

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES

**TEMPO DE JEJUAR E RESISTIR – A PRESENÇA DO KUNG FU NO
TREINAMENTO DO ATOR: A EXPERIÊNCIA EXTRACOTIDIANA NO TEATRO
VOCACIONAL EM PROPOSIÇÃO ÉPICA**

Juliana Rocha de Oliveira

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes na área de concentração: Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UNESP, vinculado a linha de pesquisa Teoria, Prática, História e Ensino, como exigência para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Kathya Maria Ayres de Godoy

São Paulo

2010

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TEMPO DE JEJUAR E RESISTIR – A PRESENÇA DO KUNG FU NO TREINAMENTO DO ATOR: UMA EXPERIÊNCIA EXTRACOTIDIANA NO TEATRO VOCACIONAL EM PROPOSIÇÃO ÉPICA

Juliana Rocha de Oliveira

Banca Examinadora

Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Profª Drª Rita de Cássia Franco de Souza Antunes
Universidade Estadual Paulista – UNESP – Faculdade de Educação Física – Campus de
Bauru

Para João – a presença viva do amor, da compreensão, da paciência, do equilíbrio, da persistência e da força – sempre ao meu lado um guerreiro protetor. **E para Maria**, também por tudo isso – na presença e força feminina.

Também a todas as pessoas que um dia tiveram coragem de lançar ao mar suas naus vislumbrando novas terras que necessitam de um repovoamento expressivo.

AGRADECIMENTOS

Ao grande e eterno mestre Alexandre Mate por todos os ensinamentos, (no palco na pesquisa e na vida) pela generosidade e pelas emanções telúricas positivas de sempre.

À Kathya Maria Ayres de Godoy pela delicadeza nas palavras, compreensão e organização nas orientações.

À Rita de Cássia Franco de Souza Antunes pela preciosa participação em minha banca de qualificação e defesa e enorme contribuição nessa pesquisa por meio da sensibilidade e conhecimento traduzidos em palavras.

A todos os meus professores da graduação e pós-graduação e também aqueles que, em minhas andanças, contribuíram de alguma maneira para minha formação.

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP que tornam a vida acadêmica mais divertida, em especial à Marisa Alves e Edmilson Rocha.

Aos integrantes do grupo de pesquisa Dança: Estética e educação.

À Simone Carleto, parceira de muitos momentos e longa data, pela presença, pela revisão e pelo cuidado.

Ao imprescindível amigo João Canobre, pela transcrição das entrevistas, pela escuta sensível de sempre.

Ao mestre Dirceu Amaral Camargo pela dedicação à difusão da prática do kung fu e por me abrir as portas de sua academia tão generosamente.

Paulo Augusto Amador Pereira pela intervenção precisa em minha pessoa, que possibilitou nosso encontro, e pela gentileza e generosidade na concessão da entrevista.

Roberto Mac Fadden, pessoa sensível e misteriosa, por me possibilitar ir “além das ilhas flutuantes” e pela tarde agradável de minha primeira entrevista.

Otávio Augusto Oliveira pela parceria imprescindível na prática do kung fu, por acreditar em meu projeto e participar tão verdadeira e intensamente dele.

À equipe da Dança do Leão da Associação Shao Lin de Kung Fu – Unidade de Pinheiros, pela maravilhosa participação no espetáculo.

Walter Coelho pelos registros tão sensíveis que fez.

Mário Santana, por confiar a mim espaço tão especial dentro do Teatro Vocacional.

Expedito Araújo, por conceder mais um ano no Teatro Décio de Almeida Prado, e com isso contribuir com a realização desse trabalho.

A todos os meus colegas artista orientadores no Projeto Teatro Vocacional que compartilharam comigo inúmeras reuniões artístico-pedagógicas, muitas delas profundamente enriquecedoras e inspiradoras para o meu trabalho.

Todos vocacionados que passaram pela Biblioteca Anne Frank e Teatro Décio de Almeida Prado deixando suas lembranças e contribuições.

Aos artistas vocacionados que protagonizaram o desenvolvimento dessa pesquisa, persistindo até o fim: Carolina Simões, Cláudio Bastos, Danielle Souza, Gisele Cardoso, Jorge (Estel) Santiago, Lucas Torigoe, Marla Cruz, Mel Ferreira e Rayssa Randi.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela concessão da bolsa.

Quando na arte e na ciência voam os cometas, quando estas tensões e estas buscas indicam novos resultados que são valiosos também para o ambiente circundante, parece que se acumula um pequeno capital que deixaremos como herança àqueles que virão depois de nós e nos queiram seguir.

Então, aparentemente, há muito que ensinar. E, todavia, afirmamos que os resultados correm o risco de transformar-se em um lastro, e que o essencial se encontra na encruzilhada entre nosso sentido pessoal de vazio, nossa obstinação em aplacá-lo e os ventos.

Tudo isso não pode ser transmitido. É a zona do silêncio.
Falar é um dever, justamente porque o essencial permanece mudo.

Eugenio Barba

RESUMO

Esta pesquisa surgiu da necessidade de registrar, organizar, sistematizar e relacionar os conhecimentos adquiridos em minha formação de atriz, professora de teatro e artista marcial, no intuito de melhor explorar o processo de criação teatral, utilizando técnicas marciais orientais.

Aproximando as duas artes: teatral e marcial – *kung fu*, termo que além de designar uma arte marcial de origem chinesa possui outros significados como, por exemplo, capacidade de aguentar jejum e resistir, vislumbrei desenvolver, com os envolvidos no processo, potencialidades e habilidades, que foram vivenciadas na preparação corporal destes como atores, iniciando pelo treinamento para se chegar ao ensaio e por fim o espetáculo, promovendo de forma prática o aprimoramento do autoconhecimento e de suas relações com o outro e com o espaço, proporcionando um maior domínio do corpo, que se tornou mais expressivo para a criação cênica.

Por buscar orientar os processos de trabalho teatral, de modo a tornar a experiência com teatro um meio socializador, fundamentado no principal postulado brechtiano, em que educar e divertir se apresentam essenciais à experiência com os jovens, considerando o contexto aqui abordado, o eixo dessa proposta leva em conta a abordagem praxica do teatro épico, sistematizado por Bertolt Brecht, sobretudo a partir de meados da década de 1920, quando o dramaturgo alemão passa a dedicar-se à criação das peças didáticas.

Por meio dessas ideias e das práticas vivenciadas, algumas perguntas surgiram. Por que e como se apropriar de duas artes aparentemente distintas: *kung fu* e teatro, a fim de possibilitar uma melhor expressão do corpo? Como essas duas artes poderiam interagir, dando origem a um treinamento utilizado em um grupo de teatro? O que há nessa técnica oriental, que mobiliza e contribui para o trabalho de criação cênica com jovens estudantes de teatro?

Nesse sentido, este estudo objetivou refletir e discutir a aplicabilidade de elementos do *kung fu*, em seus aspectos de treinamento físico, mental, filosófico e integracionista de forma a apresentar proposições sistematizadas de uma proposta organizada de trabalho para um processo de criação, evidenciando algumas alterações decorrentes desse método de treinamento no desenvolvimento corporal e conseqüentemente cênico dos envolvidos.

PALAVRAS CHAVE: teatro, pedagogia teatral, Teatro Vocacional, treinamento corporal, *kung fu*.

ABSTRACT

This work is a product of a necessity of register, organize, classify and transpose the knowledges obtained during my actress formation, theater teacher and martial artist, with the intent of better explore the theatrical creation process, by using oriental martial techniques.

By uniting these two arts: theatrical and martial -*kung fu*, term that besides designating a chinese martial art has others meanings such as, capacity of endure a fast and resist, it was possible to develop, with the ones involved, potentialities and abilities, which were experienced in their body preparation as actors, starting by training to get to the rehearsal and at last to the presentation, helping them in a practical way in the improvement of self-knowledge and their relations with each other and with space, providing a greater body control, that became more expressive to the scenic creation.

For trying to guide the theatrical work processes, in a way to make the experience with theater a socializing means, grounded in the main brechtian postulate, where to educate and to have fun are essential to the experience with the youngsters, considering the context that was approached here, this proposal takes into account the practical approach of epic theater, systematized by Bertolt Brecht, specially from the middle of the 1920 decade on, when the german dramaturgist begins dedicating himself to the creation of educational plays.

Through these ideas and experienced practices, some issues came up. Why and how to appropriate of two arts apparently so different: *kung fu* and theater to enable a better body expression? How could these two arts interact, creating a training used by a theater group? What does this oriental technique have, that mobilizes and contributes to the work of scenical creation with young theater students?

Then, this research realized consider and discuss the applicability of several *kung fu* elements, as much in their physical training aspects as in their mental, philosophical and integrationist in a way to present propositions systematized of an organized proposal of work for a creation process, presenting some changes due to this training method in the body and consequently scenic development of the ones involved.

KEYWORDS: theater, theatrical pedagogy, Teatro Vocacional, corporal training, *kung fu*.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	p.15
1. TREINAMENTO - AS ARTES MARCIAIS A CAMINHO DO TEATRO	p.29
1.1 MARTE (OU ARES) – O DEUS DA GUERRA X ARTE MARCIAL	p.29
1.2 A TRADIÇÃO DO SEGREDO	p.32
1.3 O CAMINHO DE BODHIDHARMA: PINTANDO O OLHO DO DARUMA	p.33
1.4 ESCOLAS SUAVES - TAI CHI CHUAN, PA KUÁ E HSING I	p.35
1.5 ESCOLA DURA - KUNG FU	p.36
1.6 DAS ANDANÇAS DO NORTE ÀS REMADAS DO SUL	p.37
1.7 PRIMEIROS PASSOS E ASSOCIAÇÃO SHAO LIN DE KUNG FU (ASKF)	p.38
1.8 O ESTILO LOUVA-A-DEUS	p.40
1.9 ASPECTOS FILOSÓFICOS	p.40
1.10 APROXIMAÇÕES COM O TEATRO	p.45
1.10.1 A APRENDIZAGEM	p.46
1.10.2 A PRÉ-EXPRESSIVIDADE	p.48
1.10.3 O EQUILÍBRIO	p.52
1.10.4 A ENERGIA	p.53
1.10.5 A DILATAÇÃO	p.54
1.11 PAISAGEM METODOLÓGICA	p.58
1.11.1 POSIÇÕES DE CONTROLE	p.59
1.11.2 DESENHOS DO ESQUELETO	p.63
2. ENSAIO - OS TEATROS: ÉPICO E VOCACIONAL NA FORMAÇÃO DO ATOR – GESTUS E CONTEXTO	p.74
2.1 GESTUS: CONTRADIÇÃO E DIALÉTICA	p.81
2.2 TEATRO VOCACIONAL: HISTÓRIA E MEMÓRIA	p.96
2.2.1 COMUNIDADE DE DESTINO: A VISÃO DE UMA ARTISTA ORIENTADORA	p.105
3. ESPETÁCULO - IN OMNIA PARATUS: PRONTOS PARA TUDO	p.110

3.1 OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO.....	p.110
3.2 A CONSTRUÇÃO DO COLETIVO.....	p.113
3.3 MÉTODO DE TRABALHO.....	p.118
3.4 REFLEXÃO MNEMÔNICO-HISTORICISTA EM DIALOGISMO VOCACIONAL	p. 133
EPÍLOGO – A MINIATURA DE UM QUEBRA-CABEÇA.....	p. 181
BIBLIOGRAFIA.....	p.190

ANEXOS

ANEXO 1

DVD CONTENDO IMAGENS DE VÍDEO E FOTOS DOS INTEGRANTES DO GRUPO *IN OMNIA PARATUS*, DE AQUECIMENTOS, DO PROCESSO DE CRIAÇÃO, DE ENSAIOS, E VISITA À ASSOCIAÇÃO SHAO LIN DE KUNG FU.

ANEXO 2

DVD CONTENDO:

- A. CARTAS DE CESSÃO DE DIREITO DE ENTREVISTA E USO DE IMAGEM;
- B. TRANSCRIÇÃO EDITADA DE ENTREVISTAS;
- C. DESENHOS DO ESQUELETO

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES



Figura 1- Símbolo que representa o yin e o yang.	23
Figura 2 - Símbolo da Associação Shao Lin de Kung Fu. As mãos que se encaixam uma na outra representam o equilíbrio <i>yin</i> e <i>yang</i> . Fonte: www.askf.com.br	23
Figura 3 - Figura pintada por Mestre Hung. Essa imagem representa Bodhidharma acima de uma cadeia de montanhas, rodeando-o estão representados os doze animais que teriam sido observados pelos taoístas e que influenciaram a criação de movimentos marciais. Fonte: (REID e CROUCHER, 2004, p.111).....	34
Figura 4 - O boneco Daruma, ainda sem os olhos pintados. Fonte: www.acbj.com.br	35
Figura 5 - Este símbolo neoconfuciano representa a fusão do símbolo do <i>tai chi</i> com os oito trigramas do <i>I-Ching</i> ou Livro das Mutações. A arte marcial do <i>pa kuá</i> baseia-se nessa unidade de ideias. (REID e CROUCHER, 2004, p.138)	36
Figura 6 - Imagem de um louva-a-deus. Fonte: http://www.tskf.com.br/estilo.html	40
Figura 7 - <i>Kati</i> de bastão. Corpo em movimento extracotidiano – posição do cavalo do <i>kung fu</i> . Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	49
Figura 8 - <i>Kati</i> de bastão. Corpo em movimento extracotidiano – posição do arco e flecha do <i>kung fu</i> . Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho	50
Figura 9 - <i>Toi shá do kati pan pou kiu</i> . À esquerda posição do cavalo e à direita posição do gato. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	50
Figura 10 - Cena da peça em que acontece a Dança do Leão. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	51
Figura 11 - Ensaio da dança do leão na Associação Shao Lin de Kung Fu – unidade de Pinheiros, no dia 18 de outubro de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Juliana Rocha.	51
Figura 12 - <i>Wushu</i> – corpos em equilíbrio precário ou extracotidiano. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	53
Figura 13 - <i>Toi shá do pan pou kiu</i> – corpos em equilíbrio precário ou extracotidiano. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	53
Figura 14 - Desenho do esqueleto 1 de Jorge (Estel) Santiago em 17 de maio 2008.....	68

¹ Fonte: <http://www.askf.com.br/> em 06 de outubro de 2009.

Figura 15 - Desenho do esqueleto 2 de Jorge (Estel) Santiago em 15 de novembro de 2008.	69
Figura 16 - Desenho do esqueleto 1 de Danielle Souza em 17 de maio de 2008.....	71
Figura 17 - Desenho do esqueleto 2 de Danielle Souza em 15 de novembro de 2008.....	72
Figura 18 - Ilustração dos resultados da experiência de equilíbrio e imaginação: (a) atletas mostram uma mudança de equilíbrio apenas enquanto um peso está sendo carregado realmente; (b) atores, acostumados a imaginar gestos e ações, mostram mudança de equilíbrio durante a execução mímica da ação. Fonte: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral . São Paulo: Editora Hucitec, 1995, p.46.....	84
Figura 19 - Palco vazio. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	88
Figura 20 - O espaço cênico ultrapassa os limites do palco. Algumas cenas foram feitas em meio ao público. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	89
Figura 21 - Uso de projeção durante a apresentação.	90
Figura 22 - Luz branca geral que ilumina toda a cena. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	91
Figura 23 - Teatro Décio de Almeida Prado após a reforma de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.	112
Figura 24 - Varanda da Biblioteca Anne Frank, espaço utilizado nos encontros do grupo. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.....	113
Figura 25 - Programa/cartaz da primeira mostra do Teatro Vocacional na Biblioteca Anne Frank em 26 de novembro de 2005.....	114
Figura 26 - A formação do grupo em dezembro de 2008 (participantes dessa pesquisa). Da esquerda para a direita, em cima: Danielle Souza, Otávio Augusto, Marla Cruz, Gisele Cardoso, Lucas Torigoe, Cláudio Bastos, Carolina Simões, Mel Ferreira; embaixo: Jorge (Estel) Santiago, Juliana Rocha e Rayssa Randi. Fonte: arquivo pessoal.....	118
Figura 27 - Caderno do grupo que serviu de protocolo, guardando os registros do processo de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.	121
Figura 28 - Ritual da partilha em 14 de junho de 2008 realizado após ensaio da Varanda da Biblioteca Anne Frank. Fonte: arquivo pessoal – Foto de Walter Coelho.....	132
Figura 29 - Protocolo abril.	136
Figura 30 - Protocolo maio.....	140
Figura 31 - Vocacionados realizando exercícios de respiração em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank, no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha.....	142

Figura 32 - Vocacionados realizando exercício de <i>tui shou</i> em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank, no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha.....	142
Figura 33 - Vocacionados meditando em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha	143
Figura 34 - Protocolo junho.....	144
Figura 35 - (à esquerda) Alongamento da região inferior das costas, quadris, posterior das coxas e tendões, realizada na Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	147
Figura 36 - (à direita) Alongamento da parte interna das coxas, virilhas e quadris realizada na Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	147
Figura 37- (à esquerda) Exercício abdominal realizado com as mãos apoiadas sob os quadris, as pernas unidas descem estendidas até ficarem próximas e paralelas ao chão, mas sem tocá-lo e sobem até formarem um ângulo de 45° com o tronco. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	147
Figura 38 - (à direita) Flexão de braços – com as pontas dos pés apoiadas no chão realiza-se a flexão e extensão dos braços. Varanda da Biblioteca Anne Frank, em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	148
Figura 39 - A posição básica das artes marciais descrita por Barba. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	149
Figura 40 - Vocacionados realizam movimento de soco. Varanda da Biblioteca Anne Frank, em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	149
Figura 41 - Vocacionados realizando movimento de chute. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	149
Figura 42 (da esquerda para a direita de cima para baixo) - Forma que o bastão era segurado. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.....	150
Figura 43 - O bastão é solto. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	150
Figura 44 - Bastão em queda. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	150
Figura 45 - O bastão é alcançado antes de chegar ao chão. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	150

Figura 46 - Protocolo (1) em 12/07/2008.....	151
Figura 47 - Protocolo agosto.	157
Figura 48 - Pintura da sala de treino representando monges em frente a um templo, realizada pelo instrutor Otávio A. oliveira. ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	159
Figura 49 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	162
Figura 50 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	162
Figura 51 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.	162
Figura 52 - Protocolo (1) de setembro. Referência, em forma de colagem, aos espetáculos assistidos no mês.....	163
Figura 53 - Protocolo (2) de setembro.	164
Figura 54 - Protocolo outubro.	168
Figura 55 - Protocolo novembro.....	171
Figura 56 - Protocolo dezembro.	173
Figura 57 - Mosaico de vocacionados. Fonte: arquivo pessoal – foto de Juliana Rocha.....	184

PRÓLOGO



O verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue desenrolar um fio invisível entre seu próprio sentido do sagrado e o do público. (OIDA, 1999, p.12)

Esta pesquisa surgiu da necessidade de registrar, organizar, sistematizar e relacionar os conhecimentos adquiridos em minha formação de atriz, professora de teatro e artista marcial, no intuito de melhor explorar o processo de criação teatral. A palavra artista, apesar de estar acompanhada por temo que a adjetiva - ‘marcial’ tem em si significado único, referindo-se à atividade humana ligada a manifestações de ordem estética, no caso em questão, relacionada a movimentos de luta.

Após alguns anos de trabalho como arte-educadora em teatro com jovens e, especificamente, a partir de 2005, por meio do Projeto Teatro Vocacional¹, pude notar que, embora o jovem seja dinâmico, envolvido, propositivo e questionador, um elemento dificultador de seu processo de desenvolvimento na atuação cênica, era o ser em seu corpo físico, abrigando sua totalidade (os aspectos cognitivos, sensíveis, expressivos e imaginativos).

A dificuldade desses adolescentes em se relacionar com o corpo, suas novas formas, limitações e tensões, em vários momentos, atrapalhava o desenvolvimento da prática, como a construção de uma cena, por exemplo. De outro modo, sua capacidade de experimentação e troca simbólica não ganhava completude ou mesmo materialização.

Dessa maneira, fazia-se necessário compreender o contexto em que esses jovens estavam inseridos: a ditadura da beleza, causadora, muitas vezes, dos transtornos de imagem decorrentes de uma necessidade imposta pela sociedade de consumo, indutora a uma uniformização dos padrões estéticos; a mudança de seus corpos e conseqüente dificuldade de reconhecê-lo; o desejo de sentir-se incluído no contexto social, e assim o medo de não ser aceito, entre outros. Todos esses fatores, geradores de conflitos, senão permanentes, pelo

¹ Projeto pertencente ao Núcleo Vocacional do Departamento de Expansão Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Criado em 2001, o Projeto Teatro Vocacional visa incentivar e orientar o fazer teatral, tanto de estudantes como de grupos teatrais já existentes na cidade.

menos intensos na adolescência, estavam registrados nos corpos desses jovens potencialmente tão expressivos, porém ainda em estado latente.

Essas questões acerca do perfil desses jovens que buscaram aulas de teatro foram também observadas pela arte-educadora, Lígia Botelho artista orientadora no Projeto Teatro Vocacional, atenta às dificuldades corporais, que discorreu sobre essa questão em sua dissertação de mestrado: *Teatro como meio e fim para um processo de instrumentalização do indivíduo na leitura da realidade* (2008). A autora analisa o corpo na perspectiva de um produto cultural da sociedade, cujas estruturas são enrijecidas desde a infância no meio escolar, quando a criança tende a passar por processos condicionantes, ditos “naturais” pela ideologia, a separar corpo de intelecto. O que na vida adulta resulta na legitimação dessa dicotomia corpo/mente, gerando uma resistência corporal, que muitas vezes dificulta o indivíduo em se expressar.

Ainda pensando nas influências da educação no processo de desenvolvimento das pessoas, Botelho cita Foucault:

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então, uma política de coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados “corpos dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dela por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (FOUCAULT *Apud* BOTELHO, 2008, p.2)

Assim, verificando na prática o poder dessa sujeição à rigidez a que somos expostos, surgiu-me a urgência de contribuir com a desconstrução dos chamados “corpos dóceis” por meio do qual procedimentos artísticos pudessem estimular uma nova percepção de si e consequente desenvolvimento de uma maior autonomia, o corpo pudesse se tornar mais expressivo e produzir seu discurso, na acepção foucaultiana.

Diante da realidade observada, as questões que surgiram na prática com os, chamados pelo projeto, vocacionados caminhavam no sentido de revelar mecanismos que permitissem deixar o corpo (físico, espiritual e mental) mais expressivo e, portanto, melhor preparado para a criação cênica. Eugenio Barba (1995) em seus estudos sobre a antropologia teatral trata a questão do corpo expressivo trazendo o conceito de pré-expressividade que se caracteriza no modo de tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador.

Percebi que a libertação desses padrões e a consequente construção de uma nova percepção de si, entendida como uma forma de autoconhecimento,² por intermédio dos corpos: dançantes, teatrais, atuantes no palco e na vida, ocorreu em minha prática por meio do trabalho de consciência corporal, e posteriormente, a partir de ensinamentos milenares que priorizavam o bem do corpo e equilíbrio da mente: as artes marciais, especificamente o *kung fu*. Com relação à consciência corporal, Gerda Alexander (1983) em 1957 cria a eutonia (do grego *eu* = bom, justo, harmonioso, e *tonos* = tônus, tensão) que se integra à grande corrente de investigações que marcaram o século XX. A eutonia sugere às pessoas uma busca profunda de sua realidade corporal e espiritual, propondo a descoberta de si “sem se retirar do mundo”, permitindo, dessa forma, a liberação de forças criadoras, possibilitando um ajustamento a situações da vida e um enriquecimento permanente de sua personalidade e realidade social.

O *kung fu* é um sistema de luta que foi desenvolvido na China há mais de 4.000 anos, tratando-se de uma arte surgida da observação dos movimentos de animais, dentre eles: a serpente (*she*), o leopardo (*pao*), a garça azul (*hao*), e o tigre (*hu*). A saber: o tigre representa a força dos ossos; a garça azul, o treinamento dos tendões; o leopardo representa extrema força e a serpente instruiu na capacidade de fluir o *ch'i* (conceito de magnitude, plenitude mental).

Em formação de nível técnico, iniciada por mim em 1999 no Instituto de Arte e Ciência (INDAC), escola de formação de atores, na qual os pressupostos do desenvolvimento de um trabalho corporal, voltado para a formação do ator, estavam relacionados ao autoconhecimento. Era nítido no trabalho que o entendimento do texto e o domínio dele, uma boa dicção, uma relação sensível com as questões trazidas pela personagem, uma boa interpretação, entre outras questões relacionadas à construção de uma cena, não garantiriam um bom trabalho de ator.

² A palavra autoconhecimento aparece no sentido do desenvolvimento de uma maior percepção de si abrangendo, também, a consciência corporal.

Estava condicionada a realizar um trabalho intelectual, no qual o entendimento das questões inerentes à construção de uma personagem se limitava a um nível mental. O corpo não respondia tão bem quanto a mente, revelando fortemente essa dicotomia: corpo/mente, tão presente quanto, igualmente, não desejada em um processo que visasse à criação a partir de um ser integrado, fazendo com que o trabalho não reverberasse em todo o corpo.

Anos mais tarde, observando os alunos, entendi o que os professores me diziam com relação ao corpo não estar em conexão sensível com a mente e o texto falado. Nesse momento, iniciei a experimentação de trabalhos corporais do *kung fu* vivenciados, também na adolescência, e que surtiram efeitos contundentes na posterior prática teatral. Tal como: a presença de um corpo expressivo em cena, o que propiciava um melhor trabalho de interpretação. Além da habilidade corporal e ganho de saúde, o *kung fu* trabalha o desenvolvimento pessoal, advindo da persistência, da capacidade de concentração, do respeito e reconhecimento dos próprios limites, com a superação dos mesmos; da estrutura do corpo e da mente ajudando no equilíbrio psíquico e auxiliando a pessoa a organizar novas possibilidades para vencer obstáculos e desafios.

Ainda a respeito do termo *kung fu*, é importante trazer outros conceitos, significativos, com relação à multiplicidade de seus significados:

Para inferir que os atores têm domínio de sua arte, diz-se que eles tem *kung fu*, que literalmente significa “a capacidade de aguentar jejum, resistir”. No ocidente, podemos usar a palavra “energia” para dizer a mesma coisa: a capacidade para persistir no trabalho, para suportar. (BARBA, 1995, p.13)

No estudo da antropologia teatral, Eugenio Barba faz referência ao termo de modo bem particular. Para ele, toda tradição teatral tem sua própria maneira de dizer se o ator “funciona” ou não para o espectador. Esse “funcionamento” tem muitos nomes no ocidente, sendo que o mais comum é energia, vida ou simplesmente, a presença do ator. Nas tradições teatrais orientais, outros conceitos e termos são utilizados para referirem-se a presença do ator, como, no caso da China, *kung fu*.

Unindo as duas artes: teatral e marcial *kung fu*, foi possível desenvolver, com os vocacionados, potencialidades e habilidades, que foram vivenciadas na preparação corporal destes como atores, auxiliando-os de forma prática no aprimoramento do autoconhecimento e de suas relações com o outro e com o espaço, proporcionando um maior domínio do corpo, que se tornou mais expressivo para a criação cênica.

Por meio dessas ideias e das práticas vivenciadas, algumas perguntas surgiram. Por que e como se apropriar de duas artes aparentemente distintas: *kung fu* e teatro, a fim de possibilitar uma melhor expressão do corpo? Como essas duas artes podem interagir, dando origem a um treinamento utilizado em um grupo de teatro? Como, por meio desse treinamento, propiciar aos participantes um ganho de consciência corporal, e conseqüentemente, a percepção de si na relação com o outro e com o espaço? O que há nessa técnica oriental, que mobiliza e contribui para o trabalho de criação cênica com jovens estudantes de teatro?

Michel Foucault (2003) ao falar dos “corpos dóceis” afirma não ser a primeira vez que o corpo é objeto de investimentos imperiosos e urgentes e que em qualquer sociedade o corpo está preso ao interior de poderes que lhes impõe limitações, proibições ou obrigações. [...] Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – o corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil [...] (FOUCAULT, IDEM). Desse modo, as perguntas apontadas se direcionam no sentido de vislumbrar respostas que contribuam com a desconstrução de um corpo “adestrado” e manipulado que se manifesta de modo inconsciente premido por uma sociedade coerciva.

É importante destacar que o treinamento proposto nessa pesquisa se revela de modo absolutamente oposto ao treino como forma de “docilização dos corpos”; sendo o mesmo trabalhado de forma a estimular a construção de um corpo epistêmico que em relação (com outros e com o espaço) pudesse produzir um discurso próprio.

Nesse sentido, este estudo objetiva refletir e discutir a aplicabilidade de elementos do *kung fu*, em seus aspectos de treinamento físico, mental, filosófico e integracionista de forma a apresentar proposições sistematizadas de uma proposta organizada de trabalho para um processo de criação, evidenciando algumas alterações decorrentes desse método de treinamento no desenvolvimento corporal e conseqüentemente cênico dos envolvidos.

Tornou-se comum dizer que não há divisão entre corpo e espírito. Mas se o corpo também é espírito, se contém as marcas do consciente e do inconsciente individual e coletivo deve também poder expressar, por meio das riquezas infinitas da sua constituição e de seu desenvolvimento, a totalidade de cada personalidade única, assim como todo o passado da humanidade e todas as potencialidades do devir da espécie que ele trás em si [...] (ALEXANDER, 1983, p. 47)

A prática desenvolvida nessa pesquisa leva em conta os aspectos destacados por Alexander (1983), onde um trabalho voltado para o desenvolvimento da consciência corporal objetiva o equilíbrio de um ser integrado manifesto por sua presença, entendida no caso em questão por presença cênica; e o conceito de treinamento segundo acepção apresentada por Eugenio Barba (1991) na perspectiva de uma série de situações e ações que, determinadas de antemão, tem o intuito de criar uma arquitetura nova de tensões no corpo do ator, ou seja, uma nova tonicidade.

A esses pressupostos integra-se a prática do *kung fu*, vivenciada na condição de procedimentos corporais para estimular a mente e o corpo a fim de gerar uma presença cênica, ou como apresenta Barba (1995) um corpo pré-expressivo e dilatado. Barba e Alexander concordam que esse corpo presente ou pré-expressivo estimula uma nova tonicidade, adquiridas por meio do trabalho proposto pela eutonia e pelo treinamento, no caso em questão, estimulados por meio da prática de uma arte marcial.

Essa reflexão e discussão são feitas por meio de um relatório narrativo da experiência vivida por mim e por um grupo de vocacionados no Projeto Teatro Vocacional.

Acredito que, para um processo de construção artística acontecer - seja ele em um âmbito profissional ou de iniciação artística, e principalmente no teatro, por se utilizar o próprio corpo como instrumento de trabalho - seja primordial ter, como ponto de partida, uma prática voltada para o autoconhecimento.

Por se tratar de uma atividade na qual a dinâmica da cena está presente, o autoconhecimento, nessa proposta, parte de um trabalho corporal. Assim, quando os envolvidos no processo podem reconhecer seu corpo, entrar em contato com sua expressividade primitiva e instintiva, reconhecendo, por exemplo: o que o faz chorar? O que faz tremer? O que faz pular? O que o faz correr? São perguntas que podem ser respondidas em cena, às vezes sem palavras, tanto em seus aspectos objetivos: eu corro para não me molhar na chuva ou para não perder o ônibus; quanto aos subjetivos: corro ao encontro da pessoa que amo, quando a vejo.

Ao se desenvolver o conhecimento do corpo, e de como ele se manifesta nas mais variadas situações, pode-se, de modo consciente, conhecer as emoções, perceber o que potencialmente motiva, move, ou o que faz paralisar. Analogamente, conheço meu corpo e emoções, controlo minha mente e elevo meu espírito³. Ao pensar nessa conexão entre mente,

³Utilizo o termo espírito aqui, segundo acepção do significado filosófico, e, portanto, não religioso, no qual espírito pode ser definido pelo conjunto total das faculdades intelectuais, considerado como um princípio ou essência da vida incorpórea. Em diferentes culturas, o espírito vivifica o ser no mundo. O

corpo e espírito, surgiu a necessidade da apropriação dos conceitos teóricos e práticos do *kung fu*, que trazem em sua história e filosofia o desenvolvimento dessa tríade essencial, que, em equilíbrio, confere ao indivíduo uma experiência de bem estar e domínio de si. O momento possibilitou o grande desafio, de trazer para o estudo científico evidências de como se apropriar desse conhecimento e vivenciá-lo em um método de treinamento prático para o ator.

Há, no entanto, uma dificuldade institucionalizada. Muitas escolas, no Brasil, ainda reproduzem um modelo de educação bastante conservador, no sentido de não considerar aspectos da construção de conhecimento por meio da arte, que, de modo amplo, quando se manifesta, aparece de maneira decorativa e como meio para a apreensão de conteúdos tidos como mais importantes, e não como um fim em si.

Essa tendência observada acaba por deflagrar um processo de depreciação do fazer artístico já que a arte, por vezes, é apresentada como algo a serviço de um fazer considerado mais produtivo.

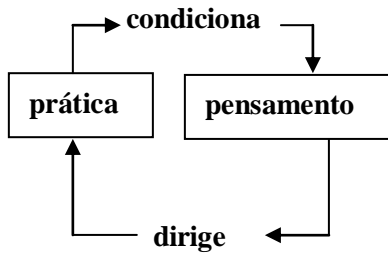
Silvio Zamboni em seu livro *A pesquisa em arte* (1998), afirma que o conhecimento, invariavelmente, ocorre de maneira cartesiana, ou seja, um conhecimento produzido por meio de evidência, divisão, ordem e enumeração. O cartesianismo é a razão. Segundo Descartes, em *O discurso sobre o método* (1673), o cartesianismo não pretende explicar todas as coisas, como as questões relacionadas ao corpo e a alma. O que está além ou aquém da razão não pode ser entendido porque foge da análise racional feita pela parte do cérebro destinada a tal fim.

Ainda com relação às maneiras pelas quais o conhecimento pode ser construído, Alexandre Mate (2005) apresenta um esquema formulado por Caio Prado Júnior (referindo-se às linhas epistemológicas) em *Dialética do conhecimento*, que apresento a seguir com o intuito de confrontar com modelo apontado por Zamboni e também, sendo fundamentalmente didático, descortinar novas perspectivas.

Empirismo ou Positivismo lógico

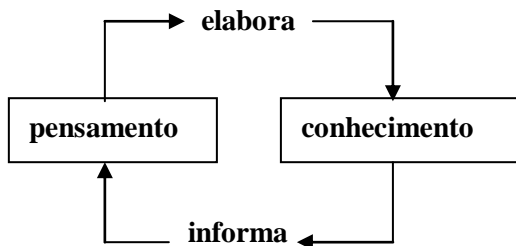
O observador transforma o conhecimento em realidade, ou seja, de certo modo o conhecimento é tido como neutro.

espírito também permitiria ao ser perceber o elo entre o corpo e a alma. Entretanto, muitas vezes espírito pode ser identificado com alma e vice-versa, sendo utilizados de forma equivalente para expressar a mesma coisa.



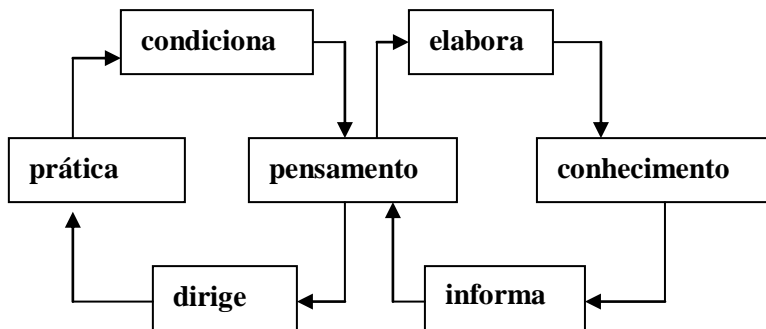
Idealismo

O conhecimento é carregado de abstração, é valorativo, ou seja, manifesta-se no pensamento. O conhecimento não é mais passível de ser imaginado como neutro (ideologia).



Dialético (práxis)

A prática é concebida como ponto de partida e de chegada da ação.



Bruce Lee (2007), pessoa de importância fundamental no desenvolvimento das artes marciais, adotava como uma de suas formas de escrita o aforismo. Sua intenção era a de despertar um sentimento de “chamado às armas” no coração, ou seja, uma mobilização interna que pudesse se traduzir em novas possibilidades de interação com o externo, por meio de atitudes e ações, e não uma abstração intelectual – por mais válida que tal abstração possa ser – pois como o próprio Lee diz em um dos seus aforismos “a finalidade do homem é a ação, não o pensamento, embora este seja nobre”. (LEE, 2007, p. XVII)

Como, então, produzir um conhecimento, que, sem nenhuma intenção de eliminar o pensamento e a razão, possa dar vazão a uma percepção sensível e ao intuitivo, subvertendo, de certa forma, a maneira como somos educados a pensar, aprender e apreender as coisas?

Ainda segundo Zamboni (1998, p.15), em contrapartida a esse modo de pensar ocidental, Richard Wilhelm e Carl Gustav Jung, entre

outros estudiosos, se ocuparam com estudos sobre a filosofia chinesa, apontando o livro *I Ching* como uma obra importante da filosofia oriental. Um dos

conceitos trabalhados nessa filosofia é o equilíbrio, representados pelo *yin* e *yang*. O *yin* corresponde a tudo que é contrátil, receptivo e conservador, enquanto o *yang* está associado ao expansivo, agressivo e exigente. Várias outras associações podem ser feitas em relação a esses conceitos, como associar o *yin* ao feminino, ao intuitivo, e o *yang* ao masculino, ao racional.

Tendo em vista a ênfase em aspectos racionais priorizados pela nossa sociedade ocidental atual, proponho um trabalho que desperte uma percepção e utilização integrada do corpo como forma diferenciada de expressão artística e de luta. Dessa maneira, apropriando-me das técnicas orientais do *kung fu*, percebi o quanto há de semelhança entre a arte teatral e a arte marcial e como elas se complementam e podem coexistir em um processo de construção criativa. O desenvolvimento de algumas técnicas, como os chamados *katis*, que são verdadeiras coreografias exigem do corpo tônus muscular, vigor físico, domínio da técnica,

intencionalidade e o máximo de expressividade.

O termo *kati* foi criado especificamente no Brasil, por uma alusão ao termo *kata* das artes marciais japonesas, dessa forma o certo seria dizer *tao lu*, ou forma, para nós ocidentais.



Figura 2 - Símbolo da Associação Shao Lin de Kung Fu. As mãos que se encaixam uma na outra representam o equilíbrio *yin* e *yang*. Fonte: www.askf.com.br.



Figura 1- Símbolo que representa o *yin* e o *yang*.

Fonte: www.imagens.google.com.br

Os *katis* são formas coreografadas de luta. Neles, os atletas realizam uma luta imaginária individualmente, na qual o objetivo é atingir a perfeição do movimento a ser executado. Muitos

acreditam que o *kati* serve somente como apresentação, mas além de ser uma técnica esteticamente bela, pretende-se, com a sua prática, alcançar o aperfeiçoamento da força, do equilíbrio, da flexibilidade e da harmonia.

Em uma cena de teatro, existe a necessidade dos mesmos elementos apresentados anteriormente, tendo apenas uma pequena alteração, enquanto que em uma arte de luta a intenção está voltada para vencer um oponente em situação de confronto, no teatro a intenção está na relação que o ator estabelece com o público, tendo como objetivo uma comunicação sensível e de caráter estético. Assim, por meio dessa relação de proximidade estabelecida, percebi a possibilidade de trazer para o teatro elementos marciais que contribuíssem na construção da cena.

Em processos de criação teatral que priorizam um estudo aprofundado, buscam-se aproximações e atividades que apontem um caminho para se obter ganho de qualidade, tanto do produto artístico, quanto dos envolvidos no processo. O caminho a que me refiro, diz respeito ao ato de criação em si, podendo ser suscitado a partir de um jogo, de uma improvisação, de uma história, ou mesmo de uma dramaturgia, no sentido de uma construção textual elaborada com a intenção de ser encenada, já constituída previamente, por alguém que possivelmente nunca esteve presente no processo e não estará.

Trago e construo permanentemente, na prática como arte-educadora, experimentações que abarcam os aspectos anteriormente apresentados, que destaco a seguir.

O eixo de minha proposta leva em conta a abordagem práxica do teatro épico, sistematizado por Bertolt Brecht, sobretudo a partir de meados da década de 1920, quando o dramaturgo alemão passa a dedicar-se à criação das peças didáticas, e apresentado a mim de forma muito apropriada, na UNESP - Universidade Estadual Paulista, durante o curso de Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas, pelo Professor Dr. Alexandre Mate.

As experimentações relacionadas a esta perspectiva de ver, pensar e fazer teatro deram-se ainda no âmbito universitário, quando foi possível vislumbrar novas possibilidades de atuação e do papel que o ator poderia desempenhar. Essa investigação se tornou fecunda e culminou com a formação de um grupo de teatro, o chamado Canhoto Laboratório de Artes da Representação, formado em sua maioria por estudantes do Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, e dirigido pelo referido professor.

Em 2005, o grupo foi contemplado, juntamente com outros dois grupos de teatro, também da cidade de São Paulo, com o Projeto de Ocupação do Teatro Funarte de Arena Eugenio Kusnet⁴.

Ao ocupar o Teatro de Arena por um ano, o grupo além de apresentar o espetáculo *Ubu Presidente*, texto do peruano Juan Larco, promover leituras dramáticas e encontros de memória, ofereceu um curso, ministrado por Alexandre Mate e assessorado por integrantes do Canhoto Laboratório de Artes da Representação, denominado *A formação do ator épico numa abordagem praxica*.

Além de ministrar o curso, Mate elaborou o material de estudo *A formação do ator épico numa abordagem praxica*, não publicado, mas importante para a formação em questão, no qual apresenta uma bibliografia comentada, tais como ensaios de Bertolt Brecht e dos autores Gerd Bornheim, Walter Benjamin, Anatol Rosenfeld, entre outros.

Os seis anos de atuação no Canhoto, grupo de pesquisa e de experimentação tanto na área teórica e pedagógica como estética enfatizando a linguagem cênica, a participação no curso de formação do ator épico e acesso ao material, certamente subsidiaram meus conhecimentos na linguagem cênica e fundamentaram minha atuação prática.

Busco orientar os processos de trabalho teatral, de modo a tornar a experiência com teatro um meio socializador, fundamentado no principal postulado brechtiano, em que educar e divertir se apresentam essenciais à experiência com os jovens, considerando o contexto aqui abordado.

Para Brecht, o caminho está no teatro didático e dialético propositor de diversas transformações das normas trazidas por Aristóteles: unidade de ação, tempo e espaço, entre outras questões de caráter político e ideológico, tendo a luta de classes como escopo.

Assim, tendo como referência os pressupostos propostos por Brecht (1992), que culminaram com o chamado teatro épico brechtiano onde se tem um teatro antes de tudo comprometido com questões sociais, bem como expedientes e conceitos apresentados por Eugenio Barba (1995) e integrando um novo elemento para a experiência, o *kung fu*, proponho a criação e sistematização de um processo que se aproxime dessa arte marcial realizando uma investigação e transposição para o teatro dos seguintes pontos trabalhados nessa arte, especificamente:

- Fortalecimento muscular;

⁴ O Teatro Funarte de Arena Eugenio Kusnet era cedido, por meio de edital público, para grupos ou companhias que trabalhassem com o estudo e a pesquisa da linguagem cênica, além de sediar debates e encontros de grupos teatrais.

- Vigor físico;
- Corpo tonificado;
- Intencionalidade para o movimento;
- Expressividade;
- Capacidade de concentração;
- Meditação (mente em silêncio);
- Precisão e controle do movimento;
- Equilíbrio da mente - controle do pensamento;
- Harmonia entre corpo, mente e espírito.

Eugenio Barba (1995), no estudo da antropologia teatral, que investiga o comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano em situação de representação, contribui com essa pesquisa por abordar modos de representação oriental e ocidental e tratar de questões e conceitos de interesse que puderam ser experimentados na prática desse trabalho, tais como aprendizagem no teatro, pré-expressividade, corpo dilatado, energia e equilíbrio.

Outras abordagens compõem e complementam a realização do teatro a que me refiro como, por exemplo, na utilização de jogos teatrais Viola Spolin (2001). De modo relacional, utilizo os estudos sobre os jogos cênicos e improvisacionais de Spolin (2001) para a criação, tendo como princípio a relação que sua teoria estabelece com a prática adotada nessa pesquisa e não necessariamente a série de jogos por ela apresentados.

Além de ser um método capaz de garantir o prazer e a ludicidade, os jogos teatrais estimulam as ações criadoras de alunos e professores. Ao aplicá-los podemos perceber o desenvolvimento de habilidades e competências que auxiliam os jovens a lidar com novas situações, a trabalhar em equipe, e, a saber, aceitar, negociar e sugerir novas regras de jogos. Jovens que tiveram oportunidade de trabalhar com os princípios dos jogos teatrais tornam-se mais seguros e se sentem mais capazes para se aventurar na representação teatral. (SPOLIN, 2001, p.16)

Trazer essa reflexão e os procedimentos utilizados, de forma a sistematizar a prática adotada, deve auxiliar em outras ações educativas e artísticas no teatro, principalmente àqueles que, também tenham o desejo de serem propositores de novas formas de construção do trabalho teatral.

Assim, apropriando-me do trinômio, apresentado por Eugenio Barba (1991), treinamento-ensaio-espetáculo, inicio o primeiro capítulo, intitulado **Treinamento** apresentando as artes marciais, o *kung fu* - estilos e filosofia, bem como algumas relações estabelecidas com o fazer teatral. Trato da metodologia utilizada na aplicação prática da pesquisa, em que descrevo os procedimentos utilizados, com vistas a sistematizar o que foi experimentado, procurando trazer uma contribuição para outros coletivos de criação em teatro. Apresento os procedimentos utilizados, como propostas avaliativas, com o objetivo de revelar as possíveis influências do treinamento do *kung fu* no desenvolvimento dos envolvidos.

No segundo capítulo – **Ensaio**, trago as referências teóricas do teatro épico brechtiano, apresentando a base de trabalho para o início da pesquisa, a fim de esclarecer tanto o ponto de partida como os pressupostos utilizados. Traço um breve histórico do Teatro Vocacional, bem como seus objetivos, diretrizes e a relevância da sua atuação política e social na cidade de São Paulo, com a intenção de situar o leitor no contexto e local de atuação da pesquisa, em que os participantes estiveram inseridos. Apresento e discuto alguns pontos de convergência entre o teatro épico brechtiano o teatro vocacional e o *kung fu*.

No terceiro capítulo - **Espetáculo** trato, especificamente, da formação do grupo *In Omnia Paratus* - do latim: prontos para tudo, pertencente ao Teatro Vocacional, relatando sua estrutura de funcionamento: dinâmica, periodicidade dos encontros, perfil de seus participantes, local de atuação, procedimentos adotados nos encontros, entre outros elementos relevantes para apresentar os participantes dessa pesquisa e o caminho percorrido para a construção de uma prática artístico pedagógica.

Objetivando aproximar o leitor do processo de criação do grupo transcrevo alguns protocolos - forma de registro do grupo, construídos a fim de evidenciar o modo pelo qual a prática criativa alimentou esse tipo de registro, e, da mesma forma, como o protocolo realimentou o processo de criação. Descrevo e discuto os procedimentos utilizados em uma peça de teatro, elaborada em processo de construção coletiva. Assim, é possível vislumbrar uma das possibilidades de se trabalhar uma peça de teatro, sem recorrer a um texto, dramático ou não, já pronto.

Nas considerações finais – **Epílogo** apresento as reflexões sobre o processo e suas possíveis contribuições para o meio científico e a justificativa da relevância dessa pesquisa por meio da contribuição que ela possui na produção epistemológica e o modo de abordar uma criação em teatro, à luz de alguns relatos realizados com os jovens atores.

Nos anexos dessa dissertação apresento em recursos digitais:

Anexo 1

DVD contendo imagens de vídeos e fotografias de aquecimentos, do processo de criação, de ensaios, visita à Associação Shao Lin de Kung Fu e outros momentos que fizeram parte do processo vivido pelo grupo no ano de 2008. As imagens foram colhidas de arquivo pessoal do *In Omnia Paratus* e tanto a seleção dessas imagens, escolha das músicas e produção do vídeo foram feitas pelas artistas vocacionadas Marla Cruz e Mel Ferreira.

Anexo 2

- A. Cartas de cessão de direito de entrevista e uso de imagem;
- B. Transcrição editada de entrevistas;
- C. Desenhos do esqueleto.

Com essa pesquisa, realizo um dos meus desejos, o de ver o *kung fu* em cena, dentro do teatro, e o teatro se apropriando do *kung fu*, um extraíndo da arte do outro uma possibilidade de compreensão da experiência humana.

Certa vez, um homem erudito foi visitar um mestre *zen* para saber sobre o *zen*. Enquanto o mestre falava, o erudito frequentemente o interrompia para expressar suas opiniões, como: “Ah, sim, nós também temos isso” etc. Finalmente o mestre *zen* parou de falar e começou a servir chá para o homem erudito. Serviu até a borda, e continuou despejando chá até a xícara transbordar. “Pare, a xícara está cheia, não cabe mais chá dentro dela”, disse o homem erudito. “É isso mesmo”, respondeu o mestre *zen*. E se você não esvaziar primeiro a sua xícara, como poderá saborear a minha xícara de chá?” (LEE, 2007, p. X)

1. TREINAMENTO - As artes marciais a caminho do teatro



Um professor nunca é um doador de verdade; é um guia, um indicador da verdade que cada estudante deve encontrar por si mesmo. Um bom professor é apenas um catalisador. (LEE, 2007, p.X)

Bruce Lee é uma importante referência nas artes marciais, facilmente reconhecido por grande parte das pessoas por conta de seu trabalho no cinema, foi estudioso e pensador interessado nas questões da vida. Nascido em 1940, em um Hospital chinês de São Francisco, pois seu pai, então ator de Ópera Chinesa, fazia uma turnê pelos Estados Unidos nesse ano, retornou na sequência à China. Assim, mesmo sendo cidadão norte-americano, anos mais tarde, ao voltar aos Estados Unidos, sofreria preconceito em razão dos seus traços orientais e sua dificuldade com a língua. Graduou-se em filosofia pela Universidade de Washington, onde conheceu Linda Emery, com quem teve dois filhos, e deixou, além de inúmeros registros de seu treinamento e do modo de desenvolver-se nas artes marciais, então denominado *Jeet Kune Do*, reflexão acerca da busca pela libertação do espírito por meio do autoconhecimento.

Bruce Lee, mesmo tendo morrido prematuramente aos 32 anos, de edema cerebral, conseguiu, de maneira particular, unir a tradição filosófica ocidental com a sabedoria oriental, aspecto de interesse na pesquisa que se apresenta.

É importante ressaltar, *a priori*, a dificuldade de se ter registros oficiais e documentos sobre o início e desenvolvimento das artes marciais, logo, o que é relatado advém de histórias transmitidas por meio da tradição oral. Assim, as informações apresentadas a seguir foram retiradas de fontes bibliográficas que trazem uma abordagem relevante de informações, entre elas e, principalmente, *O Caminho do Guerreiro – O Paradoxo das Artes Marciais* (REID e CROUCHER, 2004), e de relatos orais do mestre de *kung fu*, Dirceu Amaral Camargo, bem como de material elaborado por ele para um curso de formação de instrutores, ministrado no ano de 2008 na Associação Shao Lin de Kung Fu.

1.1 Marte (ou Ares) – O deus da guerra X arte marcial

Todas as sociedades humanas conhecidas, e até mesmo as proto-humanas, trazem em seu bojo, conflitos que tendem a manifestar-se em diversas formas de luta. Hoje em dia a experiência que temos da luta geralmente

assume duas formas. Por um lado, temos o espetáculo horrível e grosseiramente destrutivo da guerra moderna; por outro lado as ações drásticas e repentinas da auto defesa e do combate individual, corpo a corpo (REID e CROUCHER, 2004, p.11)

A discussão trazida por este capítulo aborda a origem e o desenvolvimento do que o ser humano aprendeu através dos tempos acerca do combate na arte da autodefesa, partindo do Oriente, berço das artes marciais e que apresenta uma maneira muito diferente de abordar o ato de lutar.

O modo pelo qual as experiências de luta são abordadas se manifesta de maneira diferenciada no Ocidente (Europa e Américas) e no Oriente. Enquanto o europeu, por exemplo, no decorrer da história, tradicionalmente tendeu a se dedicar ao aperfeiçoamento dos armamentos de destruição em larga escala, na Ásia esse processo foi precedido por uma maneira mais refinada de encarar os conflitos humanos emergentes, maneira essa que se dá o nome de artes marciais.

O termo artes marciais é ocidental e deriva do nome latino do planeta Marte, o deus romano da guerra (na Grécia o mesmo deus é chamado de Ares). Foi escrito pela primeira vez em língua inglesa em 1357 por Geoffrey Chaucer, que se referiu aos torneios marciais da época medieval. Em 1940 o termo já era utilizado como referência ao treinamento para a guerra, aos seus próprios atos e aos esportes, porém os sistemas marciais foram desenvolvidos de modo a ultrapassar em muito os estreitos limites de um combate livre; seja por motivos de conquistas territoriais ou de poder, ou demonstração de força e capacidade de destruição.

No aspecto físico, as artes marciais se apresentam como sistemas completos e cuidadosamente planejados de exercício corporal, a fim de conservar a saúde e a vitalidade, trazendo para o indivíduo que a pratica uma consciência do ser físico, da forma, do tamanho e das capacidades potenciais do corpo. Com a prática do treinamento, a tendência é de que a consciência física aumente e ganhe possibilidades de apreensões mais sutis sobre a compreensão natural dos princípios da mecânica do movimento e da atividade humana. Aprendendo ataques e defesas, bem como a fazer uso das alavancas naturais do corpo, o praticante se deixa envolver pela anatomia, pela estrutura e pelas funções dos ossos, tendões e músculos.

Contudo, os ensinamentos das artes marciais asiáticas não têm por limite a compreensão dos aspectos físicos do ser humano, e sim o desenvolvimento de uma consciência ampla de sua existência, dados os elementos de desenvolvimento espiritual sempre presentes em seus ensinamentos.

No decorrer da história, as artes marciais asiáticas sempre tiveram uma íntima relação com as religiões e sistemas filosóficos do oriente, que contribuíram para o desenvolvimento dessa atividade tão difundida hoje nos tempos modernos, tanto no oriente quanto no ocidente, e que nos mostram que sua existência e prática superam em muito os objetivos que criaram seu nome, ou seja, os praticantes dessas artes não se limitam ao desenvolvimento exclusivo de aptidões físicas e de defesa.

Foi um mestre de *kung fu* de Hong Kong, Mestre Chan, que nos disse que as artes marciais fazem uso da matemática do corpo humano. Queria ele dizer que o corpo pode ser concebido como uma máquina complexa, dotada de seus rolamentos, tirantes cordas e polias; e, à semelhança de qualquer máquina, ele pode quebrar se for forçado a trabalhar contra a sua natureza. (REID e CROUCHER, 2004, p.15)

A partir desse pensamento, é possível perceber que para que uma pessoa se desenvolva em uma técnica de arte marcial, se faz necessário que ela tenha um profundo e detalhado conhecimento de sua estrutura corporal, tanto em seus aspectos físicos, quanto mentais e espirituais.

Assim, uma prática que pode ter começado a se desenvolver a partir de um conflito corriqueiro qualquer em que, por exemplo, um homem desferiu um golpe com a mão ou passou uma rasteira em outro, iniciando um confronto corporal, evoluiu e transformou-se em uma combinação de disciplinas intelectuais e físicas, tornando-se uma arte que desenvolve elementos análogos aos empregados por um dançarino, um artista circense ou um ator.

Os elementos que compõem uma arte marcial foram sendo agregados, um por um, desde o início da civilização oriental. Alguns movimentos corporais, tais como chutar, arranhar, morder, puxar o cabelo, bater com a mão aberta, beliscar, introduzir o dedo nos olhos, empurrar e puxar, são movimentos já descobertos e utilizados desde o início da infância em brincadeiras, alguns deles podendo ser observados até mesmo nos bebês. Outras técnicas mais sofisticadas, como soco, algumas chaves, técnicas de ataque e defesa empregadas pelos artistas marciais, são dotadas de uma complexidade de ordem bem diferente e devem ser aprendidas.

É importante entender a diferença entre a arte marcial e a guerra, uma vez que a etimologia da palavra nos remete à guerra e dessa forma, ainda hoje, para muitas pessoas, o praticante de arte marcial é visto como um potencial agressor pronto a atacar e se valer de seus conhecimentos para um confronto físico.

Segundo Reid e Croucher (2004), as civilizações primitivas já haviam ritualizado uma divisão e distinção fundamental entre a luta como diversão, esporte ou ritual, executada dentro das tribos, e a guerra, combate contra outras tribos.

A civilização moderna, entretanto, tem de um lado os praticantes de lutas que percebem e vivenciam sua atividade como uma forma de arte, ainda que sem abrir mão de utilizá-la em situação de confronto real; e de outro lado indivíduos que trataram de desritualizar essa forma de expressão – a arte marcial, agindo de forma violenta, individualmente ou em grupo, fato que faz com que certas modalidades de luta tenham seus praticantes constantemente envolvidos em conflitos corporais.

1.2 A tradição do segredo

Mas, quando e onde surgiram as artes marciais? Esse é um dos enigmas com que se defrontam os estudiosos e pesquisadores que se dedicam a identificar essa origem na história. A dificuldade de registros se deve ao fato do ensinamento e prática, desde sua origem, estarem relacionadas à tradição do segredo. Assim, o estudo da história das artes marciais traz alguns aspectos relacionados a especulações baseadas em fatos conhecidos. Os mestres⁵ de antigamente, e até mesmo alguns atuais, não revelavam seus conhecimentos com facilidade. O privilégio de conhecer as técnicas e sabedorias acumuladas, no decorrer de uma vida inteira de dedicação à arte, era concedido a alguns poucos escolhidos.

Em muitas escolas, a prática era secreta e, por vezes, até mesmo a própria existência da escola era ocultada das autoridades. As tradições de luta não eram registradas por escrito, mas transmitidas oralmente, e somente aos que julgavam guardar segredo.

Em certa medida, essa tradição do segredo continua determinando o pensamento e as atitudes dos mestres modernos. No início dessa pesquisa, ao entrar em contato com o mestre Dirceu Amaral, então responsável pela Associação Shao Lin de Kung Fu e um dos precursores do estilo louva-a-deus no Brasil, foi possível perceber a dificuldade de colher alguns dados importantes para esta pesquisa, pois o mestre se dispunha a horas de conversa, porém quando solicitava alguma forma de registro, ou indicação de bibliografias que pudessem subsidiar e ampliar os conhecimentos na área, sua fala era sempre a mesma: “Isso

⁵ Mestre é o termo utilizado para se referir aos professores mais antigos de uma arte marcial, os mais novos são, geralmente, chamados de instrutores. Como o aprendizado de uma arte marcial atribui, relativamente, pouca importância à palavra escrita, o papel do mestre é muito importante para o treinamento do praticante, sendo ele visto e considerado, por seus discípulos, um exemplo a ser seguido.

que estou dizendo não se encontra registrado nos livros e em nenhum outro lugar”. Percebi, naquele momento, que essas conversas seriam o maior aprendizado no que diz respeito àquela arte.

Esse segredo era muitas vezes levado às últimas consequências, pois mesmo que os mestres se dispusessem a revelar sua arte, costumavam reter o âmago central de ensinamentos avançados, que só transmitiriam àquele que fosse designado como seu sucessor. Caso nenhum discípulo⁶ fosse considerado apto para sucedê-lo, a arte corria o risco de não se perpetuar, perder sua essência, ou em casos mais extremos, poderia até deixar de existir.

1.3 O caminho de Bodhidharma: pintando o olho do Daruma

Um dos testemunhos mais antigos da existência das artes marciais, a ser levado em conta, é dado por duas peças babilônicas datadas entre 3000 e 2000 a.C. Ambas são representações de dois homens em posição de luta. O braço de um deles está na característica posição de bloqueio que é usada nas artes marciais modernas. A outra peça é uma estatueta na qual dois homens lutam, um segurando o cinto do outro. Trata-se de uma forma de luta reconhecida com o que hoje chamamos de Sumô, uma luta bastante desenvolvida no Japão. O que temos por certo é que a arte marcial que chegou ao Oriente, vinda do Crescente Fértil,⁷ era primitiva, e só na Índia e na China é que começou o desenvolvimento que culminou nos sofisticados sistemas de hoje em dia. (REID e CROUCHER, 2004, p.22)

O crescimento e disseminação das artes marciais advêm de histórias transmitidas oralmente. Certos fragmentos de informações, tirados das antigas tradições artísticas e literárias da China e da Índia, indicam que as artes marciais começaram a se desenvolver nessas civilizações, em algum momento entre o século V a.C., quando começou a manufatura de espadas em grande quantidade na China, e o século III d.C., em que os exercícios nos quais se baseiam as artes marciais teriam sido escritos pela primeira vez.

⁶ Na prática das artes marciais existem duas situações para o aprendizado: o aprendizado entre mestre e discípulo e entre professor e aluno. Atualmente o que mais prevalece é a relação professor aluno, na qual está implícita uma contratação para transmissão de técnicas. No caso do discípulo, o ensinamento transcende a qualquer questão financeira, ganhando um sentido de compartilhamento íntimo de um aprendizado que deverá ser levado para toda a vida. É essa segunda acepção que devemos ter em mente sempre que for citada a relação do mestre com seu discípulo.

⁷ O Crescente Fértil é uma região do Oriente Médio compreendendo os atuais Israel, Cisjordânia e Líbano, bem como partes da Jordânia, da Síria, do Iraque, do Egito e do sudeste da Turquia. O termo “Crescente Fértil” foi criado pelo arqueólogo James Henry Breasted, da Universidade de Chicago, em referência ao fato de o arco formado pelas diferentes zonas assemelhar-se a uma lua crescente. Trata-se de uma região de terra bastante fértil, por ser banhada pelos rios Nilo, Tigre e Eufrates e considerada o berço de antigas civilizações.



Figura 3 - Figura pintada por Mestre Hung. Essa imagem representa Bodhidharma acima de uma cadeia de montanhas, rodeando-o estão representados os doze animais que teriam sido observados pelos taoístas e que influenciaram a criação de movimentos marciais. Fonte: (REID e CROUCHER, 2004, p.111)

A China ocupa, ainda hoje, uma posição de destaque no desenvolvimento das artes marciais. A história mais conhecida que nos remete a essa origem e que é reconhecida como o que nos revelará, mais tarde, o *kung fu*, é a história de Bodhidharma.

A lenda que chega até nós, relatada por mestres e praticantes de *kung fu* e encontrada nos livros, é a de que, por volta do ano de 520 da era Cristã, um monge indiano, supostamente nascido na região de Madras, atravessou as fronteiras da China chegando à cidade de Kuang (atual Cantão) através do caminho da seda. Ele era considerado o 28º patriarca do budismo e ficou conhecido pelo nome de Bodhisatva Avalokitesvara Bodhidharma e teria influenciado de maneira marcante a filosofia chinesa e as artes marciais. Seu objetivo com essa viagem era o de difundir o budismo na região. Após breves estadias em Nankin e Loyang, Bodhidharma, ou TaMo, como era conhecido na China, radicou-se no

Templo Shao Lin⁸. Ao chegar nesse templo, entregou-se a um período de meditação que durou nove anos, durante os quais meditou sentado frente a um muro. Após esse período de recolhimento interior, compreendeu que a única maneira de se atingir a “iluminação” era praticando a meditação, e que todos os ensinamentos de Buda transmitiam e incentivavam essa prática. Sua conclusão e ensinamentos produziram um renascimento do budismo denominado método de *dhyanna*, que

⁸ O Templo Shao Lin, situado nas planícies da China, imprimiu ao mundo uma marca que poucos lugares deixaram, podendo ter como seu correspondente no ocidente Atenas, com sua influência no pensamento de várias gerações. Assim como Atenas para o Ocidente, o templo Shao Lin influenciou a filosofia no oriente, especialmente pela criação e disseminação do Budismo Zen.

por razões de fonética os chineses chamam de *ch'anna* ou *ch'an*, também conhecido como Budismo Zen no Japão.

Para que os monges do templo conseguissem suportar os rigores da vida religiosa, tais como horas de meditação sentados em uma mesma posição, Bodhidharma ensinou-lhes determinados exercícios e técnicas de respiração que são considerados as bases das artes marciais modernas. Assim, Bodhidharma não foi o criador do *kung fu*, mas suas experimentações chegam a nós como uma recodificação do que conhecemos como arte marcial. Como a maioria das artes marciais deriva direta ou indiretamente do *kung fu*, Bodhidharma ou, como o chamam os japoneses, Daruma, ou ainda TaMo, é considerado o “padroeiro” das artes marciais.

A figura do Daruma, até os dias atuais, faz parte de crença folclórica no Japão – representando um dos mais populares talismãs da sorte. Trata-se de bonecos arredondados,



feitos em diversos tamanhos, de madeira ou papel-marchê. O corpo é pintado de vermelho não possuindo braços ou pernas, o rosto é branco com barba e bigode e seus olhos não tem pupila.

No primeiro dia do ano, geralmente, os japoneses fazem um pedido ao Daruma pintando-lhe uma das pupilas; ao ter o pedido realizado o outro olho é pintado. O Daruma é símbolo de perseverança, flexibilidade e determinação.

Figura 4 - O boneco Daruma, ainda sem os olhos pintados.
Fonte: www.acbj.com.br

1.4 Escolas suaves - *tai chi chuan*, *pa kuá* e *hsing i*

A respeito das artes marciais desenvolvidas na China, é importante ressaltar as duas escolas principais existentes: a escola suave ou interna, e a escola dura ou externa. Esta divisão, feita pelos chineses, é apresentada apenas com intuito didático, pois embora essas escolas tenham em sua denominação sentidos contrários, é necessário compreender que, para a mente chinesa, todas as coisas contêm os seus opostos e estão sempre fluindo na direção deles, ideia expressa no conceito de *yin* e *yang*. Assim as escolas internas incorporam elementos das externas e o mesmo acontece no sentido oposto.



Figura 5 - Este símbolo neoconfuciano representa a fusão do símbolo do *tai chi* com os oito trigramas do *I-Ching* ou Livro das Mutações. A arte marcial do *pa kuá* baseia-se nessa unidade de ideias. (REID e CROUCHER, 2004, p.138)

De maneira simplificada, já que tratarei mais detalhadamente da escola dura por fazer parte dela o *kung fu*, e como uma apresentação de redução teórica, a fim de facilitar a diferenciação entre as escolas, nas artes suaves tem-se:

- *Tai chi chuan* – que significa “pólo supremo” e tem como foco principal o uso e equilíbrio do *chi* (força vital);

- *Pa kuá* – que significa os oito trigramas do *I – Ching*;

- *Hsing i* – onde *hsing* significa “forma”, o ser exterior ou a manifestação exterior de uma pessoa ou de uma ação e *i* significa “intenção”, “ideia” ou “mente” a

força imaterial que impulsiona essa forma externa. Acredita-se que uma pessoa que não tem treinamento em luta não possui nem o *hsing* nem o *i*. Nos estágios iniciais de treinamento desenvolve o *hsing*, mas ainda não o *i*, ou seja, possui a forma mas não domina a intenção que a constrói. Com muito treino, pode atingir o *i* (REID e CROUCHER, 2004).

Nas artes suaves o objetivo não é o de combater diretamente com força um ataque, e sim usar a força do próprio atacante contra ele mesmo; os movimentos de membros e de todo o corpo acontecem de maneira circular; os braços raramente ficam totalmente estendidos e o controle da respiração fica no baixo abdômen, cinco centímetros abaixo do umbigo.

Uma técnica de arte marcial suave, bastante conhecida e que pode ilustrar as características apontadas, é o *tai chi chuan*. Apresenta movimentos lentos, por vezes muito parecidos com as sequências de movimentos do *kung fu*, que acontecem de maneira mais acelerada e com tensão de força maior.

1.5 Escola dura - *kung fu*

O *kung fu* é a arte marcial dura da China. A palavra *kung fu* é mundialmente conhecida como luta, mas *kung fu* é uma palavra chinesa que, em forma coloquial, pode significar tempo e habilidade ou trabalho duro, adquiridos por meio de esforço e competência da luta corporal.

Segundo Reid e Croucher (2004), o termo não era muito popular até a segunda metade do século XX. Por isso, raramente é encontrado em textos modernos fora da China. Acredita-

se que, no Ocidente, a palavra foi usada pela primeira vez no século XVIII, pelo missionário jesuíta francês Jean Joseph Marie Amiot. Com a imigração de chineses (cantoneses, em sua maioria) para a América, o termo começou a se difundir. Os chineses de Guang Dong (Cantão) costumavam, para se referir aos treinos das lutas corporais e às atividades que requeriam muito tempo de prática ou trabalho duro sob rigorosa supervisão de um mestre competente, usar a expressão *kung fu*.

Entretanto, o termo ganhou popularidade de fato a partir do final dos anos 1960, graças aos filmes de arte marcial de Hong Kong (especialmente os de Bruce Lee), e aos seriados para a televisão que levavam no título o termo *kung fu*.

Algumas características dessa arte dura são:

- Combater a força pela força, desferindo golpes como chutes, socos e cotoveladas ou utilizar o movimento do oponente para desequilibrá-lo. Os contra-ataques são normalmente precedidos de bloqueios, que param ou desviam os golpes;
- A força é geralmente 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.

Atualmente, o *kung fu* é conhecido e praticado em todas as partes do mundo. Seu desenvolvimento se diversificou de tal maneira, que hoje se tem conhecimento de mais de trezentos estilos distintos, dentre eles: garra de águia, tigre, macaco, garça, serpente e louva-a-deus. Ainda assim, é importante observar que quase todos os mestres de *kung fu* afirmam que suas artes são derivadas das tradições marciais do grande Templo Shao Lin. Contudo, em Taiwan, o termo *kung fu* é usado para designar todos os estilos de boxe chinês. Os estilos especificamente duros são chamados de *Shao Lin*.

1.6 Das andanças do Norte às remadas do Sul

Na tradição *Shao Lin*, também há uma divisão de duas escolas: a do norte, e a do sul. Essa divisão pode refletir a existência de duas tradições de *Shao Lin* distintas, mas para os chineses ela tem como aspecto fundamental a geografia do país.

Ao norte, as terras consistem principalmente em planícies extensas, de relevo levemente ondulado, cujos habitantes estão acostumados a andar a pé e a cavalo por grandes distâncias. Por isso, aos poucos, as pernas dos habitantes do norte tornaram-se as suas principais armas de ataque e defesa.

O terreno do sul da China, por sua vez, é entrecortado por uma rede gigantesca de rios e canais, em torno dos quais formaram-se os povoados. Remando e impulsionando os barcos com varas, os habitantes do sul desenvolveram grande força nos braços, e por isso usam os punhos como principal arma (REID e CROUCHER, 2004). Desse modo, segundo o apresentado anteriormente, a distinção entre as duas tradições se fundamentam em questões geográficas e de modos de vida.

Preliminarmente, nos estilos do norte, os movimentos são graciosos, apresentando-se quase como uma dança. É provável, inclusive, que tenham propiciado a base marcial das sequências de dança que constituem o clímax dramático de muitas apresentações da Ópera de Pequim⁹.

A maioria das posturas é aberta e grande, dá-se ênfase aos saltos, viradas e outros movimentos de grande amplitude, sempre realizados de forma muito rápida. Os estilos do norte, como já visto, privilegiam bastante o uso das pernas em forma de diversos chutes. As formas (*katis*) são longas e bastante elaboradas, geralmente necessitando de grandes espaços para serem realizadas. As armas mais usadas são a espada, a lança, o bastão, a cimitarra ou facão, a alabarda e o leque (um leque com astes de metal).

As tradições do sul se diferenciam em alguns aspectos, tais como a preponderância do uso das mãos e braços, sendo geralmente ambos os braços utilizados simultaneamente. A essência dos estilos do sul consistem em reagir instintivamente aos ataques.

Como se vê, há uma infinidade de escolas, tradições e estilos de *kung fu* que chegaram até nós. Destacarei, no entanto, o que me foi apresentado ainda no final da infância.

1.7 Primeiros passos e Associação Shao Lin de Kung Fu (ASKF)

Meu primeiro contato com o *kung fu* se deu em 1990 quando, aos 12 anos, por escolha dos meus pais, fui matriculada na Associação Shao Lin de Kung Fu, situada na Rua da Consolação, 2267 (a academia permanece no mesmo local até hoje). Naquele momento, as grandes academias de musculação, tais como *Runner*, Bio Ritmo, entre outras, ainda não

⁹ Por volta da metade do século XVIII, durante a dinastia Ching, a peça musical lírica começou a se desenvolver na direção de um novo estilo, acentuando um sentido de realidade. O imperador Ch'ien Lung (1736-1795) tinha um grande interesse pelas trupes, assistia atentamente a atuação, canto e dança dos artistas – os melhores deles eram então chamados a Pequim. O estilo Ópera de Pequim combina os dois elementos dominantes do teatro chinês: a perfeição uniforme do conjunto e também o desempenho individual do ator principal. (BERTHOLD, 2000, p.66).

despontavam e a melhor maneira de exercitar o corpo era por meio de uma atividade específica.

Já tinha em minha trajetória, desde a infância, a atividade física presente, como a natação, desde os cinco anos, e jogos esportivos praticados durante a vida escolar. Aos 12 anos, não me lembro de ter escolhido o *kung fu*, mas claramente da conversa de minha mãe com o Mestre Amaral, então diretor da academia, e de sua conclusão de que seria uma ótima atividade para meu desenvolvimento tanto físico, quanto mental. Assim, iniciaram-se meus treinos e permaneci lá por pouco mais de um ano.

Aos 13 anos, veio a mudança de casa para um lugar mais distante, e o desejo do teatro. Foi nesse momento que se impôs a mim uma escolha: ou um curso de teatro, ou o *kung fu*.

Fiquei com o teatro, mas a experiência vivida naquela pequena sobreloja de um prédio da Consolação reverberaria em mim, até que, em 2005, fui ao encontro do antigo mestre, e principalmente, de algo que havia sido deixado para trás sem que assim o desejasse.

O reencontro, naquele momento, produziria a vontade de unir o que anteriormente me afastou dos treinos. Partindo do pensamento de ter o teatro e o *kung fu* juntos, surgiu a necessidade de estudar essa integração que ganha sua concretude aqui.

A ASKF foi fundada no dia 23 de agosto de 1977 na Rua da Consolação, na cidade de São Paulo, por Dirceu Amaral Camargo, conhecido como Mestre Amaral. O contato do mestre com o *kung fu* se deu por intermédio de um amigo, que o convidou a visitar um velho chinês que vivia em uma fazenda, que, segundo ele, pelo fato de ser chinês era, na época, considerado comunista e, por isso, deveria viver afastado. Foi quando assistiu um treino de *kung fu* pela primeira vez e disse: “Eu não sei o que é isso, mas é isso que eu quero”. A partir daí, foi iniciado e incentivado pelo Mestre Marco Antônio Ceda Natali.

Mestre Amaral, apesar de ter realizado seu grande sonho na carreira militar, tornando-se piloto de avião, interrompeu a carreira para dedicar-se exclusivamente ao *kung fu*. Assim, juntamente com o mestre Lee Wing Kay, redigiu o primeiro estatuto da primeira Federação de *Kung Fu* em São Paulo. Participou da fundação da primeira Confederação Brasileira de *Kung Fu*, sendo diretor consultivo da mesma; fundou a primeira Liga Paulista de *Kung Fu*; introduziu o primeiro campeonato de estilo americano; lançou um livro em 1981 intitulado *Hung Gar técnica e filosofia*, entre outras tantas contribuições para essa arte.

Durante quinze anos, praticou com o Mestre Lee Wing Kay o estilo louva-a-deus, sendo assim considerado um dos precursores do estilo no Brasil. Também apontado como um dos primeiros brasileiros a treinar *kung fu*, permanece ativo até hoje. Aproximadamente trinta mil alunos já passaram pela ASKF após 32 anos de existência.

1.8 O estilo louva-a-deus

O louva-a-deus é considerado o maior predador do mundo dos insetos. Seu nome popular decorre do fato de que, quando está pousado, lembra uma pessoa orando. Ele é agressivo, e sua caça é feita geralmente de emboscadas pela facilidade que possui de se camuflar. Seu vôo é algo que impressiona, tendo até mesmo a capacidade de desviar de ataques aéreos, como de morcegos, por exemplo, em pleno vôo executando mergulhos. Ele se destaca também por imobilizar e devorar presas maiores do que ele.

Assim, 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



Figura 6 - Imagem de um louva-a-deus. Fonte: <http://www.tskf.com.br/estilo.html>

corpo do oponente, tais como olhos, garganta e axilas. ataque, os movimentos do braço são bastante semelhantes aos do “braço” do próprio inseto.

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

Esse é o principal estilo desenvolvido na ASKF e, portanto, o que foi levado à prática de treinamento com os estudantes de teatro.

1.9 Aspectos filosóficos

Aristóteles em sua metafísica, afirma que Tales de Mileto e seus discípulos foram os primeiros filósofos. Isso não significa que antes de Tales ninguém refletisse ou ponderasse, e não significa que não houvesse uma literatura rica em mensagens de sabedoria antes dos gregos. Obras clássicas e muito

mais antigas do que a bíblia, como os Vedas (livro sagrado da Índia) estão repletas de mensagens de sabedoria às quais muitos se referem como sendo “filosofia oriental” [...]. (DODSWORTH, 2009, p.20)

Início esse momento atendo-me a aspectos filosóficos, e não filosofia, como comumente se expressam as pessoas premidas pelo senso comum, ao se remeterem às questões que fundamentam o *kung fu*. Apesar das discussões suscitadas com relação ao fato de a filosofia ser atribuída aos gregos e somente a eles, é importante lembrar que Arthur Shopenhauer foi o primeiro filósofo ocidental a admitir abertamente ter sido influenciado pela sabedoria oriental referindo-se inclusive às ideias da espiritualidade, além de diversos estudiosos defenderem que a filosofia grega bebeu diretamente da fonte do pensamento oriental. (DODSWORTH, 2009, p.24)

Assumindo postura reflexiva e crítica com relação à contenda evidenciada no que diz respeito ao desenvolvimento de um pensamento criterioso, que constitui o procedimento filosófico, é importante ponderar que imaginar os gregos como simples copistas da sabedoria oriental pode ser um erro do mesmo modo que considerar a cultura e pensamentos orientais supersticiosos, como muitos o fazem. Unir a tradição filosófica ocidental com a sabedoria oriental se revela importante forma de produção de conhecimento.

Durante esta pesquisa, diversos relatos foram colhidos, com instrutores, praticantes e mestre de *kung fu*, e com os jovens atores que vivenciaram na prática as experimentações propostas.

Roberto Mac Fadden – instrutor de *kung fu* e capoeira, professor universitário graduado em Psicologia e Mestre em Psicologia Social, ao ser indagado em entrevista sobre a filosofia que está por trás dessa arte, e o modo como ela se aplica na prática das aulas, afirma não crer que haja filosofia nas artes marciais, fazendo uma explanação do sentido que atribui ao termo utilizado:

Não há filosofia em artes marciais. O que existe são fenômenos constituídos, a menos que se utilize um conceito extenso de filosofia. Esse conceito extenso atendo-se aos modelos, primeiro da filosofia grega, que tem a ver com a construção do espanto e do indagar-se a respeito da realidade. A filosofia é um ato de pensamento, um ato da construção de um cenário que indaga o porquê da origem das coisas, a partir de algo que é dado e que acontece.

O *kung fu* é uma disciplina, ele encerra tradições culturais, que são carregadas de ensinamentos, de pedagogias várias, de cada uma dessas disciplinas em momentos históricos que atravessam gerações. [...] O *kung fu* é uma sabedoria, não uma filosofia.

Afirmo isso, porque quando se fala do *kung fu* e da filosofia que o alicerça, quero diferenciá-lo da filosofia que em geral apresenta as artes marciais,

espécie de explicação meio budista, meio taoísta a respeito dessa movimentação, mas que eu acho que tira um pouco do contexto, e constrói uma espécie de mitologia, não de filosofia propriamente dita.

Já mestre Amaral (2008, p.18), afirma no material do curso de formação de instrutores que:

A filosofia é um belíssimo estudo que constitui a base da arte, é a parte equilibrante entre o corpo físico, o espírito e o saber viver. É o questionamento, a busca, a compreensão de si próprio e de todas as coisas, é o aprendizado incessante, que nunca termina, dando ao homem serenidade, paciência, perseverança, sabedoria e longevidade.

É importante esclarecer que, ao tratar de questões filosóficas, não pretendo trazer o conceito de filosofia no sentido de uma investigação crítica e racional dos princípios fundamentais do *kung fu*, mas fazer menção a alguns aspectos que influenciaram a origem e regem sua essência.

Por ser a filosofia caracterizada em uma área do conhecimento de extensa abrangência, que remete à construção do pensamento desenvolvido desde os gregos da antiguidade, e que não será aqui abordada, utilizarei o termo bases ou aspectos filosóficos.

A manifestação fundamental do *Tao* é a energia ou *chi*. Segundo o raciocínio dos sábios, quando o *chi* passou a existir, o universo se dividiu em luz e trevas, calor e frio, rigidez e maleabilidade, e todas essas complementaridades resumiram-se nas duas polaridades cósmicas chamadas *yin* e *yang*. Além disso, uma vez operada essa separação, as infinitas separações que passaram a ocorrer entre o *yin* e o *yang* produziram essa grande maravilha que é o universo em existência ou em ato. Quando os taoístas voltaram sua atenção para as características mais exteriores do cosmos e para os seres que o povoam, fizeram uso de concepções muito semelhantes para determinar quais os elementos básicos da vida e do ser neste mundo. (REID e CROUCHER, 2004, p.111)

Criado e desenvolvido a partir de bases filosóficas que contribuíram de maneira contundente para o desenvolvimento da cultura e do pensamento chineses - o Taoísmo, o Budismo (Zen), e o Confucionismo - o *kung fu* traz em seu escopo uma riqueza singular, tanto no que diz respeito à elaboração e execução dos movimentos, quanto aos pensamentos que estão por trás desse corpo epistêmico em permanente movimento. Abordo as mencionadas bases filosóficas de modo simplificado, a fim de esboçar a essência de cada pensamento, para que se tenha a compreensão tanto do caminho seguido na formação de um kungfuísta, quanto

dos elementos que puderam ser utilizados no trabalho de preparação de atores no processo de criação.

O taoísmo nos chega por meio da obra de Lao-Tsé chamada *Tao Te Ching*, livro escrito por volta de 600 a.C., que influenciou o budismo Zen, constituindo a essência filosófica religiosa do taoísmo, na qual *tao* significa caminho ou vida. O taoísmo prega que o homem viva em harmonia com a natureza e descubra “[...] a observação atenta e a assimilação íntima dos seres e acontecimentos do mundo natural” (REID e CROUCHER, 2004, p.110), aspecto que se aproxima do *kung fu*, já que a maior parte de seus movimentos surgiu da observação dos animais.

Lao-Tsé foi contemporâneo de outro filósofo chinês, Kong-Fu-Tse ou Kung-Fu-Tsé (latinizado: Confúcius), conhecido como Confúcio, elaborou uma filosofia moral/social, conhecida como confucionismo. Entre as preocupações do confucionismo estão a moral, a política, a pedagogia e a religião.

Mestre Amaral, ao abordar a questão do caminho (*Tao*), relacionado à prática dos treinos traz a meditação como um meio eficaz de acalmar a mente, acreditando que, por meio dela, é possível revelar uma compreensão para os grandes questionamentos e problemas da vida. Comenta sobre um dos ensinamentos de Buda, denominado “caminho do meio”. Esse caminho é ilustrado pela figura que representa o *yin e o yang*, na qual esses dois pólos aparentemente opostos devem estar em equilíbrio, nenhum prevalecendo sobre o outro, mostrando ao praticante a importância da harmonia e da ordem natural das coisas. Ta-Mo, em seu caminho, incentivou a meditação para acalmar a mente, pois acreditava que somente com a mente calma era possível ter uma verdadeira compreensão sobre as questões da vida e do próprio ser no mundo.

Dessa forma propõe, em alguns treinos, uma meditação que deve seguir dez recomendações básicas:

1. **Sem objetivo** – não tenha objetivo ou qualquer expectativa de ganhar algo com a prática da meditação. Meditar por si só é o objetivo.
2. **Disciplina** – superar a si.
3. **Sem pressa** – excesso de excitação cerebral provoca um funcionamento cerebral desequilibrado e conseqüentemente uma mente desequilibrada.
4. **Apenas observe** – cores e sensações são subprodutos mentais.
5. **Desafie as dificuldades** – o comportamento humano é resultado do estado de espírito e fisiologia corporal.

6. **Liberte-se da própria armadilha** – não seja racional, nem tudo tem explicação na vida. Raciocínios lógicos e discursivos não libertam a sua mente e não trazem felicidade. Excesso de razão e busca de padrões são as principais causas da angústia humana.
7. **Não compare** – cada pessoa possui um “dom especial”. Cada pessoa é um ser único.
8. **Estar em prontidão sempre** – possuir atividade mental constante, manter a “mente vazia” e alerta, isto é, em harmonia com o espiritual e o material.
9. **Só acredito vendo, você tem certeza?** O mais elevado homem que pratica a meditação compreende tudo num só pensar. O “média compreensão” entende muito e não age, e para o “baixa consciência” tudo é lógico e definido, matemático e calculado.
10. **Como praticar eficientemente?** É necessário concentração da mente, a prática só vem com a vontade de realizar o caminho do autodesenvolvimento. O objetivo fundamental da meditação é primeiro buscar o desenvolvimento do seu *self* superior, livre do ego, e então chegar à iluminação. A vida meditativa é a maior promessa a ser cumprida por alguém, buscando atingir a iluminação e com o objetivo de promover transformações internas e viver em harmonia com todos os seres e com todas as coisas vivas e, principalmente, consigo. Passar da ausência do eu até o vazio total, isso é meditação. Uma tarefa que não é fácil, mas também não é impossível.

Os fragmentos retirados do livro *Ch'an Tao: essência da meditação* (JIA, 1998), na condição de recomendações são entregues a cada estudante antes do início da prática meditativa.

O ensino e prática do *kung fu* nas academias mais tradicionais, trazem para o treinamento do praticante não só o trabalho físico, mas também o mental e o espiritual que é desenvolvido por meio da meditação e da respiração, na busca de um equilíbrio interno.

A aparição do pensamento e das práticas orientais no nosso modo de ver e pensar ocidental têm sido estudados por pesquisadores, como Rita de Cássia de Almeida Castro (2005) que em sua tese de doutorado, *Ser em cena flor ao vento – etnografia de olhares híbridos*, que apresenta uma investigação de duas técnicas orientais utilizadas, que ela – ao apropriar-se do conceito de Eugenio Barba (1991) – denomina trinômio treinamento-ensaio-espetáculo, em um processo de criação de espetáculo teatral. Aponta ainda a pesquisadora que na década de 1960, com o desenvolvimento mais expressivo da contracultura (a contracultura tem seus primeiros movimentos na década de 1950 nos Estados Unidos da América), houve significativo interesse pela espiritualidade oriental e pela busca de novas ideias e modos de vida. Isso nos induz à percepção de que em um contexto global, pudemos

nos apropriar de nosso fazer artístico. Nesse particular, Castro cita vários diretores e grandes encenadores que direcionam seu trabalho hibridizando-os com elementos orientais.

De fato, o Oriente – visto pelos olhos do ocidental – descortina-se como um campo infindável de referência, fonte de muitos encenadores ao longo do século XX: Brecht e sua relação com o teatro chinês; Antonin Artaud e sua visão do teatro de Bali; Jerzy Grotowski e o kathakali indiano; Ariane Mnouchkine e as máscaras balinesas e japonesas; Peter Brook e o Mahabharata; Eugenio Barba e o intercâmbio com mestres japoneses, balineses e indianos. No Brasil, o diretor Antunes Filho revela-se profundamente influenciado pelo pensamento zen-budista, pela proposta artística de Suzuki Tadashi e pela postura do mestre japonês Kazuo Ohno e sua proposta contemporânea do butô. (CASTRO, 2005, p.40)

1.10 Aproximações com o teatro

Como citado por Castro (2005), Eugenio Barba traz uma contribuição ao teatro, a partir de relações que pode estabelecer entre o modo de pensar e criar ocidental e oriental no que diz respeito à arte do, denominado por ele, ator-bailarino¹⁰.

Por meio de seus estudos e de experiências práticas, Barba produz um material textual, juntamente com Nicola Savarese, publicado em 1995 no Brasil pela editora Hucitec, denominado *A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral*. Nesse livro, Barba por meio da antropologia teatral, tenta responder à seguinte questão: em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte? Deixa claro, entretanto, que não tem a intenção de produzir uma análise científica acerca do que consiste a linguagem do ator, ou mesmo de como alguém poderia se tornar um bom ator ou bailarino.

Assim, Barba apresenta a antropologia teatral da seguinte maneira:

Originalmente, a antropologia foi entendida como o estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sócio-cultural, mas também no nível fisiológico. A antropologia teatral é, portanto, o estudo do comportamento sócio-cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação. (BARBA, 1995, p.8)

¹⁰ O dicionário de antropologia teatral, ao se referir ao artista que usa o próprio corpo como forma de expressão, traz o termo ator-bailarino. Isso se deve ao fato de os orientais não fazerem uma separação tão marcante quanto os ocidentais, com relação ao trabalho do ator e ao do bailarino.

Ainda em sua introdução, Barba traz uma reflexão com relação ao modo de representação dos orientais e dos ocidentais. Expõe que boa parte dos atores ocidentais contemporâneos não possui um repertório orgânico, de uma espécie de regras, que possam nortear a ação cênica, ficando os mesmos, muitas vezes, prisioneiros da arbitrariedade de um diretor, ou mesmo limitados às indicações de um texto. Em contrapartida, apresenta que o ator oriental tradicional possui uma base orgânica de regras que codificam seu estilo de representação, mas que acaba por limitar as possibilidades de ir além do que já é conhecido.

Em um treino de *kung fu*, é possível visualizar um bailarino, que dança suas sequências de movimentos, absolutamente decodificados, e o ator que finge lutar contra um oponente invisível, mas que é um artista marcial. Desconsiderando essas classificações que compartimentam as práticas corporais, seria possível chamar esse artista de ator-bailarino-artista marcial.

Considerando os aspectos apresentados anteriormente, vislumbrei a possibilidade da criação de um sistema de trabalho, partindo do treinamento físico desenvolvido por um praticante de *kung fu*, a fim de que esse ator (moderno ocidental) pudesse entrar em contato com uma forma codificada de movimentos.

Pude identificar em vários aspectos trazidos por Eugenio Barba, no concernente às relações com a prática adotada tanto na arte marcial quanto, posteriormente, nos ensaios, e que puderam fundamentar a proposta desenvolvida na pesquisa.

1.10.1 A aprendizagem

As práticas e as poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura por um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define. Em tal situação, não era mais possível ensinar teatro; alguém tinha de começar a educar. (BARBA, 1995, p.26)

Os grandes mestres, entendido aqui como os encenadores e diretores do século XX, começavam a pensar, e desenvolver métodos de trabalho teatral nos quais novas experimentações se transformariam em propostas para a criação cênica, tornando-se referências para a condução de trabalhos, seguidas por muitos até os dias atuais. Esses métodos revelariam a pedagogia – um modo de educar para o teatro. É nessa perspectiva que

o termo é utilizado nessa pesquisa. A principal questão relevante no concernente a essa pedagogia, não é mais “o que ensinar”, e sim “quem ensina e como o faz”.

Estando “o que”, em questão, relacionado a práticas integracionistas como o teatro e o *kung fu*, um primeiro passo já havia sido dado em direção a uma educação libertadora na acepção de Paulo Freire – indispensável educador brasileiro. Essa libertação na educação só seria possível segundo Freire (1987) a partir do momento que a venda de conhecimento correspondente à ideologia capitalista, e portando veiculadora de ideias oficiais, fosse substituída por uma educação integradora que estimulasse os estudantes ao desenvolvimento de uma postura curiosa, criativa e crítica.

Diferentemente do modo ocidental de compartimentar o conhecimento, e as possíveis capacidades ou habilidades desenvolvidas pelas pessoas, os orientais tratam de maneira mais integrada tanto as formas do saber quanto as possibilidades de atuação de um mesmo ser. Essa questão se torna bastante explicitada no trabalho de um artista cênico, que muitas vezes é considerado um ator/bailarino, como nos mostra Barba em sua terminologia para indicar esse artista.

De modo bem menos apropriado, fala-se atualmente do artista de teatro, que para ser completo precisa ter domínio de várias técnicas, ou mesmo linguagens. É esperado de um ator, por exemplo, que ele também saiba cantar, dançar, tocar um instrumento, que tenha conhecimento da mímica, que saiba manipular bonecos, entre outras habilidades desejadas. No entanto, a tendência, que pude observar durante minha formação de atriz e professora de artes cênicas, de muitas das escolas de teatro, e mesmo universidades que oferecem um curso de bacharelado em artes cênicas, é de se restringir ao ensino de um teatro baseado em apenas um método reconhecido como o mais significativo, no qual se estimula a criação a partir de formas naturalistas de representação¹¹. Essa limitação, no que se refere às múltiplas possibilidades que o teatro oferece, muitas vezes, não permite a formação de atores que desenvolvam outras formas de atuação. Possivelmente, serão esses que irão ensinar outros, reproduzindo esse tipo de conhecimento.

De forma mais tradicional, tem-se um texto dramático, um diretor, vários atores; os papéis são distribuídos; é feita uma leitura dramática; iniciam-se os ensaios. O espetáculo é apresentado assim que as cenas estiverem dirigidas e se tenha figurinos, cenários e adereços, geralmente todos seguindo o rigor da realidade que se quer apresentar.

¹¹ Por formas naturalistas de representação, entende-se aqui a forma de atuar que busca a maior aproximação possível com a realidade. “A arte tende a tornar-se de novo natureza. Ela o faz até o máximo de seus recursos, em qualquer época dada”. (BERTHOLD, 2000, p. 451)

Essa forma de ensinar, ainda que usual, tem sido substituída por muitos coletivos de teatro, por novas formas de experimentações que, muitas vezes, privilegiam o próprio trabalho do ator.

“A educação deve ser integradora – integrando os estudantes e os professores numa criação e re-criação do conhecimento comumente partilhados [...]” (FREIRE & SHOR, 1987, p.19). Nessa perspectiva, o que se apresenta e foi vivenciado de forma prática no desenvolvimento dessa pesquisa, no que diz respeito à aprendizagem, caminhou no sentido de deflagrar mais uma forma possível de abordar uma criação em teatro. Forma essa que propõe a integração do treinamento de um artista marcial com o trabalho do ator.

1.10.2 A pré-expressividade

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo do estudo da antropologia teatral. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios cênico*¹² do ator. (BARBA, 1995, p. 188)

Para se chegar ao campo da pré-expressividade, o ator, se utilizando de técnica, entendida aqui como formas, maneiras, comportamentos e procedimentos para a atuação, pode se valer, segundo Barba (1995), de uma atitude espontânea, na qual estará presente em seu corpo uma série de comportamentos que chegaram a ele de “maneira natural”, em razão do meio cultural e social ao qual ele esteve inserido, ou seja, o comportamento de um indivíduo está condicionado por uma sociedade que determina os padrões de conduta, tornando-os, muitas vezes, aparentemente naturais por já estarem incorporados. Essa série de comportamentos espontâneos foi denominada pelos antropólogos como inculturação, que é o

¹² Bios cênico, pré-expressividade é a vida pronta a ser transformada em ações e reações precisas (BARBA, 1995, p. 193).

processo de absorção passiva, sensório-motora, do comportamento cotidiano de uma dada cultura. Quase que de maneira oposta, tem-se a utilização de técnicas corporais específicas que são distintas das utilizadas na vida cotidiana – a aculturação.

A aculturação, no contexto aqui abordado, é então, a transformação de um corpo em atividade cotidiana, natural e usual, em um corpo que recria seus movimentos, distorcendo sua manifestação original.



Figura 7 - *Kati* de bastão. Corpo em movimento extracotidiano – posição do cavalo do *kung fu*. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Como proposta para o treinamento corporal na prática dessa pesquisa, foi utilizado o segundo conceito apresentado, ou seja, o da aculturação também denominado como técnica corporal extracotidiana. Esse processo, que de modo ampliado, se relaciona a apropriação de outras culturas, foi possível no trabalho em questão por intermédio de uma “nova” cultura no que diz respeito às práticas corporais – o treino do *kung fu*.

O aquecimento proposto ao grupo, antes do início dos ensaios, foi composto por uma sequência de movimentos, os mesmos empregados no aquecimento de uma aula de *kung fu* que continha exercícios para alongamento e mobilização das articulações e as chamadas posições básicas, a saber, posição do gato, do cavalo e arco e flecha. Esse treinamento será exposto com pormenores adiante.

A realização desses movimentos extracotidianos, que por vezes incomodavam os participantes, justamente pela dificuldade de reconhecê-los em seus corpos, ou mesmo realizá-los, acabava por desconstruir certos automatismos da vida cotidiana, o que estimulava a criação de uma qualidade de movimento e organização da energia diferenciada. Para Barba (1995), as artes marciais são baseadas em técnicas de aculturação e acabaram por inspirar as formas codificadas de teatro.

Elementos dessa codificação de movimento estiveram presentes não só nos aquecimentos, como também em sequências que fizeram parte do espetáculo montado, como: um *kati* utilizando um bastão; *toi shá* - luta combinada partindo dos movimentos de outro *kati* chamado *pan pou kiu*, realizado em dupla e parte de um *woshu*, que são as sequências consideradas as mais artísticas do *kung fu* – essa última realizada por todos os atores. Também fez parte da apresentação a Dança do Leão.



Figura 8 - *Kati* de bastão. Corpo em movimento extracotidiano – posição do arco e flecha do *kung fu*.
Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho



Figura 9 - *Toi shá*¹³ do *kati pan pou kiu*. À esquerda posição do cavalo e à direita posição do gato.
Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

¹³ Luta combinada. Nesse caso, os movimentos são os mesmos apresentados no *kati pan pou kiu*, de forma a integrar a ação dos dois lutadores que, como em uma coreografia, conhecem tanto o movimento que irão realizar quanto os movimentos do outro.

A Dança do Leão é uma das manifestações da prática do *kung fu*. Essa dança só pode ser realizada por praticantes dessa arte marcial. Atuando em duplas, um dos artistas é a cabeça e as patas dianteiras do leão e outro a parte posterior do corpo e as patas traseiras. Apenas suas pernas são reveladas, o restante de seus corpos é coberto por uma fantasia estilizada e colorida dividida em duas partes: cabeça e corpo.

O leão realiza movimentos bastante complexos, nos quais os dois kungfuístas devem estar em perfeita sincronia e harmonia, tais como: saltos, rolamentos e quedas. Ele é guiado pelo som de um tambor, que é tocado ao vivo e interage de maneira intensa com a plateia.



Figura 10 - Cena da peça em que acontece a Dança do Leão. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.



Figura 11 - Ensaio da dança do leão na Associação Shao Lin de Kung Fu – unidade de Pinheiros, no dia 18 de outubro de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Juliana Rocha.

Estudos têm sido feitos da relação das artes marciais e personalidade e se notou que a aprendizagem da arte marcial por meio da repetição de ações físicas conduz os alunos à outra conscientização de si mesmo e a outro uso de seus corpos. O objetivo das artes marciais é aprender a estar presente no exato momento da ação. Esse tipo de presença é importante para atores que desejam ser capazes de recriar, toda noite, esta qualidade de energia que os torna vivos aos olhos do espectador. É talvez esse o objetivo comum, apesar dos resultados diferentes, que explica a influência que as artes marciais tiveram sobre a maioria das formas teatrais do Oriente. (BARBA, 1995, p. 197)

1.10.3 O equilíbrio

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” ou extracotidiano [...]. Atores de várias tradições orientais têm codificada a aquisição de um novo equilíbrio e posições básicas que o aprendiz deve adquirir por meio do exercício e do treino. (IDEM, 1995, p.34)

Esse abandono do equilíbrio tem como objetivo gerar um esforço físico intenso para a realização de movimentos – esse esforço extra dilata as tensões do corpo, com a intenção de tornar o ator vivo, em cena, antes mesmo que ele comece a se expressar (BARBA, 1995).

Tanto em técnicas de dança e teatro ocidentais quanto orientais, é possível identificar com clareza essa condição de desequilíbrio. Na dança ocidental, tem-se o balé clássico, no qual a totalidade de seus movimentos envolve saltos, piruetas, apoio em apenas um dos pés, entre outros, que proporcionam ao corpo do bailarino a condição de um equilíbrio precário; já no teatro é possível observar em personagens da *Commedia dell'Arte* como Arlequim, que também possui uma série de movimentos codificados que incluem posições em equilíbrio extracotidiano.

Por meio de exercícios e treinos de *kung fu*, foi possível trabalhar o corpo dos participantes, de modo a propiciar a experimentação de um nível precário de equilíbrio.



Figura 12 - *Wushu* – corpos em equilíbrio precário ou extracotidiano. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.



Figura 13 - *Toi shá do pan pou kiu* – corpos em equilíbrio precário ou extracotidiano. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

1.10.4 A energia

Em chinês, *kung fu*, conhecido no Ocidente como uma técnica de combate, significa literalmente “a habilidade para resistir (e aguentar jejum)”. Ele tem, entretanto, muitos outros significados: é o nome da arte marcial nacional, mas também se refere a qualquer disciplina, capacidade ou habilidade que é dominada somente por esforço contínuo. Pode significar trabalho que é executado, cumprido, e potência, mas também o resultado de um estudioso em qualquer campo intelectual. Para um ator, ter *kung fu*

significa “estar em forma”, ter praticado e continuar a praticar um treinamento peculiar, mas também significa possuir aquela qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente, e que indica que ele dominou todos os aspectos técnicos de seu trabalho. (BARBA, 1995, p.74)

Geralmente, quando se fala de energia no teatro, há certa dificuldade de concretizar esse conceito na execução de uma cena, por exemplo. Alguns chamam de tônus muscular, o que Barba chama de potência nervosa muscular, que pode ser entendido como a presença do ator.

Além do treinamento físico, com o intuito de potencializar essa energia de maneira a contribuir com o corpo em um nível pré-expressivo, a prática de técnicas que são utilizadas nos treinos de *kung fu*, como as de respiração e meditação, estiveram presentes em parte do processo de criação dos participantes dessa pesquisa – os artistas vocacionados do grupo *In Omnia Paratus*¹⁴.

As técnicas de respiração utilizadas tinham como objetivo transformar essa ação cotidiana inconsciente em algo que pudesse ser treinado, atingindo um nível consciente. Já a meditação propunha aos participantes momentos de silêncio mental, com vistas a possibilitar um ganho de concentração e um campo fértil para a criação.

Yoshi Oida¹⁵ (2007), em *O ator invisível*, diz que as pessoas sábias são aquelas que praticam meditação; para fazer isso elas têm de concentrar a respiração no *hara*, ou seja, na área bem abaixo do umbigo, ele afirma que as pessoas treinadas são aquelas que utilizam o corpo de um jeito altamente desenvolvido, como os atores ou os praticantes de artes marciais.

1.10.5 A dilatação

O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo e reduzido. Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo em vida dilata a presença do ator e a percepção do

¹⁴ Grupo formado no Teatro Vocacional em 2005 e composto (no ano de 2008) por cerca de dez integrantes, com idade entre 18 e 26 anos, que participaram desse estudo.

¹⁵ Ator, diretor e professor, foi colaborador fundamental no teatro de Peter Brook (diretor britânico, dirigiu a Royal Shakespeare Company). Em *O ator invisível*, traz memórias, exercícios e conceitos que fundamentaram seu modo de fazer e pensar o teatro, articulando a tradição do teatro clássico japonês *Nô* e *Kabuki* e as artes marciais. Também é autor de *Um ator Errante*.

espectador. Há alguns atores que atraem o espectador com uma energia elementar que “seduz” sem mediação. (BARBA, 1995, p.54)

Como forma de aproximar o conceito de dilatação do corpo do ator e energia, aqui apresentados, no uso da prática do *kung fu*, exponho, a seguir, parte do discurso do mestre Amaral retirado de entrevista concedida em 17 de dezembro de 2008 sobre essas questões, e que demonstra seu pensamento a respeito das aproximações possíveis entre o teatro e o *kung fu*.

A questão dirigida ao mestre se referia ao termo comumente usado no teatro – presença do ator. O que seria essa presença? É o ator que está em cena e consegue atrair para si a atenção do público, por vezes, mais do que outros atores que compõem a mesma cena. No *kung fu* também é possível observar esse fenômeno, no qual um artista consegue se fazer mais presente do que outros executando os mesmos movimentos.

Mestre Amaral acredita que a prática do *kung fu* sugere uma manipulação de energia. O acúmulo dessa energia serve para que se possa utilizar, por exemplo, em um exercício de quebramento (de tijolos, madeira etc.). Essa procura pela energia é algo sutil, que não é tocável com os braços ou com as pernas. Faz com que as pessoas atinjam certo grau de sensibilidade entrando no “rol” dessas energias que serão utilizadas em uma demonstração. Acredita, ainda, que o conceito esteja relacionado com a fé, com o fato de acreditar, embora não se fale de religião, fala-se de crença. Quando se diz à criança que ela é um super-homem, ela crê nisso.

Ele afirma que na prática do *kung fu*, aqueles que conseguem acreditar mais, atingem o “rol” das energias, eles “incorporam” essas energias, atraindo a atenção de todos. Assim, o lutador de *kung fu* também acredita, como uma criança. Completa ainda que quando o sujeito acredita, ele manipula energia, quando ele manipula energia, ela transparece. Os olhos físicos não conseguem enxergar, mas os olhos não físicos conseguem. Por isso, a atenção é voltada para aquele ator que mais consegue representar a energia que não se consegue enxergar. “Então, penso que a pessoa que acredita atinge um grau acima e, quando ela expressa, é como se fosse uma luz brilhante. Então, todos acabam olhando para ela. Mas precisa, realmente, acreditar”.

A respeito do conceito de dilatação, Eugenio Barba (1995) apresenta o princípio da negação, que consiste em se iniciar uma ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida. Como exemplo, Barba cita conjuntos de movimentos amplamente trabalhados nas artes marciais, tais como: antes de desferir um soco, afasta-se o braço; antes

de saltar, dobram-se os joelhos; antes de avançar para frente, inclina-se para trás. Esse seria um dos meios para o ator dilatar sua presença física.

Apresentados alguns dos conceitos abordados em *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*, articulando-os com o *kung fu*, pretendi aproximar os vocacionados de uma prática que foi sendo construída no momento em que era vivenciada, de forma a, sem perder o que já estava conquistado e apreendido por nossa cultura, promover a apropriação de códigos e modo de pensar e fazer teatro distintos.

Assim, como aborda Silvio Zamboni (1998), ainda com relação ao modo de ver e pensar oriental e ocidental, em *A pesquisa em arte*, tanto o racional, tão desenvolvido no ocidente, como a intuição, tão valorizada no oriente, são formas complementares que povoam os cérebros ocidentais e orientais de artistas e também de cientistas.

O racional e o intuitivo são modos complementares de funcionamento da mente humana. O pensamento racional é linear, concentrado, analítico. Pertence ao domínio do intelecto, cuja função é discriminar, medir e classificar. Assim, o conhecimento racional tende a ser fragmentado. O conhecimento intuitivo, por outro lado se baseia numa experiência direta, não intelectual, da realidade em decorrência de um estado ampliado de percepção consciente. (CAPRA, *apud* ZAMBONI, 1998, p.17)

Como dados de pesquisa, além de entrevistas realizadas com Mestre Amaral, instrutores de *kung fu* e os estudantes de teatro participantes desse trabalho, optei por entrevistar um ex-praticante de *kung fu*, a fim de investigar, para além do treinamento físico, as possíveis influências dessa técnica nas práticas cotidianas, uma vez que essas experiências se tornam essenciais para o ato da criação – no caso dos artistas, assim como fundamentais para o ato da descoberta – no caso dos cientistas.

Trata-se de um cirurgião e pesquisador da área médica que, para além da objetividade, necessária ao ofício, relacionada a intervenções precisas e claramente delineada por objeto e objetivos palpáveis no corpo humano, fala de intuição.

O doutor Paulo Augusto Amador Pereira, ao se remeter às práticas vivenciadas em treinos de *kung fu*, afirma acreditar que os seres humanos são possuidores de capacidades que não são normalmente desenvolvidas ou utilizadas, tais como: aprimoramento da resistência física, controle da dor e o uso da intuição. Pondera que, apesar do desenvolvimento científico, a civilização atual deixou para trás algumas capacidades e características que, no passado, talvez, tenham sido mais desenvolvidas por uma questão de prática. Mas, a despeito dessa

tendência atual, no *kung fu*, assim como em muitas práticas orientais, desenvolve-se o uso da percepção, da concentração e também, novamente, da intuição.

Sem desconsiderar os parâmetros – analisados para classificar cada situação médica, Pereira procura atentar para essas sensações, que podem estar presentes, a despeito dos parâmetros indicarem uma conduta despreocupada. Por vezes, nesses casos, dá maior atenção à situação, sempre com o crivo de não se deixar confundir por medo ou insegurança. Em várias situações essa intuição foi confirmada. Esse fato demonstra que o sujeito, em posse de uma capacidade mais ampla de percepção, pode ter melhores resultados em suas práticas adotadas.

Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1996), ao explicar a relação entre o cinegrafista e o pintor, lança mão de excelente construção auxiliar, ilustrado pelas figuras do cirurgião e do mágico. Ouso explicitar o percurso elucidativo, substituindo o mágico pelo ator – por aproximarem-se fortemente no concernente à construção e apresentação de uma realidade que deveras não é real.

O cirurgião está no pólo oposto ao do ator. O comportamento do ator, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O ator preserva a distância natural entre ele e o suposto paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do ator, o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente, em vez disso intervém nele pela operação.

Seja por meio de uma intervenção cirúrgica, de uma pequena cena apresentada diante do que Benjamin (1996) chama de comunidade de ouvintes ou, ainda, por meio de movimentos ditos marciais, temos como objetivo principal penetrar o âmago do ser humano e proporcionar a possibilidade de uma renovação, a partir dessas intervenções; sejam elas físicas ou simbólicas, aproximadas ou distanciadas. Se assim o for, será possível a compreensão de que a cirurgia que opera o teatro na aquisição do bem simbólico – possibilitando a “cura” aos indivíduos desesperançados, tem a mesma relevância da cirurgia que opera a retirada de um corpo estranho de dentro de nós.

Marla Cruz, artista vocacionada e participante dessa pesquisa, traz suas impressões, em forma de texto poético, que demonstram os resultados de uma intervenção bem sucedida quando da visita à Associação Shao Lin de Kung Fu.

Poças de água. Nunca pulei em uma por querer. Na verdade, quando chove, procuro evitá-las ao máximo. E que raiva dá quando um carro passa e joga água na gente! Imitar uma serpente, nunca fiz. Imagine macaco, dá vergonha. Cambalhota então, vixe Maria! Não faço desde os 6 ou 7 anos! Sempre fui velha demais para isso. Pobre de mim! Velhice não existe a menos que você dê esse valor à sua idade, negando suas paixões de criança. Felizes não são só médicos, engenheiros, advogados bem sucedidos. Felizes são os apaixonados.

No dia 10/08/2008, via a paixão do Walter¹⁶ pela fotografia. Percebi a paixão do Otávio¹⁷ pelo desenho. Mestre Amaral, mais de 70¹⁸ anos apaixonado por imitar animais. Querido Mc 'Donalds' Fadden¹⁹ com sua brilhante disposição nos ensinando a cair. A CAIR! E a Ju,²⁰ a mais gulosa, apaixonada pelo teatro, *kung fu* e pela gente. É isso, é preciso se apaixonar! Se apegar às nossas vidas e fazer como os apaixonados que se arriscam sem receio de se machucar e muito menos passar vergonha na frente dos outros. Vergonha não é fazer diferente, é NÃO fazer. Vida é perigo, disposição. É pular nas poças de água e não se importar em se molhar. E qual o problema de cair? Nenhum. Pois aprendi a cair e rapidamente levantar de novo.

1.11 Paisagem metodológica



Mais que das intenções, eu gostaria de apresentar a paisagem de uma pesquisa e, por essa composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo. Somente algumas dessas presenças me são conhecidas. Muitas, sem dúvida mais determinantes, continuam implícitas – postulados e dados estratificados nesta paisagem que é memória e palimpsesto [...] (CERTEAU, 1994, p.35)

Uma vez revelado o ponto de partida do estudo e alguns dos pressupostos utilizados e vividos por mim e pelos vocacionados no decorrer desta pesquisa, integrando o teatro e o *kung fu*, abordo nesse momento os procedimentos escolhidos neste percurso, porque definem a estrutura e as opções adotadas para este trabalho científico.

¹⁶ Responsável pelos registros de imagem em vários momentos da pesquisa.

¹⁷ Instrutor de *kung fu*, responsável pela preparação corporal durante parte do processo de ensaio do grupo, foi quem realizou a pintura decorativa da sala de treino.

¹⁸ Inferência hiperbólica, com tom de inserção cômica. O mestre Amaral se dedica ao *kung fu* há 30 anos.

¹⁹ Instrutor Roberto Mac Fadden, responsável pelo treino no dia da visita.

²⁰ Referência a mim.

Os caminhos metodológicos do estudo aqui apresentado tem uma abordagem qualitativa, por se tratar de uma “[...] relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, uma interdependência viva entre sujeito e objeto, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito”. (CHIZZOTTI, 2009, p.78)

O fazer artístico, por fundamentar-se na imaginação e na percepção, possui uma relação intrínseca com a subjetividade. Assim, as possibilidades de apreensão por meio da linguagem teatral puderam desenvolver nos vocacionados suas subjetividades, que, indissociadas do mundo, os tornam sujeitos mais preparados para intervirem no real. Nesse sentido, o *kung fu* fez parte do mundo subjetivo da criação e apresentou-se de modo concreto a partir do treinamento físico, mental e espiritual, tornando-se material vivo e dinâmico no desenvolvimento prático da pesquisa. Ela é um estudo de caso porque organiza um relatório ordenado e crítico de uma experiência, que merece investigação por reunir informações sobre um campo específico que poderá, por meio de aproximações comparativas, possibilitar fazer mediações a situações similares.

Tal estudo foi feito por meio de um trabalho de campo, em que houve coleta de informações documentadas por meio da escrita, de relatos orais captados em forma de entrevistas, gravações, filmagem, desenhos e fotos. A posse desses e de outros documentos (rascunhos, notas de observação, transcrições, registros e relatos de instrutores de *kung fu*) coletados, são apresentados segundo critérios predefinidos, a fim de que se constituam dados, que comprovem as descrições e reflexões do caso em epígrafe. Os relatos colhidos com os instrutores de *kung fu* e com os vocacionados são usados como construtores da narrativa do estudo porque exemplificam, ilustram, abordam e justificam o uso desse treinamento como estratégia de trabalho corporal e mesmo espiritual, para a linguagem teatral.

A apreciação e discussão do material de coleta dos vocacionados (desenhos do esqueleto, relatos e as fichas de perfil corporal) tem por finalidade apresentar o percurso efetuado no campo de atuação e as aquisições obtidas por mim e pelos participantes (vocacionados) da pesquisa. Para tanto, apresento os instrumentos utilizados nesta pesquisa.

1.11.1 Posições de controle

As posições de controle permitem verificar se os músculos têm a elasticidade e comprimento normais, condição primordial para um ótimo movimento das articulações, assim como para a postura e o movimento funcionais.

Essas posições permitem, portanto, que a pessoa tome consciência, sozinha e em poucos minutos, dos pontos de tensão do seu corpo. (ALEXANDER, 1983, p.119)

A intenção de aplicação dessas posições de controle, propostas por Alexander, foi de fornecer aos vocacionados uma primeira identificação de como o corpo distribui suas tensões e como essa percepção pode auxiliar em uma consciência do estado corporal de cada participante, com a possibilidade deles poderem experimentar essas mesmas posições posteriormente.

Partindo das posições de controle, criadas por Gerda Alexander (1983), elaborei uma “ficha de perfil corporal” que foi preenchida pelos vocacionados em dois momentos distintos, no início e no final do trabalho. Coletivamente, as posições eram lidas e na sequência executadas. Cada um marcava no quadrado correspondente se a posição havia, ou não, sido realizada, ou realizada com dor. Nessa última possibilidade, era atribuída uma classificação para a intensidade da dor, seguindo uma escala de um a dez, na qual o um significava dor leve e dez dor muito intensa. Foi possível observar, na ficha de vários vocacionados, que, ao realizar as posições pela segunda vez, algumas que não haviam sido realizadas passaram a ser com alguma dor, ou mesmo sem dor, fato que nos induz a pensar que a prática contínua de treinamento físico pode possibilitar maior mobilidade articular e melhora no alongamento muscular.

A seguir, apresento o modelo da ficha das posições de controle.

Projeto Teatro Vocacional – 2008
Teatro Décio de Almeida Prado

Nome: _____ Data: ____/____/____

a) Posições de controle

As posições de controle permitem verificar se os músculos têm a elasticidade e comprimento normais, condição primordial para um ótimo movimento das articulações, assim como para a postura e o movimento funcionais.

Essas posições permitem, portanto, que a pessoa tome consciência, sozinha e em poucos minutos, dos pontos de tensão do seu corpo.

As posições: Testes de tensão

1. De joelhos, sentado sobre os calcanhares, com os dedos dos pés flexionados (controle dos dedos e dos tornozelos). Todos os dedos (inclusive o dedo mínimo) estão em contato com o solo. O peso do corpo recai por completo sobre os calcanhares.

posição realizada

não realizada

realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

2. Como no anterior, mas desta vez o pé está em extensão (controle da articulação do tornozelo e dos dedos dos pés).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

3. Sentar-se sobre o quadril entre as pernas flexionadas e ligeiramente separadas (controle dos joelhos, da articulação do quadril e do músculo anterior da coxa). As nádegas devem tocar o chão.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

4. Com quatro apoios: cruzar as pernas, uma por cima da outra, depois sentar-se entre as pernas (controle dos músculos posteriores e laterais externos da coxa). As nádegas devem tocar o chão.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

5. Sentar-se com as pernas cruzadas, um pé apoiado sobre a coxa oposta, o outro debaixo (ou também em cima, se possível); inclinar-se depois para frente, flexionando a articulação do quadril, mantendo as costas tão retas quanto possível e sem levantar as nádegas do chão (controle das articulações do quadril e das articulações dos joelhos e dos tornozelos).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

6. Como o anterior, mas as pernas em lugar de estarem cruzadas, estão separadas, flexionadas, e os pés um diante do outro (controle dos adutores e do quadril, dos joelhos e dos pés).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

7. Extensão lateral de uma perna, sentando sobre o calcanhar oposto: a) sentar-se no chão mantendo as duas pernas em sua posição inicial; b) ligeira rotação do tronco, que se flexiona sobre a perna estendida (controle dos adutores e do quadril).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

8. Sentado, pernas flexionadas, braços entre as pernas, mãos colocadas na metade inferior da tíbia, estender progressivamente as pernas. Do começo ao fim, a testa está sobre os joelhos (controle das costas, nuca, músculos e articulações das pernas).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

9. De costas, os joelhos ao lado das orelhas (controle da musculatura das costas, e lateral do pescoço, e flexibilidade da coluna vertebral).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

10. Deitado, os braços sob a cabeça, as plantas dos pés apoiados no chão. Os joelhos caem para a direita, depois para a esquerda, sem levantar as omoplatas.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

11. Deitado de lado: a) girar o busto até ficar deitado sobre as costas, b) o joelho permanece na mesma posição em contato com o chão. O ombro correspondente a esse joelho deve normalmente tocar o chão na posição b). (Controle da coluna vertebral e das costas, ombros, braços, quadril, coxas.).

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

12. Deitado, braços “em castiçal”, antebraços dirigidos para cima, depois para baixo. Ombros, cotovelos, pulsos e dedos devem, sem esforço, estar em contato com o chão. (Controle de ombros, braços e mãos.) Controle da flexibilidade e das posições de rotação da coluna cervical e da articulação do ombro.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

13. Braços e pernas encostados no chão. Orelhas e rosto encostados no chão.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

14. Rotação da cabeça em contato com o chão, nariz para cima, parte posterior da cabeça encostada no chão.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

15. Rotação da cabeça como antes, mas sem sentido inverso, nuca para cima, nariz encostado no chão.

posição realizada não realizada realizada com dor

(intensidade da dor de 1 a 10)

Fonte: Arquivo pessoal - ficha diagnóstica criada para aplicação nesta pesquisa.

1.11.2 Desenhos do esqueleto

O homem sempre desenhou o homem. Observar as diversas notações gráficas que o homem fez de si mesmo ao longo dos tempos, como se fossem as páginas de um diário, nos projeta para um breve contato com os vários “eus” introjetados pelo palco do mundo. (DERDYK, 1989, p.12)

Nessa pesquisa, o desenho foi utilizado, não como um fim em si, mas como meio de gerar um material concreto, que se apresentasse como um registro, já que o teatro mostra-se efêmero, por conta de o material de que dispomos ser a cena; esta, por sua vez, encerra-se no exato instante em que para de ser encenada. Sendo qualquer forma de retorno ao criado inicialmente uma aproximação, e não a criação original.

Nas artes visuais, essa primeira criação, seja ela representada por meio de um desenho, pintura, escultura etc., por ter o material plástico como suporte, garante certa imortalidade à obra, gerando a possibilidade de, por meio de historicidade, a mesma ser vista, apreciada, estudada e analisada em tempos diferentes por diversas pessoas. Assim, em um processo de criação teatral, senti a necessidade da utilização de recursos gráficos, tais como desenhos, mapas de cena, registros escritos, a fim de que a experiência pudesse ganhar uma materialidade para além do processo de criação que culminava em elaboração de cenas.

Utilizei os desenhos dos esqueletos feitos pelos vocacionados que participaram do processo de criação do início ao fim, compreendido entre março e dezembro de 2008, para dar concretude à visão de corpo e à percepção do ganho de consciência corporal, no que diz respeito à estrutura do corpo, que a atividade motora presente na prática de nossos encontros gerou em cada um. Com essa prática, também foi possível observar como cada um se percebe, se concebe, se representa e, dessa forma, se apresenta no mundo.

Edith Derdyk, em *O desenho da figura humana* (1989), ao abordar a representação que os homens realizaram de si, tecidas pelo fio da história, aponta que a evolução e transformação dessas representações se relacionaram ao percurso de seu desenvolvimento mental, espiritual, perceptivo e cognitivo. Seu estudo da figura humana está baseado em três eixos principais: a percepção, a imagem e o conhecimento. Esse conhecimento relacionado, a como ele se firma por meio da percepção, amplia o mapa da consciência humana. Nessa perspectiva, a abordagem de Derdyk (1989) se coaduna com a proposta da representação da

figura humana realizada nessa pesquisa, que objetivou não o desenvolvimento da habilidade do desenho, e sim a percepção do próprio corpo, com a conseqüente capacidade de representá-lo, com vistas ao ganho da consciência de si.

O corpo humano pode ser considerado como um instrumento de formação e de modificação do mundo. O homem possui um poder de ação planejada, uma intencionalidade expressa em seus atos. Essa intencionalidade reflete seus desejos, anseios e, sobretudo, suas necessidades. Conhecer e transformar nosso instrumento é conhecer e transformar o mundo. O corpo potencializa a materialização de nossos quereres no mundo, expressando até involuntariamente a necessidade da concretização de projetos. A presença corporal confirma o ser, o estar, o fazer do homem no mundo. (DERDYK, 1989, p.23)

Partindo de um trabalho essencialmente prático corporal, propus a inversão da ordem natural da criação, na qual se produz uma ideia levada à razão, que posteriormente é posta em prática para a criação de um discurso que emergisse do corpo.

Derdyk (1989) aponta ainda que a ênfase dada ao pensamento racional, que está sintetizada e demonstrada pelo conhecido enunciado de Descartes: *Cogito, ergo sum* (Penso, logo existo), conduz os indivíduos, principalmente os ocidentais, a constituírem sua identidade com sua mente racional, e não com seu organismo total. Essa cisão tem uma influência sobre o pensamento ocidental e se manifesta também na criação artística. A preponderância do mental e racional sobre o corporal acaba por submeter o corpo ao esquecimento de si mesmo, principalmente quando não se dispõe a entender o corpo como possível agente e portador de conhecimento (Derdyk, 1989).

As doutrinas orientais, pelo contrário, concebem o corpo como metáfora ou imagem do cosmo [...] O homem oriental, de maneira geral, entende o corpo e a matéria como a porta de entrada para o reino espiritual. Sem dúvida, uma visão integradora. As relações entre o homem e o Universo acontecem mais animicamente, tecendo uma rede orgânica e contínua de identidades. (IDEM, 1989, p.26)

A prática do *kung fu*, nessa perspectiva, se apresentou como atividade essencial, uma vez que traz tanto em sua prática corporal, quanto em seus aspectos filosóficos, a conexão entre corpo, mente e espírito.

Com o nascimento nos é dada nossa imagem corporal em forma de sensibilidade para sentir o todo de nossa constituição corporal. O reflexo de alinhar, sustentar e andar já existe na criança saudável desde seu nascimento. Com o passar do tempo e conseqüente desenvolvimento do ser em seu ato psíquico e motor, o desenvolvimento da autonomia corporal

através do processo de levantar-se, ficar em pé, do caminhar, do correr, até o pular e o saltar, constitui a base essencial para nossa autoconfiança e segurança. (ALEXANDER, 1983, p.87)

Alexander (1983), em 1957, cria a eutonia que se integra à grande corrente de investigações que marcaram o século XX. A eutonia propõe às pessoas uma busca profunda de sua realidade corporal e espiritual, propondo essa descoberta de si mesmo, sem se retirar do mundo permitindo, dessa forma, a liberação de forças criadoras, possibilitando um melhor ajustamento a situações da vida e um enriquecimento permanente de sua personalidade e realidade social. Por meio do desenvolvimento de elementos propostos pela teoria tais como o tônus, a respiração, o tato e o contato, o movimento em si e as posições de controle, a eutonia ganha um caráter educativo, que Alexander definiria como pedagogia do sujeito ou da subjetividade. Na eutonia, o participante é estimulado a entrar em contato profundo consigo por intermédio de suas sensações, percepções e observações, construindo sua identidade no próprio reconhecimento e do outro. A subjetividade é social, e se constrói na complementaridade eu - outro. Por meio desse e de outros pensamentos, Gerda Alexander desenvolve um novo modo de interação e percepção das possibilidades do contato das pessoas com seu corpo e suas potencialidades. Para tanto, cria formas de representação do corpo, a fim de analisar a imagem que cada um tem de si, objetivando um ganho de consciência. As formas utilizadas por Alexander (1983), com relação ao desenvolvimento da proposta da representação da figura humana, foram:

- a. Com os olhos fechados, modele um corpo humano (exercício proposto antes e depois de um curso de eutonia de 8 a 14 dias);
- b. Desenhe um corpo humano;
- c. Desenhe o que experimenta agora do seu corpo;
- d. Desenhe um esqueleto humano.

A partir desses desenhos e modelagens, ela afirmou perceber, muitas vezes, que havia uma ausência de sentido do corpo, e também a disposição psíquica do aluno. Assim, por meio dos desenhos e análise dos mesmos, fazia algumas inferências, tais como: alguém, que do ponto de vista psíquico, ainda não era capaz de se manter sobre seus próprios pés, acabava fazendo desenhos sem os pés; do mesmo modo que alunos que apresentavam dificuldade de comunicação por contato, acabavam por não desenhar as mãos. Observou também a representação da realização dos desejos mais ou menos conscientes. Como por exemplo, um

homem magro que acaba desenhando um corpo superdimensionado, ou mulheres desproporcionadas podem desenhar corpos elegantes e graciosos. É importante, no entanto, relativizar tais considerações, uma vez que se trata de interpretações e percepções subjetivas e que por essa razão não podem ser efetivamente evidenciadas ou mesmo comprovadas.

No processo dessa pesquisa, vali-me das proposições já desenvolvidas por Alexander (1983), porém utilizando apenas a proposta do desenho do esqueleto, com a diferença que pedi para que desenhassem cada um seu esqueleto, e não um esqueleto qualquer. Assim, a mesma proposta foi repetida no início e no final do processo, sendo que o primeiro desenho foi realizado em maio, e o segundo em novembro do mesmo ano.

É importante salientar, que, nesse estudo, não há uma análise psicológica dos desenhos porque não é objeto dessa proposta de trabalho. Desse modo, apresento o desenho de dois dos vocacionados a fim de ilustrar a prática aplicada. Os demais desenhos podem ser consultados nos anexos da pesquisa.

Algumas verificações são feitas por meio dos traços e indicações a fim de apontar o desenvolvimento e possível ganho de consciência do corpo dos vocacionados. Nesse sentido, o instrumento – desenho do esqueleto - inspirou-se nos estudos de Gerda Alexander (1983), como proposta de coleta de dados e algumas considerações se utilizam das referências de Derdyk (1989) e dos relatos feitos pelos vocacionados sobre os desenhos. Os discursos podem revelar aquisições não expostas nos desenhos. Dessa forma, os desenhos e discursos se complementam.

Derdyk (1989) conclui, em seu estudo, que milhares de maneiras de representar a figura humana existiram, e que essa diversidade está associada às condições e circunstâncias de uma época, bem como interligadas à relação que o homem mantém com o seu próprio corpo, que seriam reflexos de sua visão de mundo. Os códigos culturais geralmente concordam com o campo perceptivo em vigor, com a visão de mundo oficial, com o conceito de tempo e espaço, oriundos da ciência, da religião, da própria arte, enfim, com o significado do estabelecimento da relação do homem com o espaço que cada cultura conquistou e proporcionou. “As alterações desses códigos, quando acontecem, acompanham justamente a quebra de uma determinada percepção, de um determinado valor, que passa a ter novos significados” (Derdyk, 1989, p. 36). Assim, não se trata de interpretar os desenhos e sim observar como as escolhas do ato de se representar, por meio da figuração, pode nos revelar aspectos da autopercepção. De outro modo, como afirma Derdyk (1989), tenderíamos a tentar captar índices de inteligência, decifrar a estrutura mental e perceptiva, a visão de mundo do

indivíduo que desenha, entre outros, que seriam sempre interpretações, inferências, projeções e valorizações.

É possível notar que o segundo desenho se apresenta com maior riqueza de detalhes, onde são evidenciados alguns ossos e articulações que antes não haviam aparecido. Essas mudanças na forma de representação podem ser atribuídas a um ganho na percepção corporal de cada um, conquistadas por meio das atividades práticas realizadas, já que em nenhum momento nos dedicamos a treinamento ou técnica de desenho.

Essa atividade é interessante para ilustrar a apropriação da prática e registrar o processo, em que os estudantes puderam se auto-observar e refletir de modo crítico seu desenvolvimento.

A seguir, apresento imagem dos desenhos realizados por dois dos vocacionados (os demais encontram-se no anexo dois) e, na sequência, comentário transcrito de cada um, colhido em 13 de dezembro de 2008. A idade dos vocacionados aparece no segundo desenho.



Figura 14 - Desenho do esqueleto 1 de Jorge (Estel) Santiago em 17 de maio 2008.

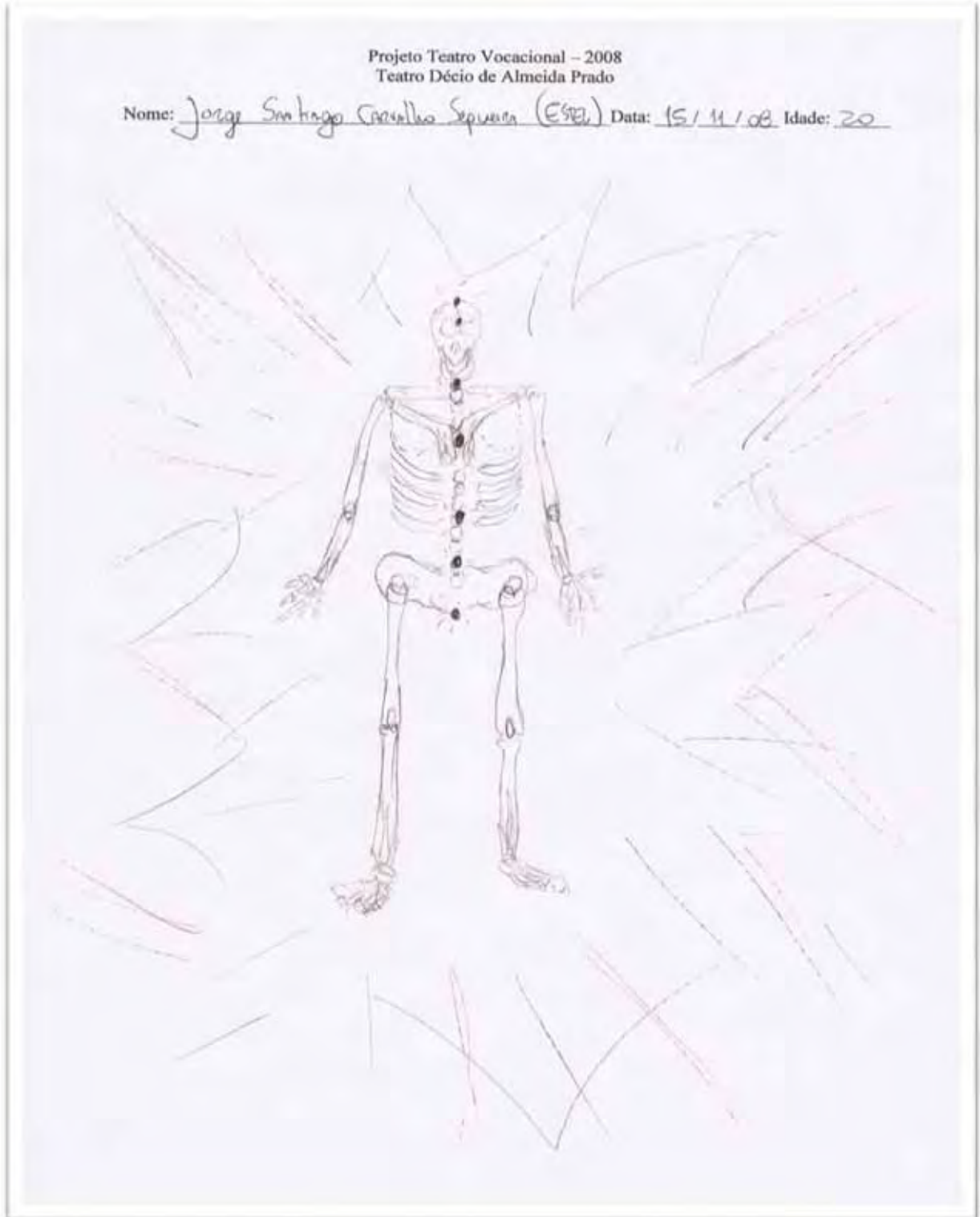


Figura 15 - Desenho do esqueleto 2 de Jorge (Estel) Santiago em 15 de novembro de 2008.

Jorge (Estel)

Bem, meu primeiro desenho está incompleto, começa por aí. Já está “esculhambado” por aí, mas sei lá, eu não tinha muita noção de proporção do meu próprio corpo, pelo que estou vendo da relação das vértebras com o quadril e tal. Está meio esquisito! Eu também não terminei, eu sabia que tinha que terminar, mas naquela época não tive vontade. Sabia que ele estava incompleto, mas também não me animei a terminar, eu acho que isso tem algum significado.

Já o segundo, eu me fiz inteiro. Consegui dar mais detalhes de falanges e tal, também não deve estar tão perfeito. Se você for mostrar esse desenho para alguém da área de biológicas vai achar alguma coisa super errada, mas enfim. Já o fiz também com outra intenção, o primeiro eu fiz pensando... Putz, como é meu corpo? Deixa desenhar e entregar logo.

O segundo não, eu já fiz com mais vontade de fazer, me sentindo antes de desenhar, coloquei os sete chacras principais por que foi uma coisa que achei muito legal de colocar no desenho, acho que foi o resultado do processo desse contato com a energia do corpo, energia do mundo mesmo. Acho que os desenhos são bem o reflexo do processo. O antes e o depois nos desenhos para mim ficaram bem significativos e bem marcantes.

Talvez, as mudanças dos desenhos sejam reflexo da consciência corporal, né? De a gente se escutar mais antes de se desenhar. Como a Dani falou, não que da outra vez ela não tivesse dado atenção, mas dessa vez ela deu mais, e eu acho que eu também, por que eu falei: - Eu estou desenhando o meu corpo, não estou desenhando um corpo, vou desenhar a mim mesmo, acho que isso também influenciou bastante.

Resultado da consciência!



Figura 16 - Desenho do esqueleto 1 de Danielle Souza em 17 de maio de 2008.

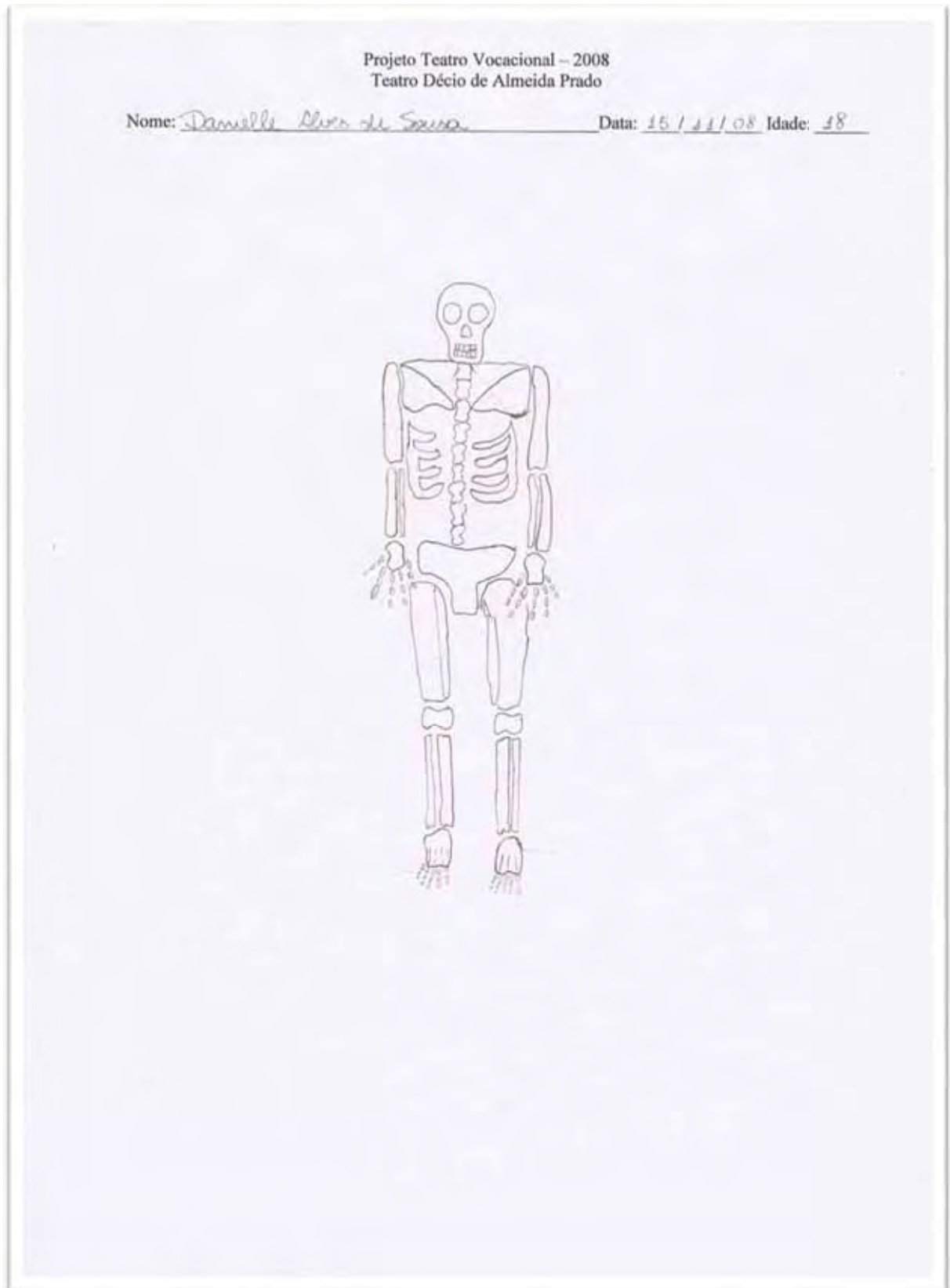


Figura 17 - Desenho do esqueleto 2 de Danielle Souza em 15 de novembro de 2008.

Danielle

Eu reparei muito também isso que o Estel falou de no segundo desenho eu parar para me sentir mais, acho que até mais um respeito. Agora não vou fazer qualquer coisa, não que eu tenha feito qualquer coisa antes! Mas é que no segundo não sei se eu pensei mais, mas eu... acho que eu vi osso onde não tinha.

No primeiro, eu não tinha joelhos, mas eu tinha pescoço, no segundo, eu não tenho pescoço, mas eu tenho joelho e tenho também mais ossos, eu não sei falar, não sei os nomes, então eu não vou nem tentar. Mas eu tenho... Sabe na perna? Na canela? Você não tem só um osso, tem um mais fininho, e eu fiz isso dessa vez, eu coloquei, e achei até muito estranho quando eu senti, passando a mão na minha perna. Nos braços também, coloquei mais, acho que me preocupei com os meus dedos também. Os pés estão bem diferentes, que coisa não? Eu achei que ia sair a mesma coisa. Se eu tivesse visto o primeiro desenho, eu não ia ter acreditado. Nossa! Eu estou muito diferente. Está igual, mas ficou muito diferente falando agora assim.

A gente teve uma ou duas aulas em que a gente viu um esqueleto, mas acho que isso não deve ter influenciado tanto nos nossos desenhos, e a gente não teve uma aula de anatomia. E também imagino que fora do teatro ninguém deve ter tido conhecimento sobre como é o seu corpo.

Mas é incrível. Como é que pode? Todo mundo fez uma coisa assim mais completa, mesmo que a gente não tenha se visto. Ah! Eu não tenho uma radiografia, não tenho nada... E nem quando eu olhei esse primeiro desenho eu falei: - Estou esquecendo de alguma coisa muito importante, claro, os joelhos, isso era obvio. Mas não que eu tenha falado: - Nossa, estou esquecendo de alguma coisa muito importante.

E mesmo assim, estou abismada. A gente não estudou, não viu nosso esqueleto e mesmo assim sentiu que devia colocar mais coisa. Ah! Incrível!

Partindo desse processo de autopercepção, no qual, por meio do treino de *kung fu*, um corpo com maior repertório e expressividade emergia, tendo em vista os aspectos abordados, o caminho seguinte se revelou no desenvolvimento de um teatro que nos conduziu (a mim e aos vocacionados) e pôde ser estofado para uma criação dialética e intervencionista: o teatro épico e vocacional.

2. ENSAIO - Os teatros: épico e vocacional na formação do ator – *gestus* e contexto



[...] Pois as dificuldades que inibem a compreensão do teatro épico não são outras que as resultantes de sua aderência imediata à vida, enquanto a teoria definha no exílio babilônico de uma prática que nada tem a ver com nossa existência [...] (BENJAMIN, 1996, p.80)

Foi no Instituto de Artes de São Paulo da Universidade Estadual Paulista (UNESP), então situado no bairro do Ipiranga, que surgiram as primeiras dúvidas e questionamentos acerca do trabalho de um ator que se propõe a uma investigação teatral utilizando-se das proposições do teatro épico. O que seria um ator épico?

Esse pensamento e dúvida surgiram no ano de 2003, durante o processo de ensaio do espetáculo *Nenhum alguém em lugar algum*, encenado pelo grupo de teatro Canhoto Laboratório de Artes da Representação.

O Canhoto, criado em 2001, no Instituto de Artes da UNESP, era um grupo de pesquisa e de experimentação tanto na área teórica e pedagógica como estética, que sempre buscou orientar seus trabalhos a partir de um teatro experimental, não voltado às questões comerciais, mas sem delas abrir mão, privilegiou assuntos e temáticas que buscassem discutir aspectos relevantes à compreensão das questões sociais mais amplas não se deixando, entretanto, resvalar nas tendências formalistas do chamado teatro pós-moderno¹, tão em voga.

Em uma produção que se apresentasse como expressão artística vinculada ao contexto histórico-social, o grupo sempre buscou apresentar e discutir questões consideradas essenciais aos tempos em que se estivesse (de que se fizesse parte) , sem jamais desconsiderar, e mesmo incorporar ao seu fazer, o legado e experiências significativas daqueles que vieram antes.

Com estudos direcionados pelo professor e diretor Alexandre Mate sobre a história do teatro, houve uma identificação do grupo com as perspectivas apresentadas pelas vanguardas históricas e, conseqüentemente, por aquelas, também, ligadas ao teatro épico. Assim, as

¹ Termo pouco usado pela crítica dramática francesa, talvez em razão de sua falta de rigor teórico, uma vez que nem o modernismo, nem o que veio depois parecem corresponder a momentos históricos, a gêneros e estética determinados. Mais que uma ferramenta rigorosa para caracterizar a dramaturgia e a encenação, o pós-moderno é um toque de reunião, um cômodo rótulo para descrever um estilo de atuação, uma atitude de produção e recepção, uma maneira “atual” de fazer teatro. (PAVIS, 1999, p. 299)

preocupações estéticas do grupo adotavam os pressupostos e proposições do chamado teatro épico brechtiano.

É importante destacar que o teatro épico brechtiano apresenta peculiaridades e elementos diferenciados do teatro épico, ainda que muitas das teorias e estudos existentes não delimitem essas diferenças ou mesmo as considerem.

Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht (1898-1956), visto seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederem ao longo de aproximadamente trinta anos [...] Tendo sido bem mais homem da prática teatral do que pensador de gabinete, mostrava-se sempre disposto a renovar suas concepções para obter efeitos cênicos melhores. Chamava suas peças de “experimentos”, na acepção das ciências naturais, com a diferença de se tratar de “experimentos sociológicos”. Não admira, portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulando concomitantemente a sua teoria. (ROSENFELD, 1965, p.145)

Alguns dos expedientes que caracterizam o épico brechtiano podem ser evidenciados por aspectos representativos, entre eles:

- Todo teatro brechtiano parte de discussão de natureza social. Uma função social específica é explicitada partindo de discussão no âmbito político – que não se restringe apenas a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês, mas que busca alterar significativamente as relações estabelecidas no teatro – representada fundamentalmente pela luta de classes;
- A fábula é episódica, caracterizada pela sucessão de fragmentos articulados e independentes, marcados por interrupções intencionais, contemplando diversos pontos de vista;
- Trata-se de um teatro de cunho narrativo;
- O anti-ilusionismo privilegia a teatralidade.

Brecht não se propõe a falar do indivíduo, mas do *homo historicus* em relação, o homem é histórico e, em processo, se transforma, transformando a paisagem social.

O primeiro trabalho do Grupo Canhoto, a entrar em cartaz na cidade de São Paulo, foi *Nenhum alguém em lugar algum* (2003/2004), uma livre adaptação colaborativa - coordenada por Alexandre Mate - desenvolvida a partir do romance *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. Tratava-se, portanto, de romance adaptado à linguagem dramática em proposição épica.

Foi justamente nesse momento que os pressupostos adotados pelo teatro épico começaram a conduzir o meu trabalho como atriz, e seria esse mesmo teatro que, mais tarde, conduziria também as ações na arte-educação.

Os registros incorporados, por boa parte das pessoas que se propõe ao desenvolvimento do trabalho de ator, no que diz respeito às formas possíveis de atuação, se relacionam ao que chamamos de uma interpretação naturalista, ou seja, tem-se como modelo de atuação, além das telenovelas, formas que buscam a maior aproximação possível com a realidade, caracterizando-se em simulacro do real.

Sobre o teatro naturalista Benjamin (1996) escreve que o palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico, ou seja, tem a função de criar a ilusão de uma realidade que é dada e se apresenta. Esse palco, por vezes, passa a representar um teatro não passível de questionamentos, já que a representação da “realidade” ganha um caráter de autoridade inquestionável. Dessa maneira, sua própria consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida, com o intuito de, sem qualquer desvio, atingir o seu objetivo central: retratar a realidade. Em contraste, o teatro épico conserva o fato de ser teatro, uma consciência incessante, viva e produtiva, pois é no indivíduo que se assombra ou se espanta (ruptura com o que é considerado natural) que a consciência crítica tende a despertar.

Na perspectiva ilusionística, é considerado um bom ator aquele que consegue criar uma realidade com tal “verdade” que faça, até mesmo, o público esquecer que se encontra diante de uma representação; de modo semelhante, inserido em proposição hegemônica se considera um bom teatro, aquele que for o máximo possível, fiel à realidade que se apresenta em dado momento.

Como minha formação de atriz, até então, havia sido estruturada partindo dessa perspectiva, a dúvida de como levar para a cena os conceitos e proposições do teatro épico afigurou-se como um grande desafio.

Esse processo de construção de uma nova (para mim) forma de atuação e de pensar o teatro, pôde ser desenvolvido de maneira prática por meio da montagem de outros espetáculos, encenados pelo Canhoto, e também a partir do curso *A formação do ator épico numa abordagem prática* – ministrado por Alexandre Mate de março a junho de 2005 – proposto como parte do projeto de ocupação do Teatro Funarte de Arena Eugenio Kusnet, por intermédio do Projeto 3 em 1: um por (todos)2 por hum!!!

Além de atividades práticas, o curso gerou um material de estudo² que conta com uma imprescindível bibliografia sobre o teatro épico, comentada por Mate. Trata-se dos ensaios de Bertolt Brecht³: *Bertolt Brecht – estudos sobre o teatro, A nova técnica da arte de representar, Para o Sr. Puntila e seu criado Matti – notas sobre o teatro popular, As cenas de rua e O pequeno organon para o teatro*. Os ensaios de Walter Benjamin⁴: *O autor como produtor, O que é o teatro épico? O narrador – considerações acerca da obra de Nicolai Leskov*; e os livros: *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi⁵, *Brecht: a estética do teatro* de Gerd Bornheim⁶, *O método Brecht* de Fredric Jameson⁷, *Brecht: um jogo de aprendizagem* de Ingrid Koudela⁸, *Sinta o drama* de Iná Camargo Costa⁹ e *Texto/Contexto* de Anatol Rosenfeld¹⁰.

Tendo em vista o vasto material apresentado e a pertinência de alguns elementos, especificamente propostos pelo teatro épico e utilizados no desenvolvimento prático da pesquisa como parte do trabalho realizado no Teatro Vocacional, partindo de proposta integracionista utilizando o *kung fu*, é que trato do tema nesse capítulo, de modo a contextualizar e expor procedimentos adotados e esclarecer a que teatro se faz referência no decorrer da dissertação.

Contudo, por ser vasto o tema aqui abordado, tanto a contextualização quanto os procedimentos adotados serão tratados de forma pontual, destacando os conceitos de maior interesse.

O século XIX pode ser considerado, na perspectiva do teatro, uma fatia de tempo em que a burguesia impõe a forma hegemônica do drama. Apesar de os elementos épicos – de um modo ou de outro – estarem presentes desde o teatro grego da Antiguidade, quando se fala em teatro épico remete-se às experiências iniciadas por Erwin Piscator na Alemanha, que já

²Esse material de estudo, embora não tenha sido publicado, pode ser acessado pelo site www.teatrocoletivo.com.br.

³Bertolt BRECHT. **Estudos sobre teatro**. (org) Fiana de Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

⁴Walter BENJAMIN. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁵Peter SZONDI. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

⁶Gerd BORNHEIM. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

⁷Fredric JAMESON. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

⁸Ingrid Dormien KOUDELA. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

⁹Iná Camargo COSTA. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

¹⁰Anatol ROSENFELD. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/MEC, 1973.

despontavam no início do século seguinte. Essas experiências abalariam as estruturas rígidas do chamado teatro dramático e proporiã novas relações e formas da arte teatral.

Um passo mais, e o teatro se abre para a crueza das incipientes manifestações da luta de classes – manifestações estas que seriam entusiasticamente acolhidas [...]. Por aí, o devir histórico alça-se em pano de fundo que torna inteligíveis os momentos particulares. (BORNHEIM, 1992, p. 20)

Na Alemanha do início do século XX, uma atividade teatral intensa era pontuada por três nomes: Leopold Jessner – na linha expressionista, Max Reinhardt e Erwin Piscator que dominava o teatro político de esquerda – homem de influência decisiva no desenvolvimento do pensamento de Brecht, sendo ele o primeiro mestre importante que Brecht teve também no aprendizado da teoria marxista¹¹.

O ponto de partida do pensamento de Piscator encontra-se em expressões como: teatro proletário (*prolet kultur*¹² – primeira denominação utilizada por ele), teatro popular, teatro de tendência e teatro político, experiências desenvolvidas pelo *Freie Volksbühne*¹³.

A raiz do pensamento de Piscator encontra-se no naturalismo, a começar por seu mote decisivo que afirma que o objeto da arte é a verdade: “a verdade, apenas a verdade”. Acontece que a denominada verdade tem uma história que o naturalismo não conseguia contar. O teatro não era suficientemente universal, não abrangia toda a sociedade e, mais grave ainda, o naturalismo certamente não era revolucionário (BORNHEIM, 1992, p.122-125). “Em Berlim, esse impulso para o teatro naturalista originou-se no descontentamento crítico com os estereótipos do teatro comercial e com a reação contra a tutela da censura [...]” (Berthold, 2000, p.455) – dando origem a um grupo engajado que fundou a associação teatral *Freie Bühne*.

Na perspectiva da construção de um teatro comprometido com uma tendência revolucionária, sua dimensão pedagógica deriva justamente do processo que mantém viva a discussão sobre o momento político. Então, quem e o quê se leva à cena?

¹¹ Brecht, a partir dos anos 1920, se considera marxista, começando a apresentar em suas obras, de forma mais contundente, insatisfações de ordem social. Brecht afirma: “Quando li *O Capital* de Marx, compreendi as minhas peças”. (Bornheim, 1996, p. 145)

¹² Contração de *Proletarskaia Kultura*. Organização independente, criada em setembro de 1917 pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica. Lunatcharski foi um de seus inspiradores. (GARCIA, 1990, p. 8) Teve como fundamentos conceituais de suas ações, um teatro popular livre da coação do Estado em defesa de uma arte do proletariado.

¹³ Tradução literal *Freie* – livre; *Volks* – povo e *bühne* – cena ou palco. Assim, o termo pode ser traduzido como teatro do povo ou cena popular.

Quem perde a função protagônica e a “majestade” é antes de tudo o herói¹⁴ (ele personifica apenas o destino de cada época, por si só nada é). Assim, não é mais o indivíduo possuidor de incontáveis virtudes – heroicizado e premido por questões de cunho pessoal – com sua trajetória privada e intersubjetiva que importa, mas o indivíduo representante de uma classe que traz questões relevantes a uma coletividade, como os operários e proletários representando categorias; ou mesmo grupos identificados por um destino em comum como, por exemplo, viúvas de luto e fugitivos de guerra. Essas personagens, por vezes apresentadas de modo estereotipado, em algumas peças são agrupadas em dois grandes grupos de oposição: os dominadores e os dominados.

Ainda com relação às personagens, que cedem lugar às questões mais coletivas em detrimento das de cunho pessoal, Bornheim (1992) cita Piscator:

O homem sobre o palco tem para nós o significado de uma função social. Não é sua relação consigo mesmo, nem sua relação com Deus, que ocupa o lugar central, e sim sua relação com a sociedade. Quando ele entra em cena, com ele entram a sua classe e o seu nível social. Seus conflitos sejam morais, espirituais, ou instintivos, são conflitos com a sociedade. (PISCATOR *apud* BORNHEIM, 1992, p.129)

Embora as características citadas remetam ao teatro épico, Piscator usava pouco essa denominação, que aparece pela primeira vez como subtítulo de uma peça montada em 1924, *Fahnen* (Bandeiras): Um drama épico. Dirigindo esse espetáculo, desenvolveu um tipo de trabalho que chamaria mais tarde de teatro épico (BORNHEIM, 1992).

Algumas características encontradas no teatro épico demonstram, contudo, aproximações com o expressionismo, há uma dramaturgia construída em torno de uma única personagem, todas as outras seriam projeções dela; há total fragmentação nas ações, por vezes, a ponto de deixar entrever o caos; a subjetividade tem um teor ímpar em seu contexto.

Há uma transmutação do conceito de ação dramática. Não seria mais apenas entre si que os atores, na condição de personagens, manteriam seus diálogos, mas sim com o público:

¹⁴ O conceito de herói aqui exposto refere-se à figura que consegue ser a síntese representativa daquilo que está disseminado na coletividade. Nessa perspectiva, por intermédio dos detentores do poder da vez, o herói configura um caráter de ideais ideológicos de grandeza, de liberdade, de beleza humana. [...] É de qualquer modo característico que procure justificar o herói, polemizando contra o anti-herói da dramaturgia moderna e esforçando-se por redefini-lo em termos sociológicos; “[...] cada classe, casta ou estamento tem o seu herói próprio e intransferível.” (ROSENFELD, 1996, p.28) Brecht, contudo, por meio de Galileu (*A vida de Galileu Galilei*) que discute a neutralidade e a astúcia, no sentido de problematizar a questão, afirma: “[...] infeliz do povo que precisa de heróis”.

ao discurso da personagem se junta o do ator, transformado em uma espécie de comentário crítico.

Essa relação estabelecida entre a ação e o público passa a ser uma das questões centrais na encenação. Partindo desse ponto, percebe-se uma aproximação com pressupostos que mais tarde seriam adotados pelo teatro épico brechtiano.

É dessa relação que Walter Benjamin em seu ensaio *O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* (1996) inicia seus apontamentos, propondo que tomemos como referência o palco e não o drama. Com isso, aborda o filósofo as questões referentes à diferença das relações estabelecidas entre ator e público.

O que está acontecendo é, simplesmente o desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, o abismo que, quando silencioso, no drama, provoca emoções sublimes e, quando sonoro, na ópera provoca êxtase, esse abismo que de todos os elementos do palco conserva mais indelevelmente os vestígios de sua origem sagrada perdeu sua função. O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. (BENJAMIN, 1996, p.78)

Com essa espécie de aterramento do fosso da orquestra, a relação entre ator e público ganha – pensando a experiência de certo teatro popular – novos ares. Uma maior proximidade é estabelecida, tanto em relação à espacialidade, quanto à interação entre as partes; a esse rompimento da barreira imaginária, que separava os atores da plateia, dá-se o nome de quebra da quarta parede.

Assim, segundo Benjamin (1996), o teatro épico brechtiano parte da tentativa de alterar as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores, a fim de que para o público, o palco não mais se apresentasse como um simples espaço mágico, mas como uma sala de exposições; para o palco, o público não fosse mais um agregado de cobaias hipnotizadas e sim uma assembléia de pessoas interessadas. Para o texto, a representação não significaria mais uma interpretação virtuosística, mas um controle rigoroso do ato de representar; para sua representação, o texto não seria mais um fundamento, mas um roteiro de trabalho. Para os atores, o diretor não transmitiria mais instruções visando à obtenção de efeitos; para o diretor, o ator não seria mais um artista mímico, que incorporaria um papel, mas um funcionário, com funções de inventariá-lo.

A fim de clarear alguns princípios adotados pelo teatro épico, Brecht, com relação às questões formais, apresenta o seguinte esquema (BORNHEIM, 1992, p.137):

Forma dramática do teatro

1. Palco “corporifica” uma ação
2. Envolve o espectador numa ação, e
3. Consome sua atividade
4. Torna possíveis seus sentimentos
5. Proporcionam-lhe emoções, vivências
6. O espectador é transportado dentro de uma ação
7. Trata-se de suggestionar
8. Os sentimentos são conservados
9. Pressupõe-se o homem como já conhecido
10. O homem é imutável
11. Tensão em relação ao desfecho
12. Cada cena liga-se à outra
13. Os acontecimentos decorrem linearmente
14. A natureza não dá saltos
(*natura non facit saltus*)
15. O mundo tal como ele é
16. O homem como deve ser
17. Seus impulsos
18. O pensamento determina o ser

Forma épica do teatro

- relata a ação
- torna-o um observador
- desperta sua atividade
- força-o a tomar decisões
- proporciona-lhe conhecimentos
- ele é contraposto a ela
- trabalha-se com argumentos
- eles são levados até o reconhecimento
- o homem é objeto de investigação
- o homem é mutável e agente de mutações
- tensão em relação ao andamento
- cada cena para si mesma
- decorrem em curvas
- dá saltos
(*facit saltus*)
- o mundo tal como se transforma
- o que é imperativo que ele faça
- seus motivos de movimento
- o ser social determina o pensamento

Para Alexandre Mate, em *A formação do ator épico numa abordagem praxica* (2005), trata-se de um esquema didático, considerado polêmico e bastante rígido, mas que foi aprimorado por Brecht ao longo dos anos e utilizado para apontar questões estéticas e políticas. É preciso, dessa forma, considerá-lo como um ponto de partida de alguns princípios adotados pelo teatro épico brechtiano, e não como algo que definirá rigorosamente as bases desse teatro.

O esquema aqui apresentado objetiva estabelecer contrapontos entre o teatro dramático e o teatro épico brechtiano. Assim, Bornheim (1992) apresenta que a principal preocupação situa-se na perspectiva do espectador nos itens de 1 a 8; a partir daí alcança-se a determinação da natureza humana – itens 9 e 10; os itens de 11 a 15 se ocupam da própria estrutura do espetáculo e de seus pressupostos. Volta-se ao espectador, apresentado dessa vez como agente de transformação, nos itens 16 e 17; no último item traz uma afirmação tirada de Karl Marx e que constitui o embasamento filosófico de toda a proposta.

2.1 *Gestus*: contradição e dialética

O teatro épico, como qualquer outro teatro, é gestual. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é uma de suas tarefas. Com relação ao gesto empregado no teatro épico, claramente com um caráter social, Eugenio Barba (1995) faz referência a Brecht quando afirma que a utilização dessa técnica gestual, durante o processo de atuação, modela o

comportamento cotidiano “natural” do ator, transformando-o em comportamento cênico extracotidiano, com a função de gerar evidências e subtextos sociais. Ou seja, abrindo mão do que é natural em termos de ações e atitudes corporais, gerando um estranhamento, têm-se o que Brecht chamará de distanciamento.

Partindo das técnicas desenvolvidas e trabalhadas no *kung fu* foi possível realizar experimentações em que determinados movimentos de luta se transfiguraram em atividade motora traduzida em gesto. Apresentados em situação de cena esses gestos, que em sua configuração original apresentavam-se como movimentos marciais, ganharam uma perspectiva de relação social por estarem imbricados em contexto cênico dado por uma narrativa teatral na qual as relações eram explicitadas. O ato da criação teatral, por privilegiar no trabalho em questão a construção coletiva, influenciada por relações de troca entre os participantes, resultou em discurso cênico revelador de um conteúdo específico, relacionado aos estímulos e condições vividas naquele momento.

O *kung fu*, em sua essência, privilegia a expressividade por meio de *gestus* que demonstram uma teatralidade, ainda que tendo como objetivo a luta corporal. É o caso do estilo do bêbado – trata-se de um dos estilos do *kung fu*, onde o praticante age como se estivesse embriagado utilizando, fundamentalmente, o desequilíbrio; executando quedas, giros no ar, saltos, rolamentos, esquivas e movimentos acrobáticos. As mãos, por vezes, se posicionam e executam movimentos de quem leva um copo ao uma xícara à boca referindo-se ao ato de beber. Essa técnica foi desenvolvida a fim de, de maneira refinada e habilidosa, confundir o oponente em uma situação de confronto. Nessa perspectiva, esse estilo dialoga com a construção teatral épica brechtiana em que há uma série de atitudes com caráter social, no caso explicitado, dado pelo ato da embriaguês. Ainda que de modo representado, esse estado resulta em mudança de atitude dos que estão em relação.

Outra forma bastante teatralizada do *kung fu* ocorre quando do uso do “leque” que, apesar da aparência de um simples objeto com a finalidade de afastar o calor, é uma arma letal utilizada por um kungfuísta por possuir suas hastes de metal pontiagudas que formam um conjunto de facas afiadas. De modo semelhante ao estilo do bêbado a utilização dessa arma tem a intenção de ludibriar o oponente.

Esse ludibriar, presente também no teatro, se manifesta por meio de um conjunto de códigos de representação e convenções onde há justaposição à regra de procedimentos, por meio inclusive do *gestus*, com o intuito de enganar, e desse modo, instaurar e intentar a crítica, promovendo uma fissura em algo que está instituído e naturalizado.

A fim de expor a ideia de gesto, aplicada a atividades específicas (no caso o teatro e o *kung fu*), cito experiência comentada por Barba (1995); com o intuito de pesquisar as bases fisiológicas do comportamento humano, algumas experiências foram feitas no sentido de estudar a relação entre a atividade tônica postural (sistema regulador do equilíbrio básico) e a atividade motora que resulta em gesto e pantomima. Uma dessas experiências foi realizada com atores, cujo esquema corpóreo é estabelecido pela expressão do gesto mímico, imaginário, e atletas cujo esquema corpóreo é estabelecido pela expressão dos gestos relacionados à realidade e função para os quais os mesmos se destinam.

A experiência constituiu em comparar a reação corporal de atletas e atores durante o carregamento de peso e execução da mímica do mesmo gesto (gesto de carregar peso). Os resultados, ilustrados na figura a seguir (fig.18), mostram que no grupo de atletas o deslocamento corporal é produzido apenas quando o peso é real, quando é executada a mímica não há deslocamento do corpo. Já no grupo de atores, houve resultado contrário, ocorrendo deslocamento corporal no momento da mímica do gesto de carregar peso e não no carregamento real.

Para desenvolver uma atividade motora, os sujeitos cujo esquema corpóreo é determinado pela expressão do gesto adaptado à realidade – atletas – usam essencialmente informações baseadas num estímulo real e tangível. Os atores, cujo esquema corpóreo é determinado pela sua expressão de gesto mais elaborada, memorizada, que eles podem repetir sem suporte real, podem preparar a ação do corpo essencialmente partindo do imaginário. (BARBA, 1995, p.47)

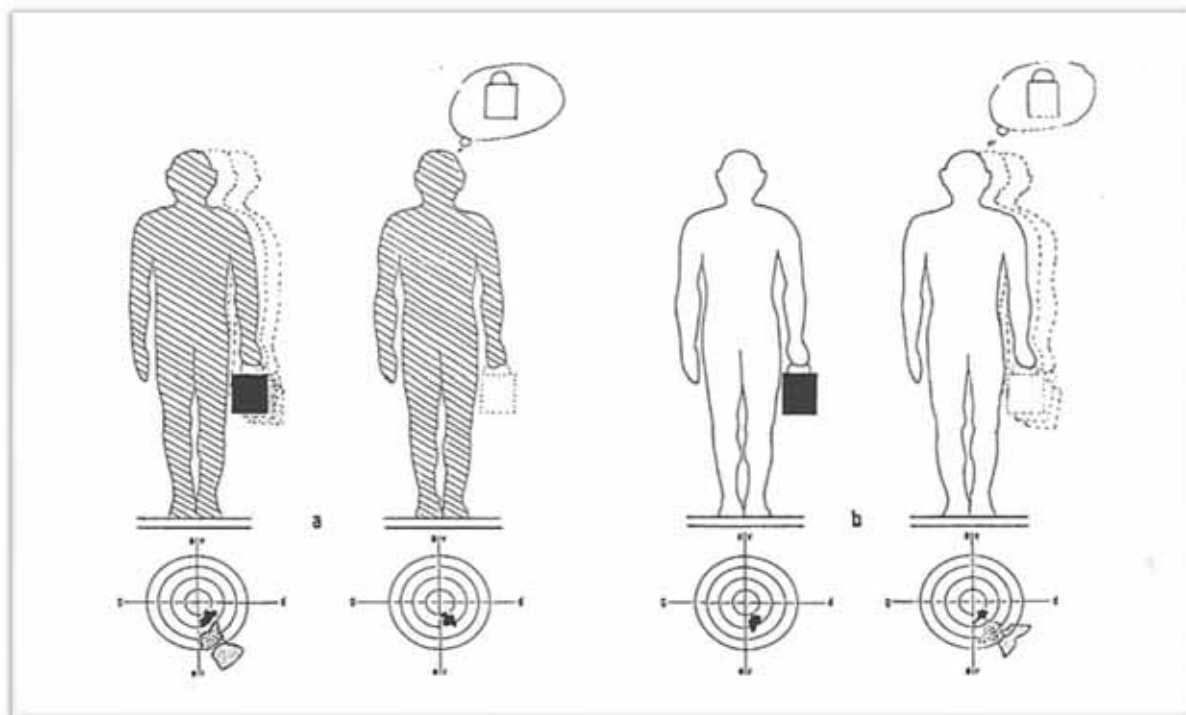


Figura 18 - Ilustração dos resultados da experiência de equilíbrio e imaginação: (a) atletas mostram uma mudança de equilíbrio apenas enquanto um peso está sendo carregado realmente; (b) atores, acostumados a imaginar gestos e ações, mostram mudança de equilíbrio durante a execução mímica da ação. Fonte: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1995, p.46.

Movimentos realizados por um kungfuísta na condição de atleta, por ter as bases de suas ações, principalmente no que diz respeito aos *katis* (sequências coreografadas), aos *toi shás* (lutas combinadas) e sequências com uso de armas (espada, bastão, *nunchaku*¹⁵, entre outras) bastante decodificadas, programadas e previsíveis, têm-se a tendência a expressão do corpo partindo de estímulo concreto. Assim, a prática desses e de outros movimentos conduziram os atores desta pesquisa a experimentar e estimular o corpo a trabalhar de maneira orgânica, tanto quando da proposição de estímulos concretos, quanto premidos pela condição essencial do artista – o ato da plena imaginação.

Assim, os gestos foram trabalhados na perspectiva de fazer emergir a “vida” nos atores, no sentido de revelar a potência expressiva em situação de representação, partindo do movimento, não aleatório, mas com clara intencionalidade.

A seguir, apresento expedientes essenciais e facilmente identificáveis no teatro épico, estabelecendo algumas relações e apropriações efetuadas no processo de criação do grupo de teatro *In Omnia Paratus*.

¹⁵ Arma que consiste em dois bastões de cerca de quinze centímetros, presos em suas extremidades por uma corrente, que tem por finalidade ser utilizado em técnicas de ataque e defesa. Por ser uma arma versátil e que possibilita inúmeras variações de movimentos, dificulta a percepção do oponente fazendo com que este sequer consiga perceber de onde virá o ataque.

O processo de criação do grupo partiu essencialmente de proposições práticas, nas quais o discurso corporal foi privilegiado. Além do treinamento, um jogo foi utilizado como “mote” para a criação da narrativa, na qual os gestos representavam mais do que um simples movimento. Estavam preenchidos por uma atitude crítica – o *gestus*.

Para Ingrid Dormien Koudela (1991), e para outros estudiosos de Brecht e do teatro épico, dentre os quais Fredric Jamerson, Gerd Bornheim e Iná Camargo Costa o conceito de *gestus* com o atributo social é central na estética brechtiana.

Por *gestus* entenda-se um complexo de gestos, mímica e enunciados, os quais são dirigidos por uma ou mais pessoas a uma ou mais pessoas. Um homem que vende peixe mostra, entre outras coisas, o *gestus* de vender. Um homem que escreve seu testamento, uma mulher que atrai um homem, um policial que espanca um homem [...] em tudo isto está contido o *gestus* social. Um homem invocando seu Deus, só será *gestus* nessa definição, se isso ocorrer com vistas a outros homens ou em um contexto onde apareçam relações de homens para homens. (KOUDELA, 1991, p.101)

Esse *gestus*, entendido aqui em um sentido mais amplo, não se manifesta apenas por meio de movimentações corporais, mas também pelas palavras, como no caso do rádio, no qual a fala ganha gestualidade. No trabalho do ator, o *gestus* estaria presente, de forma articulada, tanto no corpo, quanto no texto a ser falado, com um caráter que denuncia uma atitude social. A fim de esclarecer o conceito do *gestus* aqui tratado, Koudela (1991) cita Brecht, que estabelece a diferença entre gestualidade e pantomima e entre *gestus* e gesticulação. Essa segunda diferenciação é pertinente uma vez que essas instâncias se confundem.

Ao falar de *gestus* não nos referimos à gesticulação; não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de atitudes gerais. Uma linguagem é gestual quando se fundamenta no *gestus*, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos. (KOUDELA, 1991, p.101)

Com essa afirmação, Brecht deixa claro que o simples ato de gesticular, presente não só no palco, como também na vida cotidiana, não confere ao gesto o caráter tão desejado quanto imprescindível no conceito e prática por ele desenvolvido e experienciado. Em Brecht, o *gestus* não está relacionado à expressão corporal de sentimentos e ideias, mas como expressão do comportamento de atitudes reais, assim, não seria um sentimento ou algo emergindo do interior da personagem expresso exteriormente, mas o interior é que seria orientado pelo exterior produzindo um *gestus*. Estabelecida essa relação, se evidencia o fato de o *gestus* ser

premido por questões coletivas e, portanto, sociais em que o estímulo ao gesto parte de condições exteriores ao íntimo do indivíduo que o produz ou reproduz.

Nessa perspectiva, o *gestus* é essencialmente dialético, por compreender as contradições e contraposições do próprio ser que o enuncia em relação (consigo, com sua personagem, com seu contexto, entre outras) pois, como já visto, ele só “funcionará” dentro de um contexto em que relações sociais forem prementes, ou de outro modo “o gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética”. (Benjamin, 1996, p.88) Assim, pode se dizer que o princípio da dialética no teatro épico não é a sequência contraditória de palavras e ações e sim o próprio gesto.

É importante destacar o caráter episódico desse teatro. Entendendo-se aqui por caráter episódico a ideia segundo a qual cada parte, além do seu valor para o todo precisa ter um valor próprio, o que transforma o teatro gestual em teatro épico, no qual as cenas não necessariamente seguem um rigor no encadeamento de ações.

Para Koudela (1991), a obra épica, ao contrário da dramática, suporta bem o fato de ser literalmente cortada em pedaços, permanecendo vivo cada um deles. O processo de montagem visa romper o chamado processo de evolução, decompondo a ação em outros elementos particulares, que tanto o ator quanto o espectador, terão a possibilidade de remontar criticamente.

A construção de uma peça épica brechtiana por fragmentos propõe a apresentação de versões diferentes de um mesmo acontecimento, colocando o atuante diante de opções. O atuante, na condição de um ser crítico, por vezes com relação a própria personagem que representa, não julga os acontecimentos apresentados, mas coloca-os em julgamento, ou seja, a despeito do posicionamento adotado há estímulo à capacidade de interpretação e reinvenção crítica do público (IDEM, 1991).

Na proposta de montagem do *In Omnia Paratus*, procuramos, por meio dessa estrutura, explicitar a função do ator e a do espectador, que precisam estabelecer um olhar crítico sobre o que se apresenta, privilegiando as múltiplas interpretações, em detrimento da veiculação de uma ideia fechada, que não deixa espaço às especulações e aos questionamentos, sobretudo de natureza crítica, histórica e social.

Outro expediente adotado, quando a reflexão se debruça sobre o teatro épico é o distanciamento ou estranhamento¹⁶ brechtiano. Gerd Bornheim (1992), trata de maneira

¹⁶ Bornheim (1992) utiliza o termo distanciamento, já Koudela (1991) afirma que o termo *verfremdung*, apesar de ter sido traduzido para o português como distanciamento, guarda o núcleo

pormenorizada tanto o conceito quanto as relações que se estabelecem entre ele (conceito) e o público, o ator, a cena, os elementos cênicos, a música e o diretor. Para o autor, distanciar um acontecimento ou um caráter significa, antes de tudo, retirar do acontecimento aquilo que parece óbvio, conhecido, natural e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade. Uma segunda definição, também apontada por ele, afirma que a finalidade do efeito de distanciamento consiste em suscitar no espectador uma atitude crítica e investigativa em relação aos acontecimentos apresentados. Dessa forma, pode-se afirmar, que junto ao estético, o artista concilia uma função de inventarista: a história e as relações humanas são revisitadas criticamente por intermédio não apenas dos sujeitos mas de seus esquemas institucionais.

É nessa perspectiva que o público, a despeito de identificar-se¹⁷ com o que lhe é revelado por meio da cena, é conduzido a permanecer em constante questionamento, diferentemente da identificação que provoca a catarse,¹⁸ deixando o espectador tomado por uma emoção que refrearia a visão crítica.

Contudo, é importante ressaltar que o teatro épico não condena a identificação do indivíduo e, muito menos, nega a emoção, já que a considera a primeira etapa do pensamento crítico-racional. A emoção é intrínseca ao pensar, mas, de acordo com Brecht, não pode caracterizar, como no drama, o objetivo primeiro do teatro.

Muitos são os autores que evocam os recursos que visam a provocar o estranhamento, dentre eles, Koudela (1991) rerepresenta-os:

Transposição para a terceira pessoa

Recurso utilizado pelo ator, que ora se pronuncia em primeira pessoa ora em terceira, com o intuito de tornar possível a citação ou comentário da personagem sobre si ou outros, sempre com vistas a desvelar um conteúdo de maneira crítica, caracterizando-se, até mesmo, em espécie de argumento.

fremd que significa estranho, estrangeiro, por essa razão acredita ser o termo estranhamento mais pertinente.

¹⁷ Apesar de alguns autores, como Koudela (1991, p.105), negarem que a identificação esteja presente no teatro épico, utilizo o termo, já diferenciando o modo como o conceito é utilizado no teatro dramático, por entender que essa identificação se faz presente, mesmo se manifestando de maneira diferente e incorporando um sentido crítico.

¹⁸ (Do grego *katharsis*, purgação). [...] A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções. [...] A reflexão sobre a catarse é retomada por Brecht que a compara com a alienação ideológica e com a valorização, nos textos, somente dos valores a-históricos das personagens. (PAVIS, 1999, p. 40-41)

Transposição para o passado

A ação, embora seja mostrada no tempo presente, é apresentada como se já tivesse acontecido. Dentre outros, o objetivo é distanciar o ator da própria ação que irá reconhecer como transitória, e, por isso, passível de modificação. De outra forma, a voz pretérita tende a conter alguma reflexão acerca do mencionado.

Verbalização de rubricas e comentários

Visa a mostrar que a palavra é a expressão de uma atitude, que se expressa também corporalmente, e resulta de ações.

Gerd Bornheim (1992), traz os seguintes elementos que potencializam o efeito de estranhamento ou distanciamento. Utilizo, para efeito de ilustração, fotos da peça *O reino encantado dos que fazem coisas com o corpo* ou *O reino de Ping e Pong*, apresentada pelo grupo *In Omnia Paratus*, no Teatro Décio de Almeida Prado, dia 08 de dezembro de 2008, que contou com alguns desses recursos, por ser esta encenação fruto desta pesquisa.

O cenário



Figura 19 - Palco vazio. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Propõe-se o desnudamento do ambiente, tirando dele toda a decoração supérflua, ou seja, todo e qualquer objeto, ou mesmo elemento que compõe o cenário deve ter uma função na encenação. O ator deve ser tomado como a parte mais importante do cenário. Por meio dessa concepção e utilização dos expedientes adotados, afasta-se do público a possibilidade de criar uma ilusão de realidade.

Principalmente em experimentos com grupos de teatro amador ou vocacional e com estudantes de teatro, o desnudamento do palco, além de valorizar o trabalho do ator – por não

se usar recursos que, por vezes, se apresentam como efeito cênico – colabora com a viabilização da montagem de espetáculos com pouco recurso financeiro.

A proposta, contudo, deve ser contextualizada e explicitada a fim de que se revele como uma escolha que privilegia a atuação e não uma falta de recursos materiais.

Um importante complemento desse cenário polivalente e funcional, com o uso, por exemplo, dos praticáveis (conjunto de plataformas, rampas e escadas sob um disco giratório) utilizados por Piscator, é o uso de projeções.

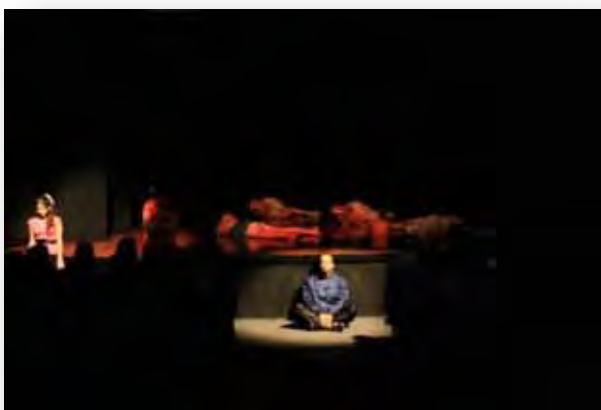


Figura 20 - O espaço cênico ultrapassa os limites do palco. Algumas cenas foram feitas em meio ao público. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

A projeção

As projeções acabam por deslocar o interesse do espectador para o modo como se dão os processos, estabelecendo contrastes com os acontecimentos vistos em cena (ao vivo) e aqueles pretéritos, históricos.

No processo de montagem da peça *O reino encantado dos que fazem coisas com o corpo* ou *O reino de Ping e Pong*, a projeção se apresentou como forma de revelar o processo de criação. Dessa forma aproxima-se o público não apenas do resultado obtido, sob a forma de espetáculo, mas deflagra-se o caminho percorrido, que no âmbito pedagógico se revela, até mesmo, mais importante.

Em telão localizado ao fundo do espaço cênico, foram apresentadas imagens que não seria possível estarem presentes, tais como fragmentos de: jogos e exercícios realizados; aquecimento corporal; ensaios da peça, ensaio da dança do leão (descrito no capítulo anterior), entre outros.

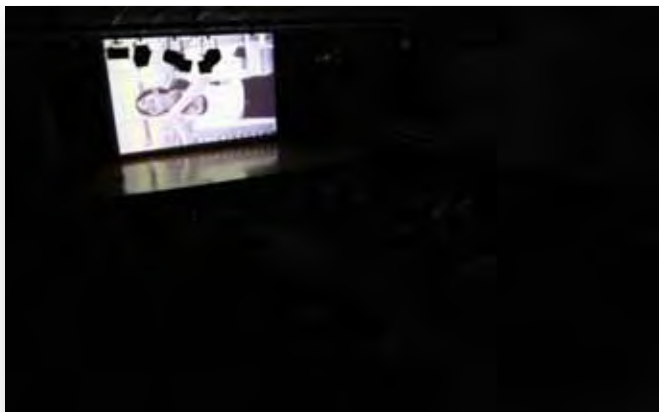


Figura 21 - Uso de projeção durante a apresentação.

A iluminação

A luz deve permanecer à mostra, a fim de que o teatro funcione como teatro, longe de qualquer concessão ao ilusionismo cênico, explicitando tanto a teatralidade como sua natureza metalinguística.

A organização espacial de um teatro tradicional, considerando aqui como tradicional o palco italiano, tende a distanciar o público no âmbito do espaço físico – principalmente quando separados pela quarta parede, aproximando-o da ação dramática em termos da identificação – principalmente quando premido pelo ilusionismo. A iluminação dessa forma teatral, quando coloca à mostra apenas o palco, ou parte dele, auxilia nesse estado de identificação por tender a retirar a platéia do espaço presente transportando-a para a realidade ilusória que se apresenta.

Ao revelar a luz, ou mesmo ultrapassar os limites do palco pode-se conseguir o efeito contrário, ou seja, aproximamos o público em termos espaciais, estabelecendo um contato mais próximo, e ao mesmo tempo o afastamos, no sentido do distanciamento brechtiano, revelando a teatralidade da representação.



Figura 22 - Luz branca geral que ilumina toda a cena. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

A música

Brecht era absolutamente contra a função, muitas vezes, meramente incidental ou climática emocional que a música empenhava no teatro, de um modo geral. Dessa forma, o encenador considera um lugar, sobretudo a partir do final da década de 1920, muito preciso para ela.

No teatro épico, a música visa também a despertar a consciência crítica do espectador, despreendendo-se de dimensões psicológicas, líricas e sentimentais para assumir um conteúdo mais histórico e narrativo. Brecht busca imprimir um caráter gestual à música, e sobre à sua função no teatro épico. Desse modo, explica em *Sobre o emprego da música no teatro épico*: “[...] falando praticamente, a música gestual é uma música que possibilita ao ator apresentar certos gestos fundamentais.” (BORNHEIM, 1992, p.300) Esses gestos estariam vinculados também ou igualmente ao sentido político e filosófico da obra que, juntamente com a música, combinariam conteúdos relevantes para se pensar a situação social.

Ainda com relação à importância conferida à música no teatro épico, Brecht, quando da apresentação de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*, elabora um esquema presente no texto *Notas sobre a ópera: Grandeza e decadência da cidade de Mahagonny* (1978), no qual representa as seguintes diferenças:

Música no teatro dramático

A música apresenta o texto
 Música que intensifica o efeito do texto
 Música que impõe o texto
 Música que ilustra
 Música que pinta a situação psicológica

Música no teatro épico

A música facilita a compreensão do texto
 Música que interpreta o texto
 Música que pressupõe o texto
 Música que assume uma posição
 Música que revela um comportamento

Alguns outros expedientes adotados, tais como o uso de cartazes e de narração, funcionando como títulos ou subtítulos que servem para: anunciar a cena seguinte, fazer referências ao tempo e lugar, ou mesmo antecipar as ações; possuem claro intuito de que o público, ao apreciar uma cena, por já conhecer seu conteúdo, desenvolva a ampliação do senso crítico.

O ator narrador, na perspectiva brechtiana, renuncia à identificação total de sua personagem, para ser uma espécie de porta voz crítico que mostra e comenta as contradições inerentes às suas atitudes, ou seja, “o ator épico deve narrar seu papel, com o *gestus* de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele”. (Rosenfeld, 1965, p.162)

Trata-se, portanto, de um trabalho de ator que, de modo oposto à representação dramática tradicional em que há quase uma simbiose entre atuante e personagem deixando entrever uma incorporação mútua de intenções, se apresenta, por vezes, em oposição crítica ao ser representado. A concretização dessa função crítica é dada por meio dos recursos já citados como: o comentário direcionado ao público, os *gestus* e a própria narratividade, em que o ator assume a função de narrador e personagem, explicitando também a própria função do ator. Essa característica multifacetada da atuação contribui com o efeito de distanciamento.

Enfim, é possível observar que o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre, e é por meio disso que tais descobertas impulsionaram e direcionaram significativamente o processo criativo desenvolvido nessa pesquisa.

Alexandre Mate op.cit. (2005), encerra a apresentação conceitual sobre o teatro épico e as bibliografias comentadas, lançando questões interessantes a serem respondidas por uma arte que se pode denominar intervencionista.

Por intervencionista, refere-se a uma atividade lastreada em aspectos sociais característicos de seu tempo. Assim, traz a indagação de Friedrich Dürrenmatt¹⁹: O que aconteceria se o estado brasileiro proibisse a apresentação de qualquer espetáculo? Se proibisse o teatro de existir: quem sentiria sua falta? Quem, além dos artistas, perceberia o ocorrido? Que tipo de mobilização decorreria desse fato? O que significa dizer que certos assuntos não cabem na forma dramática?

Segundo Brecht, em *Poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?* “Só poderemos descrever o mundo atual para o homem atual, na medida em que o descrevermos como um mundo passível de modificação.” Qual o significado desta observação? Para quem se faz teatro? Em que medida as

¹⁹ Dramaturgo e romancista suíço, nascido no início da década de 1920, foi também proponente do teatro épico. Suas peças refletiram experiências da Segunda Guerra Mundial.

questões sociais são mais importantes que aquelas que atormentam o (individualismo acometedor do) homem moderno? Enfim, e como afirma Brecht em *Perguntas a um operário que lê*: “Tantas histórias. Tantas perguntas.” Nenhuma resposta, com relação a essas questões serão aqui respondidas, entretanto, a partir de uma prática coletiva e democrática, talvez se possa ter uma série de prenúncios acerca daquilo que mais relevância pode ter em um trabalho teatral não culinário²⁰! (MATE, 2005, p.37)

O surgimento e desenvolvimento de um teatro político, ou melhor dizendo um teatro “deliberadamente político”, pois o teatro possui essa característica por condição ontológica, e portanto intervencionista em sua essência, tem seu princípio histórico justamente nas experiências teatrais essencialmente populares, comprometidas em revelar e, sobretudo, questionar seu contexto sócio-político buscando eliminar as barreiras que se interpõem entre o espaço reservado à criação e aquele reservado à contemplação. O ser se torna assim o sujeito da transformação, intervindo de maneira efetiva em seu meio.

O início do século XX, primeiramente na Rússia e posteriormente em outros países da Europa ditos capitalistas, é marcado por movimentos populares de grande expressividade e força que se manifestaram de maneira contundente no teatro. O denominado *Agitprop* (agitação e propaganda artísticas) tinha como palavras de ordem disseminar a revolução socialista impedindo o avanço das forças antirrevolucionárias e instruir o povo sobre a importância de sua participação nesse processo.

Outra arte intervencionista, em sua essência, surgida na Alemanha do período de Brecht a *Freie Volksbühne* “[...] um dos primeiros frutos da crescente consciência proletária e de uma estética proletária em desenvolvimento que se relacionaria com a política proletária [...] (CARLSON, 1997, p. 260) claramente concedeu um lugar, antes exclusivo da burguesia, à classe operária – um teatro para o povo, do povo e feito por ele. Esse teatro nos conduz e nos ensina à reflexão e ao fazer teatral livre de considerações comerciais e da coação da censura social ou de classe.

Por esses princípios e recursos, já apresentados, referentes ao teatro épico brechtiano, Brecht se aproxima do *agitprop*, produzindo, porém, um “produto” essencialmente diferente. Na cena brechtiana os recursos de distanciamento utilizados se metabolizam em linguagem cênica: “[...] todas as influências se somam para a construção de um produto novo que é essencialmente teatro. Este se institui como político enquanto forma, em contraposição ao teatro enquanto mediação de uma vontade política”. (GARCIA, 1990, p.85)

²⁰ Conceito brechtiano encontrado no texto *A nova técnica da arte de representar*. Iná Camargo Costa, também se utiliza do termo, assim como Fredric Jameson faz referência a ele. Em tese, culinário refere-se a palatável, comercial, digestível.

Ainda segundo Garcia, (1990) o *agitprop* com força de permanência e alcance só vai surgir no Brasil no início da década de 1960, por atuação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE. As produções teatrais brasileiras, até então, fortemente influenciadas pelo teatro clássico europeu – representado, em parte, pela atuação dos diretores italianos, começam a vislumbrar a apresentação de um teatro intervencionista. Exemplo disso são as montagens de textos nacionais e pesquisas engajadas realizadas no histórico Teatro de Arena paulista.

No Brasil do século XXI, há que se vislumbrar o direito aos bens ditos simbólicos (no qual se insere a arte) a todas as pessoas, na condição não apenas de consumidores (ou nem isso) mas também de pensadores e propositores, que, à semelhança da *Freie Volksbühne*, possibilitasse a democratização do fazer teatral. O despontar dessa democratização pode ser evidenciado por meio de políticas públicas comprometidas em desarticular a ideologia perversa que compartimenta reificadamente as pessoas; de um lado as que podem e devem produzir, consumir e revelar a arte e de outro as que ficam alheias a tudo isso.

Aos “distraídos”, Reinaldo Maia (falecido em abril de 2009), ator diretor, dramaturgo e filósofo – um dos fundadores do Grupo Folias d’ Arte, grupo paulistano de importante atuação na cidade de São Paulo, compartilha com o Projeto Vocacional e seus participantes, seja na condição de orientadores, coordenadores, vocacionados, entre outros, um texto intitulado *Vocação ou distração?* (2004), em que realiza excelente reflexão sobre a atuação do poder público por meio do referido projeto, na distribuição justa do bem simbólico para o todo da sociedade.

A seguir, apresento trechos do texto:

Qual o papel de uma Secretaria Municipal de Cultura para o conjunto da cidadania? Iniciar este texto com uma pergunta é colocar a dúvida como uma necessidade dos órgãos públicos frente às suas atribuições e deveres. Isto é urgente para compreendermos as tarefas que tem pela frente o aparelho de Estado para se tornar, de fato, Público e Democrático. Não devemos esquecer que o processo de democratização não se dá sem um longo trabalho de conscientização dos funcionários do aparelho de Estado e dos cidadãos que, tendo vivido sob um regime ditatorial, acreditam ser o Estado propriedade de alguns escolhidos [...]

No meu entender compete a uma Secretaria de Cultura cuidar da distribuição justa do “bem simbólico” para o todo da sociedade. Distribuição essa que inclui os instrumentos teóricos e práticos para que todos possam criar suas manifestações artísticas. Na tradição do Estado brasileiro acredita-se que a principal função de um órgão público de cultura resume-se a dar o “circo” onde falta o “pão” [...]

Todo esse intróito para se falar da importância de um projeto como o do Teatro Vocacional. Instituído durante a gestão de um governo que tem sua

origem no campo da esquerda, a ação pública cultural é entendida como a instituição de mecanismos que tornem universal a fruição e a criação do “bem simbólico”. Isto é, à ação pública não basta facilitar à população o contato com as diferentes linguagens artísticas, mas é de fundamental importância socializar os conhecimentos que possibilitem a criação [...]

Não podemos esquecer que a educação e a cultura, em países com passado escravocrata, é privilégio de uma pequena parcela da população. Dando continuidade, consciente ou inconscientemente, à ideologia da superioridade racial de alguns membros da sociedade em relação a outros, entendem que a maioria da população não tem capacidade de pensar e, por conseguinte, não possuem e não criam cultura [...]

O programa do Teatro Vocacional vem na contramão dessa política cultural assistencialista. Ele não é um programa social transvestido de ação cultural. Não está preocupado em inserir o indivíduo na ilusão do mercado das “artes”. Como um Projeto da Secretaria de Cultura sabe que sua atribuição é o de socializar os conhecimentos e o “bem cultural”. Ao ir ao encontro da maioria da população que se encontra excluída do “bem cultural” não vai com o sentido “cristão civilizador” de levar a verdade, mas com o espírito crítico que sabe que é importante socializar, às camadas mais amplas da população, os conhecimentos que a capacitem a fruir e a criar o bem simbólico [...] Para não se transformar em “tirania” há que se lutar para que todos tenham, pelo menos, voz. E as criações culturais são, nas suas diferentes formas de manifestação, as vozes sonantes das diferentes classes sociais [...] democrático é criar condições iguais para que todos possam desenvolver as suas potencialidades e não apenas possibilitar o acesso ao que é produzido por outrem, como se fosse natural essa divisão entre os que “criam” e os que estão determinados a serem “consumidores”. O que se pretende é forjar um pensamento crítico, não difundir habilidades e receitas artísticas [...]

Aos liberais isso incomoda. Afinal, como aceitar que a grande maioria da população se sinta como possuidora de cultura e capaz de criar suas próprias manifestações? Que ousadia querer transformar o indivíduo em cidadão e não em mero consumidor? Abandonar o papel tutelador do Estado, para passar a ser mero interlocutor dos interesses dos contribuintes? Como aceitar que a política pública seja objeto da discussão pública? Submeter-se aos interesses coletivos, quando outrora gozava dos privilégios de classe escolhida e beneficiária única dos recursos públicos? O Projeto do Teatro Vocacional coloca todas essas questões na ordem do dia. E para um país onde o público e o privado até recentemente eram a mesma coisa, isso já é uma grande revolução. O Projeto aponta para uma vocação, não quer a “distração” do cidadão dos seus direitos e sonhos. (MAIA *in* SMC-PMSP, 2004, p. 59)

A despeito dessas e de tantas outras questões, muitas vezes sem respostas, o teatro épico e vocacional tem se apresentado como uma forma democrática e questionadora, aspectos fundamentais, principalmente no âmbito da aprendizagem, para o desenvolvimento e legitimação daquilo que se poderia chamar arte intervencionista.

Finalizo com Bornheim (1992):

O espectador de teatro dramático diz: Sim, eu também já senti isso. – Eu sou assim. – Isso é natural. – Isso sempre será assim. – O sofrimento desse homem me comove, porque não há saída para ele. – Eis a grande arte: nela, tudo é muito óbvio. – Eu choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: jamais teria pensado nisso. – Isso não deveria ser feito desse modo. – Isso é muito estranho, quase inacreditável. – Isso deve parar. – O sofrimento deste homem me comove, porque haveria uma saída para ele. – Eis a grande arte: nada nela é óbvio. – Eu rio dos que choram, e choro dos que riem. (p.256)

Assim, o palco começa a ensinar.

2.2 Teatro Vocacional: história e memória

O palco que começa a ensinar, a descoberta de uma arte intervencionista e a intenção de fazer parte de um teatro comprometido com um potencial de transformação, me conduziu a um projeto, no qual foi possível viver experiências pedagógicas, artísticas e de vida. Conto a seguir, premida por um lastro de memória, por registros pessoais e documentos oficiais, um pouco dessa história – essencial para a apreensão do contexto que permeou a realização prática do trabalho aqui apresentado.

Em maio de 2001, Celso Frateschi, então diretor do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, cria uma equipe de trabalho com o objetivo de formar um núcleo que seria responsável pela elaboração de uma política de atendimento e incentivo à produção de teatro não profissional na cidade. Nasciam as primeiras ações que resultariam no projeto chamado Teatro Vocacional coordenado por Maria Tendlau²¹.

Cabe aqui trazer o conceito de vocação aplicado ao projeto, que escolheu o termo no lugar do já tão desgastado *amador*, mas se referindo também a um teatro não profissional.

Segundo os conceitos e ações do projeto, que tem como objetivo com os artistas vocacionados uma preparação continuada, com vistas ao desenvolvimento de um pensamento autônomo, incentivando-os a refletir sobre ética e cidadania por meio da arte, é que o termo *vocacional* é utilizado. Por estar imbuído do sentido de vocação, no que se refere a um desejo interno de criação e transformação.

Creio que o termo utilizado, realmente, seja mais apropriado, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de um potencial para realização de uma atividade, nesse caso o teatro, que coloca o indivíduo como agente autônomo dessa vocação. Diferente do conceito

²¹ Nos registros do Projeto Vocacional a referida coordenadora é encontrada com o sobrenome Tendlau, porém em outros momentos a mesma adota o sobrenome Ceccato. Utilizarei esse segundo quando me referir à pesquisa acadêmica realizada por ela.

de talento utilizado comumente, que remete a uma capacidade quase genética, que não pode ser desenvolvida, ou seja, ou se tem ou não.

Naquele momento de sua implementação, uma das propostas do projeto era o intercâmbio entre artistas vinculados a grupos de teatro com uma produção expressiva e continuada na cidade de São Paulo e grupos não profissionais encontrados nos diversos bairros. Esse seria um índice qualitativo de suas ações, já que também propunha que esse intercâmbio fosse contínuo, entre a pesquisa e produção teatral profissional e os grupos não profissionais, o que diferenciaria o projeto das conhecidas oficinas culturais, nas quais as ações são pontuais.

Assim, foi constituída a equipe de trabalho naquele ano inicial, com o desejo de agregar esses artistas com diferentes experiências e conhecimentos, a fim de que não se estabelecesse uma metodologia única pré-determinada de trabalho, mas que se pudesse criar um trabalho com uma unidade, respeitando a diversidade de possibilidades que esses profissionais trariam aos vocacionados em sua prática. Esse pressuposto de uma metodologia diversificada permaneceria o mesmo durante os anos subsequentes, e o que criaria a unidade de trabalho seria definido por um tema norteador.

Em 2002, a professora da área de Teatro Educação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Maria Lúcia Pupo, é convidada a estabelecer uma parceria com as ações do Teatro Vocacional, preenchendo a lacuna referente à pedagogia teatral.

O projeto começa a receber estagiários do curso de licenciatura, e se inicia um processo permanente de formação²² dos artistas orientadores, voltados para os aspectos do jogo teatral com vistas a um entendimento amplo dos aspectos pedagógicos.

Esse trabalho de formação era conduzido pela professora Maria Lúcia Pupo e realizado uma vez por ano em subgrupos, enfocando o trabalho com os vocacionados, no qual o objetivo não deveria ser a formação de talentos individuais, mas o despertar de um envolvimento pessoal na criação teatral.

A partir das reflexões incitadas na prática desses encontros, no qual o papel do artista orientador (AO) ainda se apresentava como um ponto fundamental no desenvolvimento do trabalho com o público a que se destinava, deveríamos ser condutores do processo de

²²O termo formação é usado por mim no lugar do utilizado pelo projeto – capacitação, que considero inadequado. Por falta de termo melhor como os utilizados: reciclagem, capacitação etc. é que utilizo formação, ainda que nem tanto adequado, no sentido de um aprimoramento do trabalho.

apropriação dos meios para a criação cênica, e não um diretor que determina o discurso da montagem.

Em 2003, o projeto trabalhou com a perspectiva de buscar, por meio da autonomia crítica e estética dos vocacionados, a formação de grupos permanentes de trabalho.

Surgiu nesse momento uma questão que seria discutida ao longo da trajetória do projeto: o conceito de autonomia. Será que esses vocacionados devem ser preparados para terem autonomia enquanto grupo de teatro? Devemos trabalhar a autonomia do indivíduo, do grupo, ou as duas andam juntas? Que autonomia é essa da qual falamos? Essas foram algumas questões que ainda pairavam sem resposta quando cheguei ao projeto em 2005.

Nesse mesmo ano, a parceria firmada com a Secretaria de Educação daria maior potência e visibilidade ao Teatro Vocacional, que começava a ocupar toda a cidade por meio da implementação nos 21 Centros Educacionais Unificados, os chamados CEUs.

Em 2004, o tema norteador para a condução do trabalho foi o estudo das narrativas, que, segundo Mário Santana, então coordenador de equipe, posterior coordenador geral do projeto nos anos de 2005 e 2006:

A narrativa foi escolhida como mote de trabalho porque, creio, permite retomar e solidificar princípios fundamentais do acontecimento teatral. Toda narrativa é uma composição, uma configuração de elementos que interagem gerando uma nova significação. Advindos do universo sonoro e/ou imagético, esses elementos são conjugados para conduzir a transmissão de algo que se pretende comunicar. A noção de narrativa que nos interessa está estreitamente ligada à disposição de fatos no espaço ao longo do tempo. Assim, num evento teatral encontramos sempre uma sequência de fatos que, contando ou não uma história de maneira linear, se perfaz com uma narrativa cênica. (SMC-PMSP, 2004, p.25)

No ano de 2005, como já descrito, dá-se a minha entrada no projeto em meio a muitas mudanças. Essas mudanças incluíram a troca de coordenação com a saída de Maria Tendlau e culminaram com alterações de procedimentos e posturas modificando as bases do projeto inicial.

Com acesso à dissertação de mestrado de Tendlau, (encontra-se como Maria Ceccato) *Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética* (2008) realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP é possível ter apreensão dos caminhos, conceitos e procedimentos adotados em um Projeto que visava “não ensinar a fazer o “bom” teatro, mas compartilhar a construção de um discurso poético, crítico e multifacetado, carregado do vigor de uma criação artística efetiva.” (p.268)

[...] a simples reprodução de procedimentos adotados no Projeto – como a utilização do protocolo; a realização de mostras de cenas; a realização de Jornadas na cidade – não garantem a permanência dos princípios essenciais [...] reiterava sistematicamente o não uso do termo “oficina” pelo Projeto a fim de questionar o caráter modular e tecnicista a essa prática. Todavia, a não utilização do termo, não garante a prática diferenciada do Projeto. É necessária uma compreensão ampla do que significa questionar a inserção da prática artística como processo de desalienação e não como produção de mercadoria numa política cultural [...] (CECCATO, 2008, p.268)

A experiência de Tendlau como atriz e uma das fundadoras da Cia. do Latão, importante grupo teatral paulistano com pesquisa voltada à obra de Bertolt Brecht e sua apropriação para a experimentação de um teatro épico – dialético no Brasil, foram aspectos fundamentais para a construção das bases do Projeto Teatro Vocacional, pensadas a partir de uma atitude épico-dialética.

Ceccato (2008) afirma que o teatro é um campo privilegiado na busca de dois propósitos: uma apropriação da linguagem, organizada em discurso cênico como ferramenta crítica e o repovoamento do espaço público como campo de transformação social. Acredita que a coletivização de um processo de trabalho pode se concretizar por meio da construção de uma atitude épico-dialética do aprendiz (no caso os artistas vocacionados) frente à matéria cênica, o conduzindo a apropriação dos meios de produção estética e, conseqüentemente, possibilitando a descoberta de uma poética própria.

Os esforços do Teatro Vocacional, coordenado por Mário Santana, no ano de 2005, estavam voltados à permanência do projeto nos equipamentos da Secretaria de Cultura e Educação (CEUs) de tal modo que as questões pedagógicas foram deixadas de lado em detrimento das políticas. Não teríamos, nesse ano, um tema norteador, nem tampouco a formação continuada.

Ainda em 2005, foi criado o Departamento de Expansão Cultural - DEC como uma forma de reorganização das estruturas da Secretaria de Cultura. Segundo Rubens de Moura, diretor do departamento, a denominação “Expansão Cultural” foi uma homenagem aos 70 anos da criação, em 1935, do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, origem da atual Secretaria Municipal de Cultura.

Foi o primeiro órgão do Brasil voltado especificamente para políticas públicas na área de cultura, tendo Mário de Andrade como idealizador e primeiro diretor até 1938. Sua estrutura era composta por uma Divisão de Expansão Cultural – daí a retomada do nome – incumbida de difundir as variadas manifestações culturais pela cidade, traduzidas em suas mais diversas linguagens. (SMC-DEC-PMSP, 2008, p.12)

Em 2006, por meio de novo edital, sou recontratada e dou continuidade ao trabalho iniciado no ano anterior na Biblioteca Anne Frank (posteriormente Teatro Décio de Almeida Prado), onde permaneceria até o ano de 2008.

Nesse ano há novamente troca de coordenação, fator determinante e característico que culminou com novos rumos das diretrizes e ações do projeto que não mais teve por base as questões “épico/dialéticas” tão enfatizadas anteriormente. Ainda no mesmo ano foi possível observar a retomada ao desenvolvimento do projeto, no que se refere à pedagogia teatral e propostas, que oficializa novos subprojetos²³ descritos a seguir:

Vocacional apresenta

É um espaço destinado para apresentações públicas dos grupos assistidos permanentemente ou com orientação esporádica, desenvolvidos pelo Projeto Vocacional.

Acontece às terças-feiras, no período da noite, a princípio em alguns Teatros Distritais e posteriormente em CEUs e no Centro Cultural da Juventude.

As apresentações são sempre seguidas de apreciação, promovida com o público e os participantes e conduzida por um artista orientador. A entrada é gratuita.

Vocacional em cartaz

Os grupos assistidos pelo projeto têm a oportunidade de permanecer em curta temporada em um ou mais equipamentos da Secretaria e Cultura (Teatros Distritais, Centros Culturais) ou Secretaria de Educação (CEUs). Diferente do “Vocacional apresenta”, em que o grupo atua por um dia, aqui é dada a possibilidade de os coletivos de trabalho experimentar uma sequência de apresentações.

Ciclos de leituras

Espaço destinado ao encontro de artistas vocacionados para realização de leituras dramáticas, tanto de textos próprios, quanto dos já conhecidos.

Oficinas temáticas

²³Para maior detalhamento dos subprojetos ver publicação de 2008 do Núcleo Vocacional. SÃO PAULO. SMC/PMSP. **Núcleo vocacional: criação e trajetória**. SMC DEC Departamento de Expansão Cultural, Núcleo Vocacional, São Paulo, 2008.

Essas oficinas são oferecidas com o intuito de dar uma maior possibilidade de ação para os grupos²⁴ e turmas²⁵ que sentirem a necessidade de aprofundar suas experiências na área teatral, tais como iluminação, produção, dramaturgia, direção, entre outras.

Vocacional vai ao teatro

Possibilita ao vocacionado a livre entrada em espetáculos em cartaz na cidade de São Paulo. Essa parceria se dá entre o Núcleo Vocacional e Grupos de Teatro que possuem apoios financeiros da própria Secretaria de Cultura e que oferecem ingressos como contrapartida; ou mesmo grupos não financiados, muitas vezes compostos por artistas orientadores. Geralmente as apresentações são seguidas de um debate.

Em 2007, há um novo edital, com entrega de material comprovando minha experiência, inclusive no projeto, entrevista e a recontração para permanecer no Teatro Décio de Almeida Prado.

Não é uma prática comum de o projeto permitir que um mesmo artista orientador permaneça por muito tempo em um mesmo local. Prioriza-se o trânsito de artistas orientadores (AOs) por diversos equipamentos. No entanto, a bem sucedida implantação do projeto, feita por mim em 2005, me garantiria mais um ano por lá. Vale relatar que essa bem sucedida implantação do projeto, creio, deu-se pelo fato de ter morado, nos últimos 15 anos, no bairro, de modo que tive uma apropriação muito rápida do local, o que auxiliou a ação cultural no que diz respeito à divulgação do projeto. Não tive a mesma facilidade de atuação quando estava no CEu Meninos (região próxima à Favela de Heliópolis).

Nesse ano, o tema norteador foi dramaturgias. Termo amplamente discutido no projeto, e de mesmo modo usado de maneira ampla, em que dramaturgia não se referia apenas ao texto, mas também ao que chamávamos de dramaturgia da luz, do espaço, do figurino etc.

O projeto se amplia dando início ao Projeto Vocacional Dança. A partir desse momento o projeto deixa de se chamar Teatro Vocacional e se constitui como núcleo – Núcleo Vocacional.

Em 2008, o mesmo processo de seleção é aplicado. O chamamento através de edital público atrai cada vez mais inscritos, interessados em fazer parte da equipe de artistas orientadores em teatro, dança e, a partir desse ano, também de música.

²⁴No projeto, o termo grupo é utilizado em referência aos coletivos que desenvolvem ações na área teatral, possuindo pelo menos uma obra artística construída e que têm uma continuidade de suas ações, independente da presença ou ação de um artista orientador.

²⁵O termo turma é utilizado para se referir a um coletivo de pessoas que se inscrevem individualmente no Projeto, sem necessariamente ter a intenção de formar um grupo.

Essa conduta de contratação, apesar de legal e necessária, se torna uma situação muitas vezes constrangedora para seus participantes. Os antigos AOs não se sentem confortáveis por terem que passar todos os anos pelo mesmo tipo de seleção e avaliação, ao passo que os novos candidatos têm a impressão de que não conseguirão uma vaga, uma vez que a equipe já está formada.

O fato é que todos os anos novos artistas orientadores integram a equipe. Por mais um ano sou selecionada, mas dessa vez convidada gentilmente a me retirar do Teatro Décio de Almeida Prado, onde vinha orientando duas turmas desde 2005, indo para o Centro Cultural da Juventude.

Ocorre que, nesse momento, já havia sido aprovada na seleção do Programa de Pós-Graduação em Artes – Mestrado do Instituto de Artes da UNESP, projeto que se concretiza com essa pesquisa e que tinha como sujeitos os participantes de uma das turmas, já em vias de se tornar grupo do Teatro Décio de Almeida Prado. Com essa argumentação, ganhei mais um ano no local.

Nesse ano, é convidado a integrar a equipe do Teatro Vocacional um coordenador pedagógico – Matteu Bonfitto, que tem a incumbência de criar diretrizes e propostas que integrem as ações dos artistas orientadores nos diversos pontos da cidade. Assim, o tema norteador escolhido foi o artista orientador como *dramaturg*.

A partir dessa proposta, e revisitando as proposições pedagógicas iniciais do projeto, o AO não deve atuar como um professor de um curso de iniciação ao teatro, ou como um diretor, e sim como um *dramaturg*, ou seja, como um estimulador que auxiliará na produção e articulação de materiais expressivos, criados e propostos por cada participante (BONFITTO, SMC/PMSP, 2008).

Para tanto, foram definidas três fases operacionais, a serem postas em prática pelos AOs, assim divididas:

Primeira fase: conexão com a comunidade e coleta do material inicial

Essa fase tinha como objetivo sensibilizar os participantes, a fim de desenvolver uma percepção mais detalhada do contexto em que cada equipamento estava inserido. Desse modo, o trabalho não deveria se restringir aos limites da sala de ensaio, mas explorar todo o entorno. A partir desse processo, cada participante deveria buscar capturar tudo aquilo que lhe provocasse algum tipo de ressonância, como: o que toca, mobiliza, constrange, amedronta, atrai, torna perplexo, diverte, intriga, entristece, seduz, confunde, impressiona, surpreende etc.

Segunda fase: transformação, adaptação e incorporação do material coletado

Nesse momento tem-se como objetivo instaurar um processo de reflexão coletiva, tendo como ponto de partida o material coletado pelos vocacionados.

Terceira fase: formatação dos materiais e instauração de processos relacionais

Nessa última fase, o AO tinha como objetivo estabelecer relações entre os materiais trazidos, e a partir daí estimular o surgimento de um ou mais fios narrativos.

As ações pedagógicas nesse momento seguem a estrutura original e são organizadas em reuniões semanais, compostas por cerca de dez artistas orientadores e um coordenador de equipe. Essa equipe é composta por profissionais que atuam em pontos próximos da cidade, a fim de facilitar as ações conjuntas, que são:

AO visita

Conceito: Fomentar a criação de redes de troca de saberes entre grupos, turmas e artistas orientadores.

Objetivo: Troca de metodologias visando instrumentalizar as turmas e grupos com olhares, técnicas e procedimentos em acordo com a demanda do AO de origem (aquele que recebe o AO colaborador).

Periodicidade: uma vez por ano, no mês de maio.

Aqui, relato minha experiência em 2008 com a visita, a fim de aproximar o leitor não só da organização pedagógica, mas de sua prática.

Nesse ano, realizei o “AO visita” de duas maneiras diferentes e enriquecedoras. A primeira visita se deu de maneira que as duas AOs, eu e Daniela Biancardi, e eu estivemos juntas pela peculiaridade da troca.

Em discussões nas reuniões de equipe, entendemos que seria interessante e que a troca ocorreria de maneira mais efetiva se o AO de origem não estivesse presente, assim efetivamente aconteceria a troca. Ocorre que a primeira troca se deu entre a Favela da Funchal e a turma de sábado do Teatro Décio de Almeida Prado.

Embora os equipamentos estivessem tão perto geograficamente, se encontravam muito distantes em relação à realidade que envolvia os dois mundos distintos. Eu não poderia entrar sozinha na favela sem a presença da Daniela. Na entrada do local há um posto da polícia militar, que só permite a entrada de pessoas não pertencentes à comunidade após apresentação de documento de identificação. Assim teríamos que ser recebidos pela AO do local que já havia passado por todo processo de adaptação e reconhecimento por parte dos moradores, até que pudesse adentrar o local de maneira natural.

Combinamos, dessa forma, um AO Visita que começaria na favela da Funchal e terminaria no Teatro Décio de Almeida Prado. Fomos assim, eu e os vocacionados, recebidos pela manhã pelos vocacionados e AO de lá. Iniciamos o trabalho com um breve reconhecimento do local e seguimos realizando propostas dirigidas por eles, que terminou com a apresentação de uma pequena cena que estavam trabalhando no momento.

Assim, seguimos para o Teatro onde também mostramos o espaço utilizado para nossa prática, e propusemos da mesma forma, uma sequência de atividades, terminando também com breve apresentação.

É importante destacar que essas atividades eram dirigidas pelos vocacionados e refletiam a prática de cada grupo.

Ao final do encontro, conversamos sobre os trabalhos realizados e as diferenças existentes, tanto no que se refere ao espaço, quanto às relações que são estabelecidas em contextos tão diferentes.

Essa troca foi particularmente importante, pois revelou-nos uma possibilidade ampla de interação, no sentido de despertar a necessidade e possibilidade de diálogo entre os grupos.

A segunda troca se deu com a mesma artista orientadora, mas desta vez de modo que, enquanto eu estava em seu equipamento de origem – Escola da Vila, ela estava no teatro. A experiência foi diferenciada para mim, em razão do público que encontrei e o contexto em que acontecem os encontros. Trata-se de meninos e meninas bastante jovens, entre 12 e 16 anos e que estão em horário escolar.

O trabalho com eles foi bastante produtivo, porém não contava com um sinal tocando às 17h em ponto, o que me deixaria sem nenhum aluno, por terem que se dirigir à saída onde uma viatura os levaria para casa.

Processos Vocacional

Conceito: Deve ser um espaço de democratização dos saberes específicos do fazer artístico.

Objetivos: Criar espaço de reflexão estética sobre o fazer artístico, ampliando referências a partir do encontro de vários coletivos do vocacional, sejam eles grupos ou turmas, de dança, música ou teatro.

Periodicidade: Uma vez por ano, no mês de junho.

AO Compartilha

Conceito: Compartilhar especificidades, vivências e saberes entre artistas orientadores.

Objetivos: Construir uma rede auto-sustentável de formação continuada.

Periodicidade: Essa ação se estende por todo ano.

Mostra Vocacional

Conceito: Evento de caráter artístico-pedagógico destinado a expor e compartilhar, junto ao público, o resultado dos processos de criação desenvolvidos ao longo do ano.

Objetivos: Promover a relação entre comunidade, equipamento e projeto.

Periodicidade: Uma vez por ano, no mês de outubro.

Além dessas ações descritas, outras dão sustentação ao Projeto, como o Festival Vocacional - que mobiliza grupos de criação a mostrar seus trabalhos em espaços públicos culturais da cidade, e também os Fóruns – nos quais professores, encenadores, diretores, atores, enfim, pessoas comprometidas em pensar um fazer artístico conectado com questões pertinentes às ações desenvolvidas pelo projeto, são convidadas à reflexão, em forma de debates, palestras, aulas abertas etc.

Com o objetivo de formar coletivos de criação teatral não profissional, com estímulo à autogestão; aglutinar e orientar grupos amadores em formação, de modo a aprimorar seus processos de criação; estimular a produção e aprimoramento do domínio técnico da linguagem teatral; contribuir para a formação de um “artista-cidadão” capaz de agir coletivamente e apto a organizar seus discursos, entre outros, o projeto têm se destacado enquanto política pública cultural, estabelecendo diversas parcerias, dentre elas: Museu da Língua Portuguesa²⁶, Acervo Mariposa,²⁷ entre outros.

2.2.1 Comunidade de destino: a visão de uma artista orientadora

A respeito do Projeto Teatro Vocacional, no qual iniciei minha atuação no ano de 2005 permanecendo até 2008, abordo um dos aspectos que considero importante para o desenvolvimento de suas propostas e diretrizes, e que entendo como o ponto de maior potência no desenvolvimento da prática pedagógica no teatro: o artista orientador.

O termo artista orientador é utilizado para designar o profissional contratado pelo projeto para atuação nas comunidades diretamente com os artistas vocacionados, ou apenas vocacionados, que são as pessoas que se inscrevem para terem “aulas” de teatro.

Não apenas por me identificar com a função, por ocupá-la desde o início, mas também por ser um termo que me instigou desde o princípio é que o destaque. Dois aspectos me chamaram a atenção: primeiro o fato de ter conhecimento da abertura do referido edital antes de ter sido encerrado, e o segundo a denominação do cargo. Nesse momento é importante destacar que, muitas vezes, editais são abertos e oficialmente divulgados no Diário Oficial, considerando que nós, cidadãos, somos leitores assíduos desse jornal. Se a única forma de divulgação for essa, ela não se efetiva, e me parece que foi o que aconteceu no ano de 2005. Conclusão que tirei quando pude constatar que o número de inscritos foi o mesmo que o

²⁶Oficinas de qualificação foram oferecidas aos artistas orientadores a fim de se estabelecer uma melhor fruição das obras disponíveis.

²⁷Acervo que reúne materiais relativos à dança em parceria com o Núcleo, disponibiliza vídeos de seu acervo para empréstimo a todos os artistas envolvidos no projeto.

número de vagas oferecidas, cerca de 80. Em 2009, perto de 600 pessoas se inscreveram para a mesma função.

Além de pouca divulgação, outros fatores contribuíram para a situação. Naquele ano muitas mudanças aconteciam na Secretaria de Cultura, em razão de uma nova gestão, e, conseqüentemente, no projeto, por conta de trocas de gestores e coordenadores, e pela primeira vez se exigia a licenciatura plena em Artes Cênicas para se efetivar a inscrição.

Como muitos dos artistas orientadores, já pertencentes ao projeto anteriormente, não possuíam essa titulação, foram impedidos de permanecer no projeto. Houve mal estar, culminando com movimentos de resistência e manifestos por parte da equipe já formada. Uns porque não poderiam se inscrever, outros por se opor à nova coordenação e outros por simpatizar com as causas alheias.

O fato é que chego ao projeto feliz, por ter sido enfim selecionada por um edital público, e assustada com a realidade encontrada. Na primeira reunião, realizada no oitavo andar do Edifício Olido²⁸, tiraria na sorte, por meio de um pequeno papel dobrado dentro de um saquinho, o local onde iria atuar. Fui para o CEU Meninos.

O segundo aspecto que me chamou a atenção, e confesso, me agradou muito, foi a minha “nova” função. Não seria professora, educadora, formadora etc., como havia sido desde então, mas sim uma orientadora com a possibilidade de integrar essa função à minha condição de artista. Isso me pareceu excelente.

Em 2001 tínhamos uma ideia vaga, ainda que fortemente propositiva, do que deveríamos caracterizar como horizonte do projeto. Acreditávamos que o compartilhar das práticas mais progressistas de pesquisa na linguagem teatral, através de um intercâmbio entre os artistas vinculados a grupos de teatro com uma produção expressiva e continuada no cenário paulista e os grupos não profissionais dos bairros, deveria ser o índice qualitativo que diferenciaria o Projeto Vocacional. Assim, o primeiro perfil exigido de um artista orientador era estar atuando também como artista criador. Tentávamos dessa forma fugir de um conceito “utilitarista” do teatro apenas como meio para outras aprendizagens e não como exercício estético que tem fim em si.

[...] Assim, a primeira questão que enfrentamos na efetivação da equipe foi a necessidade de trazermos, para completar o número de artistas orientadores, também, profissionais ligados à arte-educação. Desse modo, colocava-se para nós um duplo desafio na condução desses dois tipos de profissionais: capacitar os artistas para a reflexão de questões pedagógicas e incentivar os arte educadores à proposição de questões estéticas propriamente. (SMC-PMSP, 2004, p.16)

²⁸ Edifício que abriga a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, situado na Avenida São João, 473.

Esses pressupostos, idealizados em 2001, pelo então diretor do Departamento de Teatro, Celso Frateschi, e sua equipe, permaneceriam os mesmos até a minha chegada no projeto, ainda que o coletivo que compunha as bases de trabalho não fosse mais o mesmo.

Senti-me à vontade com relação às atribuições cabíveis já que reunia em minha formação a experiência prática em arte-educação²⁹, e um trabalho de pesquisa em criação no teatro.

O desafio que estava por vir seria chegar a um equipamento da Secretaria Municipal de Educação (CEU Meninos) em um momento político delicado, em que os gestores eram exonerados, deixando o local abandonado, já não tão frequentado, onde se via apenas uma equipe de segurança terceirizada.

Nesse primeiro momento de minha chegada no projeto, sentia-me despotencializada, atendendo a turmas que variavam de duas a oito pessoas, número que diminuiria com a finalização de meu trabalho naquele local, onde permaneci por cerca de três meses.

Ainda no ano de 2005, recebo uma ligação do então coordenador do Teatro Vocacional, Mário Santana, me oferecendo um novo local de atuação, a Biblioteca Anne Frank, no Itaim Bibi, bairro nobre da zona oeste de São Paulo. Lá, encontraria uma situação muito diferente do CEU, tanto no que diz respeito ao número e perfil dos participantes, quanto à realidade local - seria um grande presente para mim.

Durante os quatro anos de atuação no Teatro Vocacional, percebi a real possibilidade do desenvolvimento de uma prática comprometida com a estética e a ética, tanto nas relações com outros artistas, quanto com a coordenação e os artistas vocacionados, propiciando um ambiente de desenvolvimento e aprimoramento, produzindo um constante pensar e repensar.

Um desses pensamentos, com relação ao meu olhar sobre as ações do projeto, foi expresso, a partir de um relato que apresento a seguir, ao responder uma questão feita pela

²⁹O que vem a ser arte-educação? Ana Mae Barbosa: Para mim, Arte/Educação é todo e qualquer trabalho consciente para desenvolver a relação de públicos (criança, comunidades, terceira idade etc.) com a arte. Ensino de arte tem compromisso com continuidade e currículo, quer seja educação formal ou informal. Arte Educação foi o termo usado por meus mestres. Eu acrescentei o hífen, Arte-Educação, no momento em que arte era recusada pelos educadores, nos anos de sua introdução obrigatória no currículo escolar, em torno de 1973-1974, para dar ideia de diálogo e mútuo pertencimento entre as duas áreas. Na época, meus mestres gostaram da ideia. Recentemente, em 2000, um lingüista nos aconselhou a usar a barra, pois este sinal, sim, é que significa mútuo pertencimento. Tanto é assim que a barra é muito usada em endereços de sites, quando um assunto específico está dentro de outro mais amplo. Mas Arte/Educação e ensino de arte são faces diferentes de uma mesma moeda, a moeda concreta de intimidade com a arte. Trecho de entrevista com Ana Mae Barbosa (educadora brasileira reconhecida como uma das pioneiras na arte-educação) extraído de: <http://www.simaodemiranda.com.br/Falandosobreoensinodaartenaescola.pdf>

coordenação: qual era a minha compreensão sobre experiência no Projeto Vocacional, dentro de um contexto de política pública em uma cidade como São Paulo, num país como o Brasil.

Iniciando pela tão citada, lida, descrita e desejada experiência, e refletindo em relação à falta de experiência vivida e compartilhada, principalmente no contexto das grandes cidades, em um mundo dito globalizado, em um país dito em desenvolvimento, entendo que o Projeto Vocacional atue no sentido de trazer e fazer movimentar, em todas as direções da cidade de São Paulo, uma ação que ecoe e reverbere de maneira a revelar um potencial de novas experimentações por meio da arte.

Acontece que, como nós, moradores da cidade de São Paulo nos deparamos com situações diárias de um contexto de guerra, ainda que velada, revelada pelas insistentes sequências de violências de todas as espécies, tendemos a nos proteger dessa situação nos afastando do coletivo, ficando dessa forma camuflados nos esconderijos secretos e cercados dos nossos lares.

Benjamin (1996), em seu texto *O Narrador – Observações acerca da obra de Nicolau Lescov* inicia sua explanação falando sobre o fim da narrativa, e com ela o fim da capacidade de trocarmos, por meio da palavra, experiências vividas. Pondera ainda que, com a guerra, percebeu que os indivíduos voltavam emudecidos para os seus lares, assim, mais pobres em experiências que pudessem contar.

Percebi e conversei muito com os vocacionados, onde mais uma vez a troca de experiência é um dos fatores que nos une. O quanto esse contexto e realidade que nos é apresentada diariamente reverberam no trabalho a que nos propomos – a criação de uma obra estética, por excelência coletiva.

A dificuldade em se formar um coletivo, a flutuação constante de vocacionados, que não levam ao fim a experiência de um processo de criação, são sempre pontos amplamente discutidos em nossos encontros.

Refiro-me à experiência levada ao fim, ou completa na definição que John Dewey (1974) faz em seu texto “A arte com experiência” quando diz que a experiência ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Assim, sob as condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência como emoções e ideias, de maneira tal que emerge a intenção consciente. Contudo, pondera que frequentemente a experiência que se tem é incompleta, talvez por razão de uma letargia interna que impediria o indivíduo a levar a experiência ao fim.

Penso que o papel da arte, apresentada para o grande público, que direta ou indiretamente se envolvem no Projeto Vocacional, por meio do teatro, da música ou da dança, seja provocar essa letargia interna, individual e coletiva que nos acomete diariamente, e assim mobilizar as pessoas a uma tomada de consciência da realidade com um potencial de transformação.

Assim, a política pública agindo diretamente na vida das pessoas, revelando novas possibilidades de atuação, tanto no âmbito público quanto privado, permitiria a melhoria de nossa realidade atual.

Minha atuação no projeto, de meados de 2005 até o final de 2008, se deu partindo desses pensamentos, que também expressam os pressupostos do projeto.

A encenação é o fim e o meio para um processo de instrumentalização do vocacionado na leitura crítica da realidade. Nesse sentido, o artista orientador deve ser um artista capaz de, através da criação cênica, conduzir a apropriação dos mecanismos de formulação estética pelos vocacionados. Ele não deve ser apenas um diretor que dirige um grupo de atores. E nem apenas um professor que ensina técnicas, independente de suas aplicações na obra. Ele deve ser um artista que auxilia os aprendizes a criarem suas próprias obras, seus próprios códigos poéticos recheados de novos significados. (SMC-PMSP, 2004, p.18)

Em oito anos de existência, o Projeto Vocacional, iniciando com o teatro, agora com a dança, a música e as artes visuais têm atendido “personagens” dos mais diversos pontos da cidade, a partir de 14 anos. São mães, pais e filhos (por vezes todos juntos em um mesmo grupo), jovens e idosos, executivos, empregadas domésticas, meninos e meninas, loiros, negros e índios (o projeto tem ação nas aldeias guaranis: Krukutu e Tenondé Porã), desempregados, surtados (atendi no teatro pessoas em meio a tratamento psiquiátrico, alguns apresentando surtos constantes), artistas, os esquecidos, os deslumbrados, amargurados, católicos, ateus, independentes e dependentes, mas todos inscritos em um projeto pensado para atender todas as pessoas que, independente de onde estejam, de onde vieram e para onde irão, tenham o desejo de, por intermédio da arte, dizer algo a mais.

3. ESPETÁCULO – *In Omnia Paratus*: prontos para tudo



[...] O ceticismo e o olhar crítico, o envolvimento apaixonado com a aprendizagem, a motivação de saber que você está descobrindo novos territórios. O professor precisa ser um aprendiz ativo e cético [...] que convida os estudantes a serem curiosos e críticos e criativos. (FREIRE e SHOR, 1987, p.19)

3.1 Ocupação do espaço público

Em agosto de 2005, depois de permanecer por três meses no CEU Meninos, orientando um grupo já formado e conduzindo uma turma de iniciação, sou convidada pelo então coordenador geral do Teatro Vocacional Mário Santana, permanecendo na função de artista orientadora, a implementar o projeto na Biblioteca Anne Frank.

A Biblioteca Anne Frank foi inaugurada em 25 de janeiro de 1946 (ainda não com esse nome), porém iniciou suas atividades em junho do ano seguinte, com o funcionamento das salas de leitura e de empréstimo. Passados seis anos, surgiu a necessidade de ampliação de suas instalações. Assim, em 1955, é reinaugurada como Biblioteca Infantil do Itaim, na Rua Cojuba, nº 1, ainda sem calçamento e iluminação.

Em 28 de junho de 1962, por meio de um Ato do então Prefeito Prestes Maia, a Biblioteca do Itaim passou a ser denominada Biblioteca Infantil Anne Frank, em homenagem à garota judia, que registrou em um diário os acontecimentos de sua vida, enquanto permaneceu com a família em um esconderijo, em Amsterdã, na Holanda.

Em 2003, a biblioteca foi totalmente reformada e modernizada por meio da Lei Mendonça¹, de incentivo fiscal. O Decreto nº. 44.740, de 13 de maio de 2004, oficializou a denominação: Biblioteca Infanto-Juvenil Anne Frank.

¹Lei No 10.923 de 30 de dezembro de 1990, que dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais no âmbito do Município de São Paulo. Essa lei foi decretada e promulgada na Câmara Municipal, em sessão de 28 de dezembro de 1990, pela então Prefeita do Município de São Paulo, Luiza Erundina de Sousa.

Hoje, a biblioteca conta com um acervo de aproximadamente 45 mil exemplares, constituído por livros didáticos, paradidáticos, dicionários, enciclopédias, jornais, revistas, recortes, mapas, atlas, multimídia etc. Também possui computadores conectados à Internet.

Está em um bairro nobre da cidade de São Paulo, rodeada por prédios de luxo, próxima a um dos centros financeiros paulistanos – a Avenida Brigadeiro Faria Lima. A princípio, estranhei estar destinada a tal local, já que naquele momento imaginava que as ações do projeto se restringiam apenas a locais periféricos da cidade, de difícil acesso e com poucas atividades culturais oferecidas pelo poder público.

Apesar de ter estranhado o convite, acreditando, a princípio, que a referida biblioteca se situava no Itaim Paulista (Bairro da zona leste de São Paulo, divisa com a cidade de Guarulhos), senti-me confortável com o local, por já ter morado no bairro.

Por ter sido totalmente reformada, a Anne Frank tinha um *status* ainda mais diferenciado do que tantas outras bibliotecas públicas. O Teatro Décio de Almeida Prado, teatro anexo à Biblioteca e administrado por ela, apesar de novo, era pouco utilizado, com uma programação que se limitava a visitas das crianças da EMEI (Escola Municipal de Educação Infantil) Tide Setúbal, situada ao lado da casa de espetáculos.

O sentimento de apego e pertencimento com relação ao uso desse espaço público, tão despotencializado, me traria alguns problemas com uma coordenação, que no momento de minha chegada se revelou resistente à ação do projeto no local, impondo uma série de normas com relação ao uso do espaço, muitas vezes descabidas e de caráter controlador, como por exemplo: as aulas deveriam acontecer com as portas abertas e na presença de um funcionário, que estaria no local durante todo o tempo do encontro.

Essas atitudes foram perdendo força, à medida que uma conscientização, por parte da coordenação, foi tomada, bem como a confiança de que o espaço seria bem cuidado.

Em 2006, o Teatro Décio de Almeida Prado ganha autonomia, se desvinculando da biblioteca e tendo administração própria, passando a ser coordenado pelo setor de Teatros Distritais da Secretaria Municipal de Cultura. Com nova coordenação, minhas ações no local foram potencializadas. Por meio dessa troca de gestão, iniciava-se minha atuação no local de fato. Contudo, antes de iniciar o trabalho com os vocacionados, era imperativo que eles estivessem lá. Para tanto, era preciso começar um trabalho de divulgação na região, que também é atribuído aos artistas orientadores, e que é pensado a partir de um conceito de ação cultural.

Por ação cultural, no projeto, entende-se o que Teixeira Coelho², em seu livro *O que é Ação Cultural* (2001) nos apresenta:

O fato é que o teatro, muito mais que o cinema e o vídeo, esse cinema socializado, reúne em si todos ou a maioria dos elementos vitais à ação cultural, entendida aqui como a criação das oportunidades para o uso dos recursos pessoais em seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo. O teatro ainda vive mergulhado no sonho, ou ambição, de ser a ARTE TOTAL por excelência – e tem ampla razão nisso. Tudo pode ser conjugado em cena: dança, música, imagem em movimento ou estática, e também, numa outra esfera, o indivíduo e o grupo, e o indivíduo no grupo. O teatro vive daquilo que é a mola principal e traço distinto da ação cultural, a interdisciplinaridade, entendida como experiência de integração, de totalização de colaborações variadas, que não são unificadas, mas rigorosamente dialetizadas num amálgama onde tudo se transforma e, por exigência intrínseca do processo, se supera. (COELHO, 2001, p.89)



Figura 23 - Teatro Décio de Almeida Prado após a reforma de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.

²Teixeira Coelho é professor titular da Universidade de São Paulo, ex-curador do MASP. Participou do I Fórum do Teatro Vocacional, onde foi convidado a conferir uma palestra aos artistas orientadores sobre ação cultural.

3.2 A construção do coletivo

Partindo desses pressupostos e realizando um trabalho de divulgação na região, por meio de panfletos, cartazes, jornal de bairro e posteriormente a divulgação “boca a boca”, na qual os participantes trazem seus conhecidos para vivenciarem aquela experiência, consegui a formação de dois núcleos de trabalho (duas turmas), uma cujos encontros



Figura 24 - Varanda da Biblioteca Anne Frank, espaço utilizado nos encontros do grupo. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.

ocorriam às segundas-feiras, no período da tarde, das 14h às 17h; e outra aos sábados pela manhã, das 10h às 13h. Esse horário oficial raramente foi seguido, já que o desejo da criação nos conduzia a permanecer no local por mais tempo.

A turma de terça-feira sempre contou com um número reduzido de participantes, ao passo que a de sábado recebia cada vez mais integrantes.

Abordarei a formação da turma de sábado, que deu origem ao grupo de teatro em questão. Composto, basicamente e a princípio, por jovens entre 14 e 24 anos, a turma que se reuniu pela primeira vez no final de 2005, teve como primeiro trabalho uma colagem de cenas individuais, nas quais cada um, partindo de uma narrativa em forma de diário, ou seja, um dia de suas vidas a ser narrado; a escolha de uma música e de alguns objetos compôs um discurso único, no qual o foco era o trabalho de construção de uma narrativa e a possibilidade de transformá-la em cena.

A proposta do diário foi direcionada por mim, depois de um breve estudo e leitura de trechos do *Diário de Anne Frank* e de sua história, que considerei interessante para aqueles jovens que, ou desconheciam por completo a história de Anne Frank, ou conheciam de maneira bastante superficial e pouco apropriada. Já que estávamos em uma biblioteca que levava seu nome, a escolha dessa proposta acabou se apresentando como uma forma de aproximação e apropriação da memória histórica do local.

Tivemos pouco mais de um mês para a criação do trabalho, em encontros de três horas semanais. Sem grandes pretensões, realizamos a primeira mostra do Teatro Vocacional no local. Convidamos amigos e parentes, e contamos com a presença do então coordenador geral

do Projeto – Mário Santana, que conduziu um debate entre vocacionados e público ao final da apresentação.

Ao produzirmos um programa simples, em uma folha A4, para ser entregue ao público com algumas informações sobre o que seria visto, surgiu a necessidade de escolhermos um nome para o grupo. Após algum tempo de discussão, várias ideias surgiram – uma das propostas, a vencedora por maior número de votos, foi *In Omnia Paratus*.

Biblioteca Anna Frank e Teatro Vocacional
apresentam:

“Um Casamento Quase em Apuros”
Com o Grupo: Amadores do Teatro

“Uma Página da Minha Vida”
Com o Grupo: *In Omnia Paratus*

Um projeto coordenado pela artista orientadora **Juliana Rocha**

Dia: 26/11/2005
Horário: 11:00
Local: Biblioteca Anne Frank
Rua Cojuba, 45 - Itaim Bibi
Entrada Franca

Venha apreciar um pouco das artes cênicas!




Figura 25 - Programa/cartaz da primeira mostra do Teatro Vocacional na Biblioteca Anne Frank em 26 de novembro de 2005.

Nesse momento o grupo era composto por uma média de 20 a 25 artistas vocacionados com participação já flutuante, ou seja, era muito comum a saída e entrada de novos integrantes todas as semanas.

Desde sua criação até a realização de seu último trabalho, no final de 2008, o grupo sempre recebeu novos integrantes, independente do momento de criação em que se encontrava. Essa era uma premissa do projeto e ponto de intensa discussão e até mesmo divergência entre artistas orientadores.

Por se tratar de uma política pública, o projeto demandava resultado também em forma de números, ou seja, não era interessante para a Secretaria de Cultura manter um artista orientador contratado em local onde a demanda fosse pequena. Pensando nas questões pedagógicas, no entanto, sabemos que muitas vezes um número reduzido de pessoas em um grupo pode trazer os mesmos resultados esperados.

Minha posição, como artista orientadora, sempre foi de receber novos participantes em qualquer momento do projeto, contanto que esse se adequasse às possibilidades de atuação no momento de sua chegada.

Em 2006, o grupo cresceu bastante chegando a um número de quase 40 participantes. Já nesse momento o público começou a se diversificar, como por exemplo, mãe e três filhas integrando o grupo e participantes de maior idade.

Nesse ano, levando em consideração as potencialidades musicais dos participantes - quase todos cantavam ou tocavam algum instrumento - decidimos trabalhar algo que trouxesse elementos musicais para a cena, fato que culminou com a proposta de montagem da *Ópera do Malandro* – musical de Chico Buarque. Partindo da estrutura básica e das músicas, compostas pelo mesmo autor, que conferiam um caráter narrativo à obra, enveredamos na direção de experimentações com uma releitura do texto.

Nesse momento, houve a necessidade por parte dos vocacionados de organização e normatização do grupo, o que também foi incentivado por mim, a fim de estimular a autogestão.

Dessa necessidade e desejo é elaborado o seguinte contrato de trabalho idealizado pelos vocacionados:

Contrato de Trabalho
Teatro Vocacional – Teatro Décio de Almeida Prado

Grupo: *In Omnia Paratus*
Artista orientadora: **Juliana Rocha**

No último encontro do dia 10 de junho de 2006, no qual estive a maioria da turma presente (30 pessoas), a partir de discussões em grupo sobre objetivos e diretrizes comuns a todos, ficou acordado que:

Quanto à presença e horários

1. O horário de início das atividades é impreterivelmente 10h, em que todos já deverão estar no palco para início da aula. O tempo de tolerância para entrada é de 15 minutos, depois desse período o participante poderá entrar no teatro, mas apenas assistir à aula/ensaio. Essa medida poderá ser revista em casos específicos de imprevistos graves e inoportunos relatados pelo participante.
2. Será considerado desligado do grupo aquele participante que, por três vezes, consecutivas ou não, não comparecer as atividades sem nenhuma justificativa plausível.
3. Quando for necessário faltar, essa falta deverá ser comunicada ao grupo antecipadamente, se possível, porém, devem ocorrer somente em se tratando de motivos inadiáveis.
4. Haverá um intervalo de no máximo 10 minutos, no meio da aula, em horário não determinado, entre o aquecimento e a realização de cenas. Não será, entretanto, permitido se alimentar dentro do teatro. Deve-se nesse momento utilizar a entrada do teatro ou as varandas.

Quanto ao protocolo

1. Não levar o protocolo se não puder vir na semana seguinte. Se levar, deixar com alguém.
2. Todos têm o direito de ser ouvidos em silêncio durante a leitura do protocolo, mantendo a atenção.

Quanto à conduta nos encontros

1. Argumentos são bons, a partir do momento em que haja participação e concentração entre os membros do grupo.
2. Aprimorar os conhecimentos culturais, literários e teatrais.
3. Assiduidade é o primeiro passo para o profissionalismo e ética do ator.
4. Encare as críticas de modo construtivo para o seu desenvolvimento.
5. Ajudar o colega na formação psicossocial e física na criação de seu personagem.
6. Todos têm o direito de ser respeitados, independente da crença, gosto musical, estilo de roupa, penteado e coisas do gênero.
7. Manter o celular desligado.
8. Manter a concentração, evitando dispersão e conversas paralelas.
9. Respeito mútuo entre os atores.
10. Evitar brincadeiras em momentos inoportunos que desfoquem e desconcentrem o coletivo.
11. Respeitar as cenas, deixando os comentários para o momento da discussão.
12. No momento da discussão em grupo, que haja abertura para que possam ser feitas críticas construtivas acerca do trabalho de outros grupos ou pessoas.

Quanto às aulas

1. Em todas as aulas haverá práticas de aquecimento corporal, que a cada encontro será de responsabilidade de um membro do grupo.
2. Em todas as aulas haverá exercícios de técnica vocal, que será conduzido pela artista orientadora, porém com a possibilidade de auxílio de participantes que se sentirem habilitados para essa prática.
3. Em caso de uso do camarim, esse deve ser feito de forma separada. Homens em um e mulheres em outro.
4. É imprescindível que as pessoas estejam vestidas de forma apropriada para a prática teatral, ou seja, roupas leves e confortáveis que possibilitem uma ampla movimentação.
5. Por motivo de segurança será eliminado o uso de colares, pulseiras, anéis etc., durante as aulas e ensaios.

Considerações finais

Esse contrato, em hipótese alguma deverá se caracterizar em um instrumento de repressão e cobrança, e sim apenas uma forma de melhorar a organização desse coletivo, para que possamos potencializar nossas ações e assim alcançarmos resultados positivos.

Também é importante ressaltar que esse contrato poderá ser revisto a qualquer momento do nosso processo, tanto no sentido de acrescentar novos itens como de subtrair alguns que forem considerados desnecessários ou obsoletos.

No ano de 2007, optamos por um aprofundamento do processo de criação iniciado no ano anterior, que deu origem à obra *Ópera do malandro pocket*³: uma versão bem épica – nome escolhido por se tratar de uma releitura da obra em forma reduzida e por contar com os pressupostos do teatro épico.

A peça tinha cerca de uma hora de duração e foi apresentada no Teatro Ventoforte⁴, espaço cedido generosamente pelo diretor do grupo, Ilo Krugli, sem nenhum tipo de ônus para nós.

O grupo já se mostrava amadurecido e apropriado de várias questões técnicas da linguagem teatral, o que nos possibilitou um aprofundamento no que podemos chamar teatro épico.

No ano seguinte, 2008, o grupo resolve utilizar um treinamento corporal em um processo de criação teatral, e com isso, a aplicação prática dessa pesquisa.

É importante ressaltar que a ideia foi recebida entusiasticamente pelo grupo, sem que houvesse nenhum tipo de resistência por parte deles, ou de coação da minha, no sentido de convencê-los a aderirem à proposta. Essa discussão era recorrente nas reuniões do Teatro Vocacional, por se ter preocupação com relação às possíveis imposições, intencionais ou não, por parte dos artistas orientadores, que acabavam por deflagrar um processo criativo, tendo como ponto de partida pesquisas individuais que, muitas vezes, não eram compartilhadas pelo grupo de vocacionados.

A imagem seguinte mostra a formação do grupo em sua versão final (dezembro de 2008). Todos os vocacionados apresentados, bem como os colaboradores, tais como instrutores, mestre e praticante de *kung fu*, que concederam relatos gravados ou escritos, autorizaram o uso de suas imagens, e registros (protocolos e desenhos), bem como identificação por nome. Os documentos que comprovam essas autorizações encontram-se anexos.

³ Termo que significa pequeno, de bolso.

⁴ Teatro situado no bairro do Itaim Bibi fundado pelo diretor, ator, artista plástico e escritor Ilo Krugli. Surgiu em 1974 na cidade do Rio de Janeiro e desenvolve atividades artísticas, educativas e sociais. O grupo, de mesmo nome, é considerado um dos mais expressivos no que se refere ao estudo da cultura popular.



Figura 26 - A formação do grupo em dezembro de 2008 (participantes dessa pesquisa). Da esquerda para a direita, em cima: Danielle Souza, Otávio Augusto, Marla Cruz, Gisele Cardoso, Lucas Torigoe, Cláudio Bastos, Carolina Simões, Mel Ferreira; embaixo: Jorge (Estel) Santiago, Juliana Rocha e Rayssa Randi. Fonte: arquivo pessoal.

3.3 Método de trabalho

Apresento a seguir a sistematização do método de trabalho, proposto por mim ao longo de 2008, adotado nessa pesquisa.

Havia uma maneira normativa para a condução do trabalho, contudo essa estrutura sempre foi flexível em razão de uma demanda individual ou do grupo diferenciada; ou de uma urgência do processo de criação, como por exemplo, a proximidade da mostra e conseqüente preparação de algo a ser apresentado, o que demandava uma mudança na dinâmica e utilização do tempo, quando se priorizava um maior espaço de tempo para ensaio.

Protocolo/informes

Momento de acolhida do dia. Pretendia-se que esse momento não ultrapassasse o tempo máximo de trinta minutos, das três horas que tínhamos de encontro.

Como nossa prática buscou contemplar mais do que um simples registro de processo, percebemos que, em realidade, tratávamos do conceito de protocolo, termo primeiramente empregado por Bertolt Brecht durante a montagem de “Aquele que diz sim/Aquele que diz não”⁵. Seu objetivo com a criação desse sistema de trabalho era propiciar uma aproximação maior entre aqueles que participavam do processo de criação e a obra estética a ser produzida. (SMC-PMSP, 2004, p.47)

O protocolo, desde meados de 2002, se tornou uma prática, também pedagógica, a ser utilizada com as turmas e grupos atendidos e orientados pelo Teatro Vocacional.

A princípio, o nome diário de bordo foi utilizado, mas com o passar do tempo o conceito de protocolo pareceu mais compatível com os objetivos que nos propúnhamos com sua aplicação.

Não se tratava de um diário, em que se descreve de maneira objetiva ou simbólica uma experiência e vivência individual, mas sim de um material a ser utilizado pelo coletivo e em prol do processo de criação.

Assim, um caderno especificamente destinado para esse fim foi produzido pelo grupo. A cada encontro uma pessoa era escolhida, ou se oferecia para passar a semana com o caderno, com a responsabilidade de retornar na semana seguinte com um registro que nos remetesse às experiências vivenciadas. As instruções para a prática desse instrumento deveriam ficar muito claras, para que seu objetivo não se perdesse, podendo se tornar uma espécie de ata de reunião, relatada de maneira burocrática e formal, ou mesmo que pudesse se transformar em algo difícil de se fazer. De fato, foi o que aconteceu no início de sua prática. Os primeiros protocolos eram relatos fiéis dos encontros, fato que dificultava uma discussão posterior, do ponto essencial. Era comum também um momento de silêncio constrangedor quando era perguntado quem ficaria responsável pelo protocolo.

Confesso que esses fatos me fizeram, por diversas vezes, pensar em abandonar essa forma de registro. Mas, com o passar do tempo e inúmeras discussões, o grupo foi se apropriando efetivamente tanto de sua execução, quanto de seu conceito de ação, de modo que as discussões suscitadas se tornaram mais ricas. Acordamos que o protocolo deveria ser um registro do encontro, a ser apreciado por todo o grupo na semana seguinte, que deveria ter uma concretude e suscitar discussão. Os protocolos, a partir desse momento, começaram a

⁵Peça escrita e dirigida por Brecht, estreou no Instituto Central de Educação e Ensino de Berlim em 23 de junho de 1930, uma ópera curta com música de Kurt Weill. A peça retoma o tema de *Taniko*, nô japonês escrito por Zenchiku, no qual Brecht volta ao tema do estar de acordo, mostrando um garoto que renuncia a si mesmo (pede para ser lançado num precipício, em nome dos interesses da coletividade). (PEIXOTO,1991, p.115)

ganhar novas formas: poesia, música, quebra-cabeça, cena, instalação, cartaz, jogo etc., tornando-se imprescindível para o desenvolvimento do trabalho.

Essa importância que o protocolo conquistou no grupo ficou marcada a partir do seguinte acontecimento: em um dia de aula, o vocacionado que havia ficado responsável pelo protocolo, e que, portanto, não poderia deixar de comparecer, sentiu dor de barriga no momento em que saía de casa para se dirigir ao teatro, o que o impediu de prosseguir seu caminho. Nós aguardávamos a chegada do protocolo já em roda, sentados no palco, quando recebo um telefonema do vocacionado, que, do seu banheiro e com o protocolo nas mãos, pediu para que dispusesse o celular no centro do círculo e no modo de “viva voz”, a fim de que todos pudessem participar de sua leitura. Assim foi feito. Depois de desligar o telefone prosseguimos com a discussão, que, claro, não pode deixar de contar com a forma original com que foi compartilhada e o quanto foi importante para todos o registro daquele dia.

Percebi que, do mesmo modo que as aulas desenvolviam nos participantes novas potencialidades e domínio de questões técnicas, o protocolo era um grande aliado no desenvolvimento da capacidade de narrar, expressar de maneira simbólica uma experiência vivenciada, usar a criatividade, além de se tornar um registro de todo o processo. Nosso grande desafio passou a ser conseguir não ultrapassar o tempo estipulado para sua leitura e apreciação, já que tínhamos muito por fazer. Após esse momento, eram dados os informes, que geralmente se referiam às ações do projeto, escolha de espetáculos a serem assistidos, datas de encontros (mostras, trocas de processo etc.), e também informações consideradas relevantes trazidas pelos vocacionados.



Figura 27 - Caderno do grupo que serviu de protocolo, guardando os registros do processo de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Mel Ferreira.

Aquecimento

Atividade em que todo o grupo participa simultaneamente, com o objetivo de deixar o corpo desperto para as propostas que estão por vir. É o momento em que todos devem ser levados a um contato consigo e com o espaço, porém não perdendo de vista a percepção do trabalho em conjunto. Pensamento proposto: *O outro completa você, você completa o outro e o espaço completa a ambos.*

Nesse momento trabalhava-se os aspectos de desenvolvimento das habilidades físicas, tais como alongamento, mobilização das articulações bem como a capacidade de concentração e de trabalhar coletivamente.

É importante destacar que a seguinte sequência de aquecimento foi criada pelos vocacionados, partindo da premissa de que cada um deveria propor uma atividade, com o objetivo de deixar o corpo alongado, aquecido e desperto. Assim que tivemos as atividades

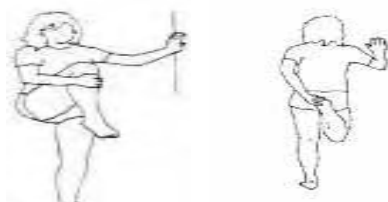
propostas, ordenamos da maneira considerada mais pertinente. Essa sequência foi realizada em diversos encontros.

Aquecimento coletivo e colaborativo do “*In Omnia Paratus*”⁶

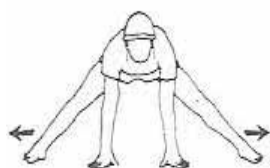
1. Espreguiçamento – cada um deve movimentar o corpo, a fim de mexer todas as articulações e alongar. Algo à semelhança do que fazemos ao acordar. (vacionado G);
2. Aquecimento da articulação da mandíbula e da musculatura buco-facial. (vacionado P);
3. Braços estendidos com as mãos cruzadas para frente e para trás. Rotação dos ombros para frente e para trás. (Rayssa);



4. Em pé, elevar uma das pernas flexionadas com a ajuda dos braços de modo a encostar o joelho no peito; flexionar a mesma perna para trás, de modo a encostar o calcanhar no glúteo. O mesmo com a outra perna (vacionado J);



5. Em pé - aquecimento da virilha, elevar o joelho executando movimentos circulares primeiramente para fora e depois para dentro – 8 vezes cada movimento (Estel);
6. Em pé, pernas afastadas, inclinar o tronco à frente a fim de levá-lo ao centro; inclinar-se para o lado direito de modo a encostar o peito na perna direita; o mesmo para a esquerda e retornar ao centro (Amélia);



⁶Ao lado de cada descrição aparece o nome do vacionado que propôs o movimento. No caso dos vacionados que não permaneceram no projeto até dezembro de 2008 e que, portanto, não participaram de todo o processo desta pesquisa, uso apenas as iniciais, a fim de que os mesmos não sejam identificados.

⁷ Ilustrações dos movimentos retiradas do livro *Alongue-se* de Bob Anderson.

7. Equilíbrio. Na posição de quatro apoios, estender braço e perna contrários, trocar (vocado M);
8. Deitados de bruços (decúbito ventral), mãos cruzadas na cabeça, subir braços e pernas (vocado G.S);
9. Sentados, uma perna flexionada, a outra estendida formando um ângulo de 90° entre as pernas, descer na perna estendida, ficar um tempo de três oitos, trocar a perna (vocado J.R);
10. Sentados, pernas cruzadas, encostar peito no chão – braços estendidos (Cláudio);



11. Alongar o vasto lateral. Sentados, estender uma das pernas, passar a outra flexionada por cima - ficar um tempo de 20 segundos em cada lado (vocado P.E);



12. Sentados, mãos cruzadas atrás da cabeça – alongar a musculatura peitoral (Marla);



13. Deitados (decúbito dorsal), abraçar as pernas realizando movimentos laterais para um lado e outro a fim de massagear a coluna (Carol);



14. Deitados, lançar os pés para trás da cabeça (Daniele);



15. Sentados, mão direita segura tornozelo esquerdo e vice-versa – experimentar movimentações (Juliana);

16. Virar estrela (vocacionado M.C)

A partir do dia 10 de maio, o grupo passou a contar com a presença do instrutor de *kung fu* que conduzia o aquecimento, executando a mesma sequência de movimentos realizada por praticantes de *kung fu* antes de iniciar seus treinos.

Descrição do aquecimento básico de *kung fu*:

- Corrida – realizada em círculo e com as seguintes variações: de frente, de costas, lateralmente, de frente para o centro da roda e depois de costas, levantando os joelhos, encostando os calcanhares nos glúteos, abaixado e com as mãos cruzadas nas costas, realizando um sobre passo primeiramente com a perna esquerda à frente, e na sequência com a perna direita.
- Saltos – realizados com as pessoas dispostas em uma formação de linhas e fileiras, na qual todos estão voltados de frente para o instrutor. Variações: saltando no lugar, saltos com as pernas alternadas em movimento para frente e para trás, saltando cruzando as pernas, uma vez com a direita passando a frente e outra com a esquerda, com as pernas unidas para os lados (um e outro), com as pernas unidas para frente e para trás, saltando no lugar com a máxima impulsão com a intenção de encostar as mãos no teto, encostando os joelhos no peito.
- Tornozelos – com as pontas dos pés no chão, realizar movimento circular para um lado e para o outro.
- Joelhos – com o joelho flexionado, levantar a perna na altura do quadril e sem mexer a coxa realizar movimento circular, com a ponta dos pés para baixo, para ambos os lados, com as pernas unidas e as mãos apoiadas nos joelhos realizar movimento de flexão e extensão, na mesma posição anterior realizar movimento circular para os dois lados.
- Quadril – girar o quadril mantendo o tronco parado, para ambos os lados, primeiramente com as pernas unidas e depois afastadas.
- Ombros – com os braços estendidos, de modo que o direito esteja direcionado para cima e o esquerdo para baixo, girar os braços alternadamente para frente, na sequência para trás, com os braços estendidos cruzados acima da cabeça, girá-los para frente e para trás.

- Pescoço – movimentação da cabeça lateralmente, virando-a para a direita e para a esquerda; movimento para cima e para baixo, movimento circular para ambos os lados.

- Posição da garça – com as pernas afastadas, os braços estendidos na lateral do corpo de modo a ficar paralelo ao chão e as pontas dos dedos das mãos unidas apontados para baixo, realizar flexão e extensão dos joelhos sem mobilizar a coluna.

- Virilha e posterior da coxa – com a planta do pé direito no chão, flexionar o joelho e apoiar o corpo sobre ele mantendo a coluna ereta e estender a perna esquerda, o mesmo trocando a posição das pernas. Variações: a planta do pé da perna estendida no chão, apoio apenas da lateral interna do pé (faca do pé) e apoio apenas do calcanhar, as pontas dos dedos voltadas para cima. Os braços devem estar estendidos lateralmente com os punhos cerrados.

- Torção do tronco – na posição do cavalo, girar para ambos os lados de modo a ficar na posição do arco e flecha de frente para a direita e para a esquerda, mantendo as mãos apoiadas nas costas.

- Braços – com as pernas afastadas encostar a mão direita no pé esquerdo, enquanto o braço esquerdo está estendido e apontado para cima – deve-se olhar para a mão do braço que está estendido em cima, inverter a posição trocando o lado por diversas vezes.

- Coluna – com as pernas afastadas e estendidas segurar o tornozelo tentando encostar o queixo no joelho, o mesmo para ambos os lados. Com as pernas unidas e estendidas, descer o corpo até encostar as mãos no chão e subir apoiando as mãos na região lombar da coluna realizando uma projeção do corpo para trás, o mesmo com as pernas afastadas, mas ao subir projetar os braços também estendidos para cima e para trás do corpo. Ainda com as pernas afastadas projetar o peito na direção do joelho, alternando os lados.

Após essa sequência de movimentos, são realizadas algumas atividades partindo de três posições básicas⁸ que são:

⁸As posições do cavalo, gato e arco e flecha podem ser visualizadas no primeiro capítulo (p.47 e 48) em que se comenta sobre o corpo em movimentos extracotidianos.

- Posição do cavalo – pernas afastadas e flexionadas, as pontas dos pés apontadas para frente. A posição tem esse nome exatamente por imaginar que se está montado em um cavalo ao realizá-la. Uma sequência de socos, para frente e para os lados é realizada nessa posição.

- Posição do gato – com ambas as pernas levemente flexionadas, a da frente toca o chão apenas com as pontas dos dedos, e a de trás apóia todo o pé que deve estar em posição diagonal para fora.

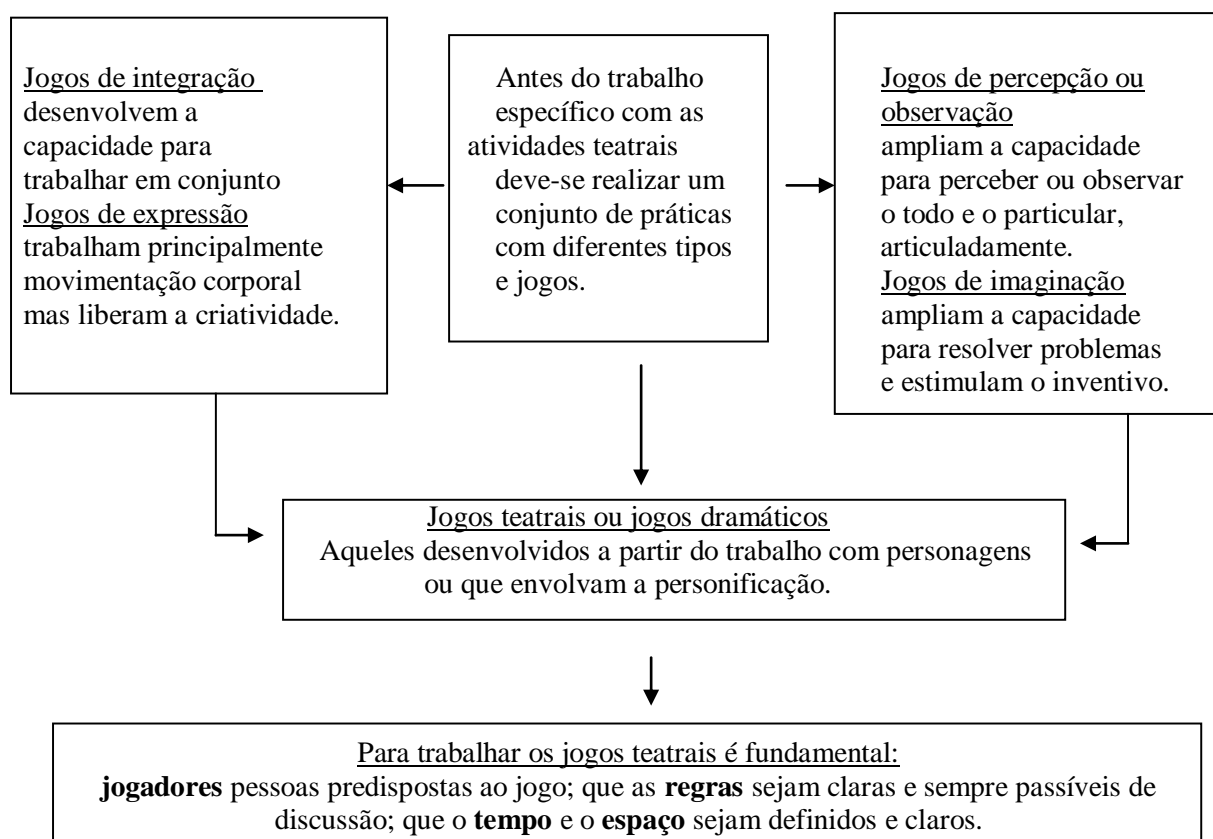
- Posição do arco e flecha – uma das pernas flexionadas à frente do corpo, com o joelho projetado na direção do pé, e a outra estendida para trás com a planta do pé apoiada no chão.

Jogos teatrais

Usamos nos encontros jogos teatrais que foram trabalhados em grupos, duplas etc., ora com o intuito de uma continuidade do aquecimento corporal, ora como integração, concentração, ou o que se pretendesse trabalhar no momento.

O jogo (do latim *jocus*) compreende, entre outros significados, a ideia de atividade organizada a partir de certas regras (sempre passível de mudança); significa também: brincado, passatempo, divertimento e ludíbrio. O jogo compreende uma prática social a que os indivíduos se dedicam, normalmente, objetivando o prazer! Assim, como possibilidade de aprendizado, através de trabalho com jogos pode-se desmentir o senso comum que afirma só ser possível aprender por meio do sofrimento. Assimilação de conhecimentos, de novas visões a respeito das coisas e à aquisição de novas posturas e mentalidades podem ser adquiridas na prática com atividades lúdicas. (MATE, 2004, p.109)

Usamos o fluxograma abaixo como referência para o trabalho.



Fluxograma 1 - Ilustração da abordagem do jogo utilizada no trabalho com o grupo *In Omnia Paratus*.
Fonte: MATE, Alexandre. **Teatro em Revista**. Pedagogia cidadã - Caderno de Formação Artes. São Paulo: v.1, n.1, p. 110, 2004.

Viola Spolin (2001), no início da década de 1960 publica *Improvisação para o teatro* (obra que deu origem, partindo de uma seleção de jogos, a *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*). Essa obra e seus pensamentos provocaram grande impacto no treinamento e fazer teatral. A abordagem tradicional no contexto educacional, na qual um texto era escolhido e montado passa a ser influenciado pela presença do jogo teatral.

Na prática com os vocacionados utilizamos de forma pontual alguns jogos propostos por Spolin, contudo a questão de maior interesse era a abordagem e organização que ela propõe.

Assim, algumas noções básicas do teatro como foco, ação, espaço e personagem puderam ser trabalhadas a partir de jogos que foram experimentados e aplicados, partindo da organização normativa proposta por Spolin, em que três fases indissociáveis estão presentes: a instrução, o jogo propriamente dito e a avaliação.

A instrução trata dos enunciados e regras claras, que devem ser conhecidas por todos; o jogo se refere à execução e a avaliação é o momento posterior ao jogo onde é discutido o cumprimento, bem como clareza das regras. Nesse momento as questões devem ser conduzidas de modo a afastar julgamentos como bom ou mau, gostei ou não gostei etc.

Assim como o fichário de Viola Spolin (2001), Augusto Boal (2002), em *Jogos para atores e não atores* traz uma contribuição significativa no que se refere a diversas propostas de inserção do jogo, divididos em séries tais como: jogos de integração, jogos de ritmo, as caminhadas, as mensagens, entre outros.

Para Boal todos são atores, porque agem e espectadores, porque observam – o que ele denomina *espect-atores*. Essa perspectiva desconstrói a ideia de talento, no sentido de algo que não pode ser desenvolvido ou se nasce com ele ou não, e democratiza o fazer teatral, o que em situação de aprendizagem é fundamental para o desenvolvimento, tanto do indivíduo, quanto do coletivo.

Suas contribuições vão além das descrições dos jogos porque vê o teatro como “[...] a organização das ações humanas no tempo e no espaço.” (BOAL, 2003, p.90)

Teatro é arte e sempre foi arma. Hoje, mais do que nunca, lutando pela nossa sobrevivência cultural, o teatro é arte que revela nossa identidade e arma que a preserva. Para resistir não basta dizer não: desejar é preciso! É preciso sonhar. Não o sonho tecnocolorido da televisão que substitui a dura realidade em preto e branco, mas o sonho que prepara uma nova realidade. Uma nova realidade que se busque unificar a humanidade, mas não uniformizar os seres humanos.

Hoje, o teatro é uma arte marcial. (IDEM, 2003, p.91)

Conscientização vocal

Por se usar a fala como instrumento do fazer teatral, exercícios eram trabalhados, para o aquecimento das pregas vocais com a intenção de melhoria da emissão e potência da voz (articulação e respiração). Também foram trabalhadas noções básicas de “higiene vocal”, ou seja, atitudes que podem auxiliar a preservação da saúde da voz como, por exemplo, evitar competição sonora, mau uso da voz com excesso sonoro (gritos), exposição à fumaça de cigarro entre outros.

Improvisação

Atividades desenvolvidas individualmente ou em grupo, em que o vocacionado, partindo de um estímulo ou indicação dada por mim, desenvolvia cenas. Em vários momentos a improvisação também estava presente como parte do jogo.

[...] O jogo de improvisação passa a ter o significado de descoberta prática dos limites do indivíduo, dando ao mesmo tempo as possibilidades para a superação desses limites. Longe de estar submisso a teorias, sistemas, técnicas ou leis, o ator passa a ser o artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo. (SPOLIN, 1979, p.XXIV)

Viola Spolin com a primeira publicação, nos Estados Unidos da América, de *Improvisação para o Teatro* (1963) é considerada uma forte influência na utilização dos jogos teatrais e improvisacionais. Partindo da improvisação, apresenta uma possibilidade de novos caminhos de pesquisa no teatro, diferenciados daqueles que legitimam uma experiência teatral partindo da divisão de personagens, da leitura do texto com o objetivo final de decorá-lo e por fim da marcação de cenas.

Prioritariamente, em âmbito educacional, a improvisação e conseqüente estímulo à criação são fundamentais para o desenvolvimento de uma prática democrática que mobilize a autonomia e novas descobertas.

Spolin (1979) afirma que todas as pessoas são capazes de atuar no palco e improvisar, pois em um ambiente propício todos teriam a potência de adquirir novos aprendizados. Com isso, desconstrói a ideia de talento, ou falta dele, o entendendo como uma maior capacidade individual para experienciar.

Desse modo a improvisação, na condição de uma nova experiência, presente nos procedimentos práticos do trabalho artístico pedagógico em questão, visava o estímulo de ações criativas que pudessem dialogar com o espaço, promovendo um envolvimento dos vocacionados nos níveis: intelectual, físico e intuitivo.

A condução e realização das improvisações descartavam, de certo modo, os “manuais” de improvisado – livros que apresentam uma série de situações e procedimentos para a prática improvisacional – por entender que um trabalho que se direciona a uma criação que envolva verdadeiramente os participantes deva ser encontrada, elaborada e recriada no próprio ambiente de ensaio e encontro.

Desse modo os materiais colhidos durante o processo, tais como: protocolos, textos, imagens, histórias, personagens, entre outros estimularam a criação e o desenvolvimento de

improvisações relacionadas ao contexto trazido pelos participantes. Sem desconsiderar as importantes contribuições trazidas pelos estudos publicados havia, fundamentalmente, a necessidade de reconstrução permanente.

Avaliação

Impressões e comentários de vocacionados e A.O. sobre as atividades realizadas no dia. Nesse momento, como instrumento de avaliação e compartilhamento das experiências era utilizado o ritual da partilha.

Nas reuniões de grupo de artistas orientadores, denominadas artístico-pedagógicas, era muito comum a troca de experiências e procedimentos, a fim de enriquecer nosso repertório, e, conseqüentemente, de nossos vocacionados. Um ponto dos encontros que sempre trouxe reflexão era seu encerramento. Acredito na importância da avaliação, porém quando ocorria de maneira espontânea, em que os vocacionados falavam se sentissem necessidade, percebi que essa prática não estimulava os afeitos a restritas colocações, ou seja, os que tinham a facilidade de falar ocupavam todo o momento com suas questões, de modo oposto aqueles premidos por pouca desenvoltura para elaborar um discurso articulado terminavam a aula sem se pronunciarem.

Em um desses momentos de troca de procedimentos, a artista orientadora Cláudia Alves Fabiano nos trouxe o ritual da partilha, utilizado por ela com os grupos do vocacional, e também no grupo de teatro no qual atuava como atriz. Essa prática colaborou com a ritualização do momento, e com o tempo promoveu saltos de qualidade do discurso dos vocacionados.

A seguir, a descrição do Ritual da Partilha⁹:

PROCEDIMENTO	
	Título
	Ritual da Partilha
	Objetivos
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Desenvolver a habilidade de comunicação dos participantes e possibilitar que cada participante passe a treinar o modo de se posicionar dentro do grupo; ➤ Propiciar o reconhecimento de um pensamento na fala do outro (ideias similares e não similares) e a apropriação (paulatinamente) de elementos da linguagem teatral; ➤ Criar um repertório de apreciação não só das cenas, mas da aula e do grupo.

⁹A descrição do ritual da partilha, apresentado a seguir, foi elaborada pela artista orientadora citada. Algumas questões e abordagens foram revistas por mim na aplicação com o grupo.

	Instruções	
	<p>Passo 1 – Introduzir ao grupo a noção de ritual. No que consiste um ritual? Temos rituais em nossa vida? Em nossa família? Para que serve um ritual? Qual a relação de ritual com a religião? Qual a relação de ritual com teatro?</p> <p>Passo 2 – Introduzir o ritual da partilha como uma prática do grupo. Não importa quais as atividades do dia, o ritual sempre acontecerá.</p> <p>Passo 3 – Dizer ao grupo as origens do ritual da partilha. Origens: A partilha nasceu de rituais indígenas, muitas tribos utilizam-se da roda para resolver questões referentes àquele grupo. Utiliza-se de um objeto de madeira que tenha sido confeccionado pelo próprio grupo. Não existe hierarquia em relação à tomada de decisão. Nesse momento é interessante deixar que o grupo comece a perceber o sentido daquele momento. Por que em roda? Por que todos precisam falar? É comum resolver as coisas com todos tendo direito à palavra? Pais e filhos? Chefes e empregados?</p> <p>Passo 4 – Explicar as regras do ritual da partilha, que são:</p> <p>a) Utilizar um objeto que tenha sido criado por aquele grupo (exemplo: uma máscara, uma peça de figurino, o diário de bordo etc.) ou que tenha algum tipo de relação com a aula daquele dia. Exemplo: uma bolinha, um bastão;</p> <p>b) Só tem direito à palavra quem está com o objeto na mão;</p> <p>c) Se alguém se reconhecer na fala do outro basta dizer “rou” assim que a pessoa terminar a frase;</p> <p>d) O participante que inicia a partilha diz: “eu sou tal pessoa, estou abrindo a reunião (ou partilha) e a minha opinião é tal - falei”, e passa o objeto para o participante que estiver ao seu lado. O segundo participante diz: “meu nome é tal, minha opinião é tal - falei”. O último participante diz: “meu nome é tal, minha opinião é tal e estou finalizando a reunião (ou partilha) - falei”;</p> <p>e) Em um grupo que não é acostumado a se posicionar ou que se posiciona ainda muito pautado em estereótipos e falas vazias, tais como: legal, interessante, não gostei dela em cena, eu acho que podia ter interpretado melhor etc., sugere-se que seja lançada uma pergunta ao grupo, mas de cunho individual, por exemplo: O que você percebeu no seu corpo a partir destes jogos? Como foi para você trabalhar em grupo? Pode me dizer coisas positivas e negativas do trabalho em grupo? Algumas coisa específica que tenha acontecido no seu grupo? Diga-me um momento especial do encontro de hoje, que pode ter sido especial só pra você. Mesmo que ninguém mais tenha percebido este momento nós gostaríamos de ouvi-lo.</p> <p>Também costumo utilizar-me do ritual da partilha para analisar cenas, quaisquer que sejam elas, lançando o mesmo procedimento. Lanço uma questão que acho que é pertinente pra cena, que pode ser tanto relacionada à linguagem quanto à temática apresentada.</p>	
	<p>Indicado para: <u>Turmas ou grupos</u></p> <p>Observação: No caso de grupos é importante que os integrantes do grupo sejam estimulados a criar as suas próprias questões relacionadas ao andamento do processo.</p>	
<p>De: Cláudia Alves Fabiano – Ao C de Interlagos- cacualves@yahoo.com.br/ 11 56127666</p>	<p>Em: 26 de agosto de 2006</p>	
<p>Fonte: Prática utilizada quando eu fazia parte do grupo IVO 60. Utilizávamo-nos da partilha durante os ensaios e sempre após alguma apresentação. Desde então adotei como uma prática de todas as minhas aulas de teatro e inseri variações.</p>		

O objeto confeccionado pelo grupo consistia em uma garrafa de vidro transparente com cerca de 30 cm, decorada com um laço de fita vermelha em sua extremidade, uma figura representando as máscaras do teatro e algumas figuras de homens representando uma civilização ou cultura mais primitivas.

Todas as pessoas que passaram pelo grupo, e assim quiseram, depositaram dentro dessa garrafa um objeto que pudesse, de forma simbólica, representá-lo. Dessa maneira teríamos concretamente os vestígios e contribuições dos que um dia estiveram lá.

Ao depositar o objeto, cada um, que assim desejasse, criava um breve discurso do significado daquela escolha. Em acordo coletivo, essa garrafa só poderia ser aberta para fins de receber um novo objeto.

Ao final do ano de 2008 e também do processo com o grupo *In Omnia Paratus*, fui presenteada com esse pequeno tesouro pessoal e coletivo que continha: carta de jogo com a seguinte inscrição “Viver requer coragem então? Vivo para ser feliz e não vivo em vão”; um pequeno coração; um fone de ouvido; um curativo do tipo “*band-aid*”; uma gravata; um cachorro feito de pequenas bolinhas; uma pequena estrela de origami (dobradura); uma cavalo marinho; a miniatura de um chinelo; uma palheta de violão; um móbile composto por três pequenos *tsurus*¹⁰; uma mecha de cabelo; um barquinho de papel; a estátua de um anjo; uma bateria de relógio, três pedras; uma concha do mar; um brinco de borboletas; dois dados; uma figa (amuleto em que o dedo polegar é posto entre os dedos indicador e médio com a mão fechada); um cachorro; uma moeda de cinco centavos de real; um pingente em formato de raquete de tênis; um peixe; um chaveiro em forma de camisa; uma fita vermelha e muitas histórias.



Figura 28 - Ritual da partilha em 14 de junho de 2008 realizado após ensaio da Varanda da Biblioteca Anne Frank. Fonte: arquivo pessoal – Foto de Walter Coelho.

¹⁰ Possivelmente é o mais famoso dos origamis, o tsuru representa a garça, considerada uma ave sagrada do Japão.

3.4 Reflexão mnemônico-historicista em dialogismo vocacional

O trabalho com o grupo *In Omnia Paratus*, no ano de 2008, teve a duração de nove meses, no período de março a dezembro. Por vezes utilizávamos o palco do teatro para a realização do trabalho, porém ocupávamos com maior frequência a varanda da biblioteca.

Para o relato dessa experiência usarei uma descrição dos encontros mês a mês.

As relações que regulam a existência do grupo envolvem não apenas o trabalho, mas a vida inteira de seus componentes. A profundidade dessas relações revela-se, às vezes, através dos textos – cartas, propostas de trabalho, diários - que normalmente circulam só no interior do grupo. (BARBA, 1991, p.77)

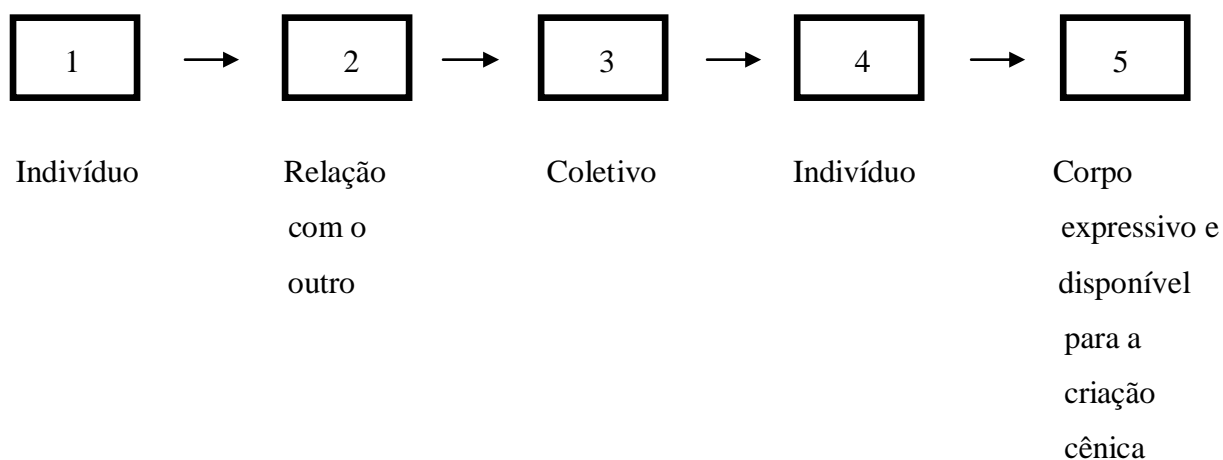
A fim de compartilhar esses escritos e revelar as impressões dos vocacionados, com relação ao desenvolvimento do trabalho, inicio cada mês com a imagem de um (ou em alguns casos dois) dos protocolos construídos seguido da transcrição dos mesmos – em alguns casos, a transcrição não será feita por ser a forma o próprio discurso do protocolo. De um modo geral, a imagem é necessária, pois revela a forma e a transcrição torna possível a leitura. Não se trata, entretanto, de garantir que seu conteúdo se apresente como apoio ao relato descrito, uma vez que os protocolos não tinham, em nosso processo, o objetivo de situar, no contexto dos encontros, aqueles que não estiveram presentes, pois desse modo correríamos o risco de criarmos registros com caráter de ata de reunião, o que não era desejado por nós.

Dessa forma, alguns protocolos trazem aspectos de subjetividade no que se refere à percepção do dia vivenciado, assim não os comentarei ou farei qualquer tipo de análise. Apenas apresento algumas notas, que julgo importantes no entendimento do contexto em que o mesmo foi escrito. A escolha dos protocolos descritos teve como critério os relatos que pareceram melhor aproximar o leitor do processo de desenvolvimento individual e coletivo e do trabalho. O primeiro protocolo inicia-se no mês de abril, pois por termos iniciado o trabalho no final do mês de março, os registros tiveram início no mês seguinte.

Março

Nesse primeiro mês, que contou com apenas dois encontros de retomada das atividades, tinha-se como objetivo geral a integração entre os participantes. Apesar de o Teatro Vocacional se diferenciar de outras ações do poder público na área de cultura, tal como as oficinas culturais, por se pressupor a continuidade do trabalho, havia uma pausa do projeto

entre os meses de dezembro a março, tempo suficiente para desarticular as ações do grupo. Desse modo, ainda que muitos dos vocacionados já tivessem em sua trajetória a participação nos anos anteriores no projeto, novos vocacionados integraram o grupo durante o ano. Dessa forma, se tornou essencial uma prática voltada para integração dos novos e reintegração dos antigos. Assim, partiu-se de atividades compostas por 5 momentos que se deram a partir da seguinte relação:



Fluxograma 2 - Ilustração da abordagem do tema trabalhado no mês. Fonte: Arquivo pessoal – registros de aula.

Trabalhamos especificamente, em um primeiro momento, a percepção corporal que cada um tem de si na relação com o espaço; em um segundo momento a percepção de si no espaço e na relação com o outro; o terceiro passo abrangendo, além da percepção espacial e individual, a coletividade; à volta a uma percepção sensível de si no que diz respeito mais especificamente à consciência corporal relacionada à expressividade e por fim a potencialidade de um corpo expressivo preparado para a criação de cenas.

Algumas atividades desenvolvidas foram:

- Mobilização e reconhecimento das articulações – movimentação no espaço;
- Aquecimentos em duplas – um alongando o corpo do outro, ainda em duplas um conduz o outro, que estará de olhos fechados, pelo espaço;
- Criação de cenas coletivas trabalhando algumas ações físicas, sem o uso da fala;
- Relaxamento.
- Essas atividades articuladas resultaram em uma integração sensível entre os vocacionados em que puderam, para além de saber nome e idade um do outro, tocar no corpo do outro;

desenvolver confiança ao entregar seu caminhar, sem o uso da visão, para o outro – que foi possível observar entre eles: generosidade, cuidado e atenção; trabalhar a autopercepção e trabalhar coletivamente. Os pontos apresentados nesse início de trabalho se mostraram fundamentais para os próximos passos.

Abril

Domingo 6 de Abril de 2008

Ações de Pontas

Sairt essa casa,
 Havia tirada
 Nova jornada
 Vamos começar

Abriam as portas
 Para a nova jornada
 Cantos e laos
 Vamos cantar

. . .

Trabalhamos - Se estamos aqui, é porque
 ele de alta forma está presente, Mário, Rufino,
 Dušan, João, Mariana, Branka, Maria,
 Viçosa, Ovídio ou Beto?

Corpo, tá acostumado, corpo é inteiro e nos
 referimos a ele como feita em pedaços - mas
 ps, "mãe não" corpo tá tá a cabeça tá lá
 e a esta vive junto, não, seu ps e você e não
 uma parte separada, primeira parte: aqui - lá,
 pois é seu instrumento de trabalho, e também
 aquele a nós, como não é Carla, uida,
 balanta (que diz que é nova marca registrada)

quipes, anos, subseqm e novamente, vai
 arru ou outro?

- Agora ESCUTEM o texto

Eu tá, mas não devia
 (trabalha Calavanti)

Eu tá que a gente tá acostumado. Mas não
 devia. A gente tá acostumado a não estar em
 apontamentos finais e não tá outra vida
 que não tá fora da rede

É porque não tem vida, logo tá acostumado
 a não estar pra fora - é porque não tá pra
 fora, logo tá acostumado a não estar, todos
 os cantos - é porque não tá de continue
 logo tá acostumado a acustuma a ler.

É a medida que tá acustuma, esquece a
 tá esquece a or, esquece a compreensão -

A gente tá acustuma a acustuma de
 mento trabalhada porque está na hora

A tomar a café comendo porque está
 aturada. A tá tá final na ônibus para
 não perder tempo de viagem. A comer
 porque não tá para além de or -

A tá tá trabalhar porque tá tá tá. A com
 or na ônibus porque está comêdo. A de tá
 está tá dormir porque tá tá tá tá o dia

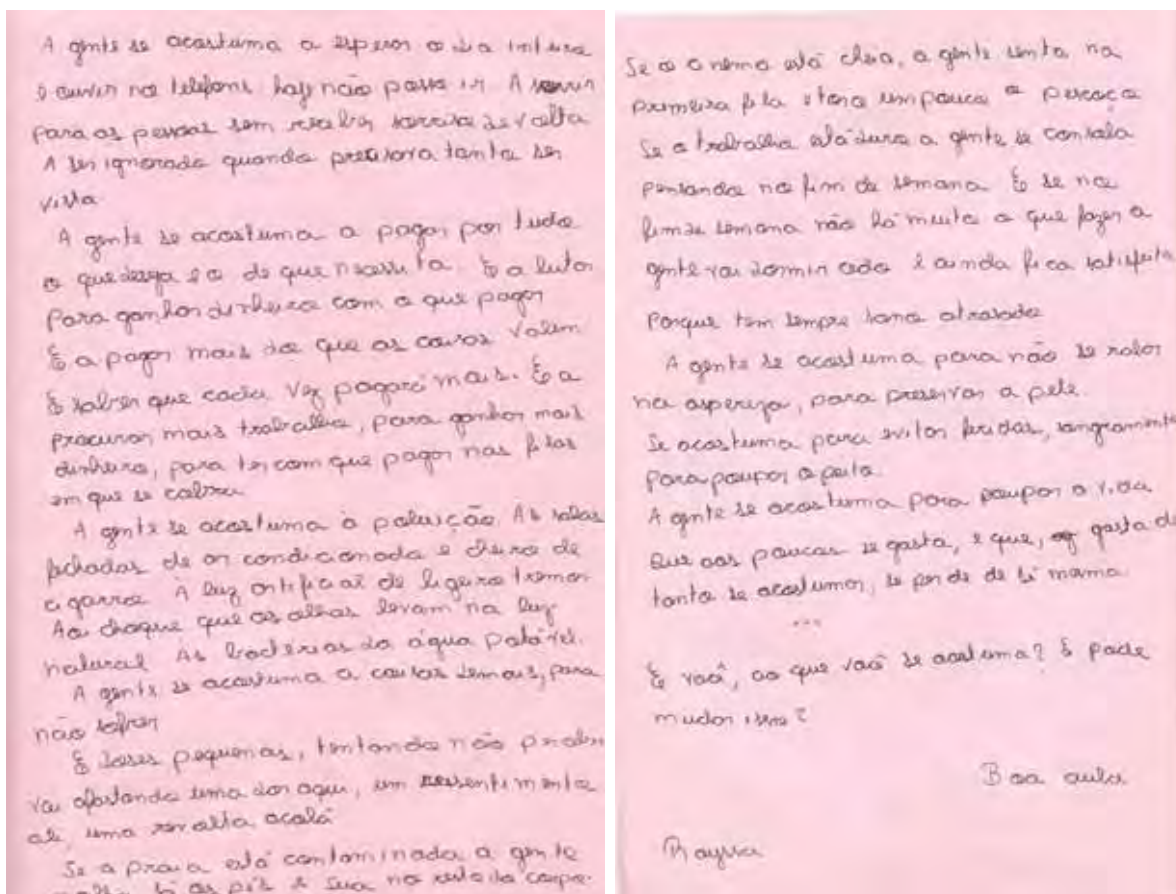


Figura 29 - Protocolo abril.

Domingo 6 de abril de 2008

Abrição de portas

Salve essa casa,
Nobre morada,
Nova jornada,
Vamos começar

Abram as portas
Para o meu reizado
Contos e loas
Vamos entrar

...

Inconformismo – se estamos aqui, é porque ele de certa forma está presente, Marla, ritmo, Drummond, João mentira, barulho, Marla, violão. Ouvir ou escutar?

Corpo, só acrescento, corpo é inteiro e nos referimos a ele como feito em pedaços “meu pé”, “minha mão” como se só a cabeça valesse e o resto viesse junto. NÃO, seu pé é você e não uma parte separada, primeiro passo: aquecê-lo, pois é seu instrumento de trabalho, e também aquecer o rosto, como não? Caretas, ruídos, bolinha (ouso dizer que é nossa marca registrada), grupos, cenas, dublagem e novamente, você ouviu ou escutou?

...

Agora ESCUTEM o texto

Eu sei, mas não devia
(Marina Colassanti)

Eu sei que a gente se acostuma. Mas não devia. A gente se acostuma a morar em apartamentos fundos e não ter outra vista que não as janelas ao redor.

E porque não tem vista, logo se acostuma a não olhar para fora. E porque não olha pra fora, logo se acostuma a não abrir todas as cortinas. E porque não abre as cortinas logo se acostuma a ascender cedo a luz.

E à medida que se acostuma, esquece o sol, esquece o ar, esquece a amplidão.

A gente se acostuma a acordar de manhã sobressaltado porque está na hora.

A tomar café correndo porque está atrasado. A ler o jornal no ônibus para não perder tempo de viagem. A comer sanduíche porque não dá para almoçar.

A sair do trabalho porque já é noite. A cochilar no ônibus porque está cansado. A deitar cedo e dormir pesado sem ter vivido o dia.

A gente se acostuma a esperar o dia inteiro e ouvir no telefone: hoje não posso ir. A sorrir para as pessoas sem receber sorriso de volta. A ser ignorado quando precisava tanto ser visto.

A gente se acostuma a pagar por tudo o que deseja e o de que necessita. E a lutar para ganhar dinheiro com o que pagar.

E a pagar mais do que as coisas valem. E saber que cada vez pagará mais. E a procurar mais trabalho, para ganhar mais dinheiro, para ter com que pagar nas filas que se cobra.

A gente se acostuma à poluição. Às salas fechadas de ar condicionado e cheiro de cigarro. À luz artificial de ligeiro tremor.

Ao choque que os olhos levam na luz natural. Às bactérias da água potável.

A gente se acostuma a coisas demais para não sofrer.

E desde pequenos, tentando não perceber, vai afastando uma dor aqui, um ressentimento ali, uma revolta acolá.

Se a praia está contaminada a gente molha só os pés e sua no resto do corpo.

Se o cinema está cheio, a gente senta na primeira fila e torce um pouco o pescoço.

Se o trabalho está duro a gente se consola pensando no fim de semana. E se no fim de semana não há muito o que fazer a gente vai dormir cedo e ainda fica satisfeito porque tem sempre sono atrasado.

A gente se acostuma para não ralar na aspereza, para preservar a pele.

Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para poupar o peito.

A gente se acostuma para poupar a vida.

Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto se acostumar, se perde de si mesma.

...

E você, ao que se acostuma? E pode mudar isso?

Boa aula

Rayssa

Nesse segundo mês tínhamos como objetivo a criação de narrativas, partindo da expressividade corporal e pautadas em experiências pessoais, a serem trabalhadas cenicamente. Para tanto se fez necessário estimular e desenvolver a percepção do coletivo, a concentração, a atenção e a prontidão. Algumas atividades desenvolvidas, com vistas a instrumentalizar os vocacionados no que diz respeito aos potenciais e possibilidades da expressão do corpo, a fim de que eles se percebessem como sujeitos históricos e culturais conscientes de suas possibilidades de atuação no teatro e na vida foram:

- Apresentação e discussão crítica do filme documentário *O povo brasileiro*, baseado na obra do antropólogo Darcy Ribeiro, lançada em 1995, que aborda a história da formação do povo brasileiro;
- Alongamento a fim de identificar pontos de tensão e relaxamento do corpo;
- Trabalho vocal – exercício de respiração, articulação, vocalize etc.;
- Criação de cena, em que uma ação é representada a partir de algo que se vê, ou seja, por meio da ação em cena o público deve enxergar o que os atores veem;
- Aula no Parque do Ibirapuera, onde tínhamos como foco a observação dos tipos sociais. Também pudemos acompanhar um grupo em treinamento de arte marcial.

A partir dessas e de outras atividades vivenciadas, os vocacionados puderam ter apreensões de alguns elementos constitutivos da identidade tanto individual quanto coletiva, no sentido de pertencermos a uma mesma cultura em um determinado momento histórico, seja por meio do filme, da observação, das experimentações. Todos estiveram envolvidos e apropriados das experiências vividas, dessa forma no mês seguinte estávamos preparados para o contato com outra forma de manifestação e expressão corporal – o *kung fu*.

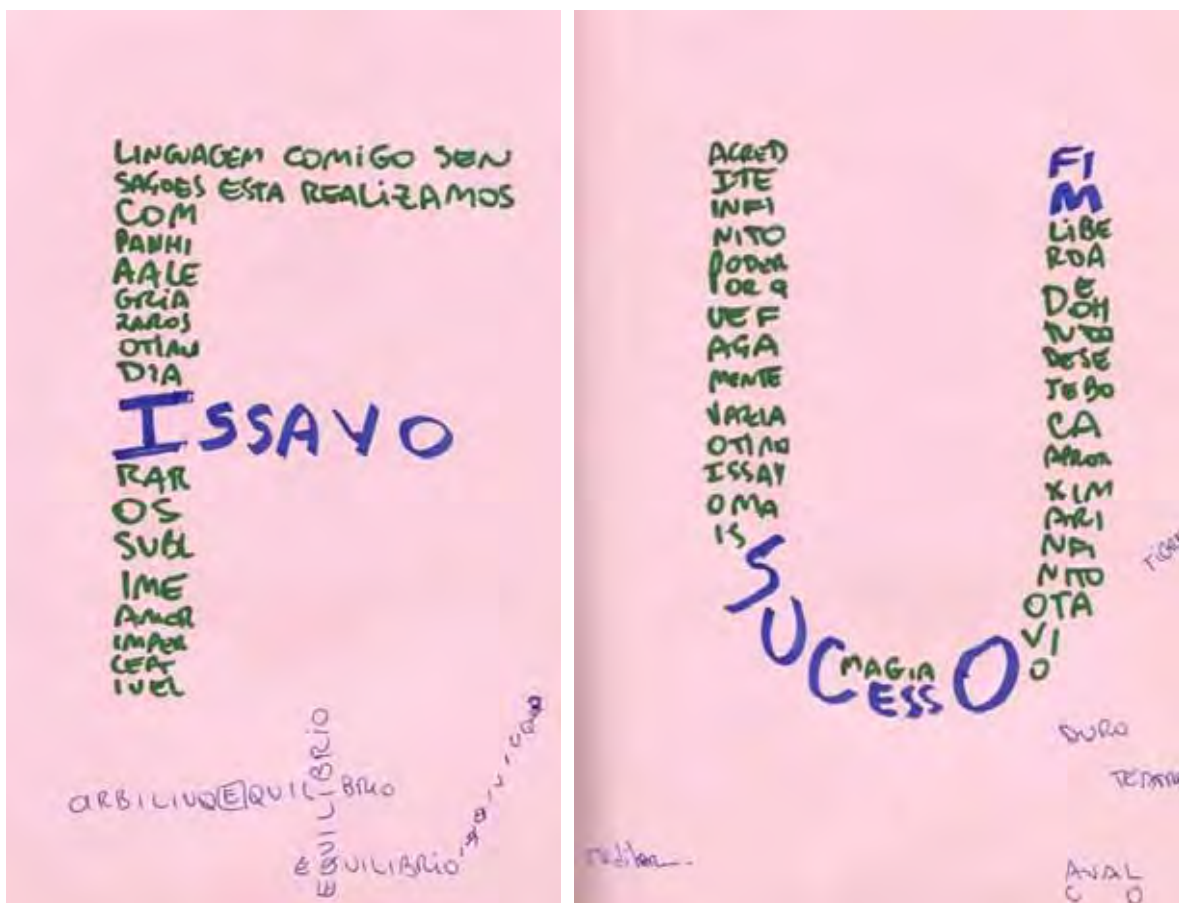


Figura 30 - Protocolo maio.

Em maio tivemos como principal objetivo a introdução do *kung fu* no desenvolvimento do processo de trabalho, bem como a aplicação de dois instrumentos de coleta de dados da pesquisa, no qual se traçou um perfil corporal dos vocacionados.

Os instrumentos utilizados foram: o desenho do esqueleto e as posições de controle. Ainda como relação ao desenvolvimento corporal dos participantes, foi realizado um estudo teórico-prático do esqueleto humano e criado pelo grupo um aquecimento coletivo, já descrito anteriormente.

Como estímulo à criação, a fim de se coletar material que seria organizado pelos artistas orientadores – atuando como *dramaturg*, foram feitas as seguintes provocações aos vocacionados: o que o mobiliza, constrange, amedronta, atrai, toca, torna perplexa, diverte, intriga, entristece, seduz, confunde, impressiona, surpreende? Partindo dessas questões, foi construído um material de trabalho composto por cenas, textos, cartazes, imagens etc.

¹¹Este protocolo, realizado no dia 17 de maio de 2008 não será transcrito, por sua forma estar inteiramente relacionada ao conteúdo. Tratam-se de palavras que trazem de forma simbólica o conteúdo do encontro e que formam a palavra *kung fu*.

O primeiro treino de *kung fu* realizado com os vocacionados foi aplicado pelo instrutor (faixa preta), da Associação Shao Lin de Kung Fu, Otávio Augusto Oliveira, que trabalhou especificamente os elementos apresentados nas atividades realizadas descritas a seguir, obedecendo à seguinte organização:

- Apresentação geral – instrutor, mestre e Associação Shao Lin de Kung Fu;
- Apresentação do *kung fu* – quem conhece, o que conhece, o que significa;
- Aquecimento padrão¹²;
- Exercícios iniciais:
 - a. Alongamentos básicos;
 - b. Rolamentos – para soltar o corpo e liberar movimentos.
- Exercícios de respiração – primeiros exercícios de *chi kung*;

O *chi kung*, que se pronuncia *tchi gung* é uma arte que ensina a desenvolver e usar intencionalmente a energia que existe dentro de nós, também ficou conhecida como *ki* ou *chi*. Estudos científicos realizados na China, mostram que ela é composta de várias formas de energia como: a radiação infravermelha, a eletricidade estática, infra-som e campos magnéticos. É uma forma complexa de energia que se manifesta em nossa vitalidade e que sem ela morreríamos.

É a arte de harmonizar a respiração com a atenção, que aciona a mente, que empurra o *ki*, que movimenta o sangue e o oxigênio alterando o metabolismo. (AMARAL, 2008, p.11)

A demonstração de habilidades, geralmente apresentadas por praticantes de *kung fu*, tais como quebrar tijolos e madeiras com um golpe das mãos, aplicar força intensa contra um objeto por meio de uma lança pressionada sob o pescoço, cortar objetos com os olhos vendados etc., são atribuídas ao desenvolvimento dessa capacidade, adquirida por meio do treino e uso, de organizar, acumular e direcionar a energia.

Oida (1997) além de apontar as artes marciais como um dos meios para a prática da liberdade, no sentido de tornar-se mentalmente livre e, portanto, mais suscetível à criação, trata também da importância do ato consciente da respiração no teatro, afirmando que mudanças na respiração causam impacto interno:

Na vida cotidiana a respiração é uma atividade inconsciente; respiramos sem pensar. [...] Através do uso consciente de exercícios de respiração, podemos nos ligar à atividade inconsciente, a qual, por sua vez, nos conecta com o mundo inconsciente da mente.

[...] A respiração está estreitamente ligada à emoção, e mudar o padrão de respiração irá alterar a reação emocional.

¹²Aquecimento descrito em método de trabalho – aquecimento (p.124).

No nível da interpretação, podemos usar esse achado para nos ajudar a criar reações verdadeiras. (OIDA, 2007, p.128, 129)

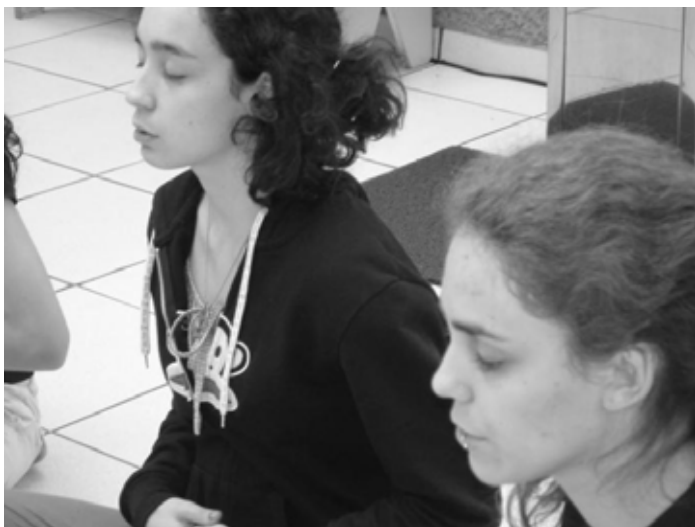


Figura 31 - Vocacionados realizando exercícios de respiração em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank, no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha.

➤ Exercícios de Percepção:

- a. Costas das mãos coladas rodando – sentir o movimento do oponente;
- b. *Tui shou* – pulsos colados rodando – empurrar para tirar o oponente do lugar.

Tui Shou é um termo chinês que pode ser traduzido como "empurrar as mãos" ou "mãos coladas". Praticado entre duas pessoas, é um treinamento que, por meio de movimentos circulares, tem o objetivo de desequilibrar o outro.



Figura 32 - Vocacionados realizando exercício de *tui shou* em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank, no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha.

➤ Meditação

A meditação, já descrita anteriormente em seus passos e objetivos, foi empregada com o intuito de relacionar as possibilidades de treinamento por meio de atividades físicas, com um treino mental. Dessa forma, pretendia-se que corpo e mente estivesse em equilíbrio e, portanto, aquecidos e preparados para a criação.

Nos seres humanos existe uma superfície visível e uma grande porção escondida por dentro. Aquilo que vemos é sustentado por aquilo que não vemos. Por essa razão, não devemos cometer o erro de treinar somente o que é visível na superfície. Isso simplesmente não funciona. [...] Se quisermos ter um belo corpo e presença cênica, é preciso cuidar do eu interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza externa, gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes, ou maquiagens fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior, nada funciona. (OIDA, 2007, p.92)



Figura 33 - Vocacionados meditando em encontro ocorrido na varanda da Biblioteca Anne Frank no dia 10 de maio de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Julina Rocha

As atividades realizadas durante esse mês, possibilitaram a apreensão prática, por parte dos vocacionados, de atividades e treinos até então desconhecidos. O grupo se apropriou de maneira efetiva do que foi vivenciado, de modo que a experiência se tornou fecunda, podendo ser aprofundada nos meses subsequentes. O que seria uma participação pontual do instrutor Otávio, que, desde esse primeiro contato se mostrou bastante envolvido e interessado no trabalho, se transformou em uma parceria que possibilitou sua participação efetiva no desenvolvimento da prática dessa pesquisa.

7 de junho de 2008

Acorda, pininini... pininini. Hoje tudo pode ser melhor... Poderia? Hoje tudo vai ser melhor!!!
Acordaaaaa!

Chega de olhar para longe e esquecer aquilo que está perto... Vivendo a vida sem senti-la, sem ouvir realmente a música que ela sopra em meu ouvido, acordaaaa, representa, come, bebe, sente, canta, ouça o silêncio, pois ele pode e tem muito a nos dizer. Acordaa... pois só acordando você, eu, todo o mundo poderá o quanto é bonito o despertar de uma nova vida... a sua vida, a minha vida... Acordaa, pois hoje é sábado e eu não quero que o sábado seja apenas mais um dia como os outros da semana, não quero que seja a continuação do pesadelo do meu subliminar mundo psicodélico.

Acordaa, que nesse sábado tem visita, nesse sábado o mundo vai girar diferente e o tempo vai andar mais depressa, preparem os seus bastõezinhos e abram as vossas mentes deixando tudo o que passou essa semana cair por terra, ficando estas debaixo do sapatooo... Acorda pois no teatro o ar anda depressa, vai embora na conversa, llalalala... carilá.

Acordooo... Quando chego aqui e lembro (vcs podem ã entender) que nem só de dor viverá o homem mas tbm de comida, diversão e arte.

Além da troca de processo, procedimento adotado pelo Projeto Vocacional e já descrito anteriormente, durante esse mês tivemos como objetivo principal o treinamento físico. Esse treinamento teve como base movimentos trabalhados nas artes marciais ou os que preparam o corpo para sua prática. Por treinamento entende-se aqui a concepção apresentada por Barba (1991) quando relata o processo de criação do *Odin Teatret*, grupo que fundou em 1964, em Oslo.

O treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas. Não é o exercício em si mesmo que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. Essa abordagem, essa motivação pessoal decide o sentido do treinamento, da superação dos exercícios particulares, na verdade movimentos ginásticos estereotipados. (BARBA, 1991, p.59)

Para Barba (1991) o treinamento seria, então, uma semente escondida, da qual brotaria a planta com os frutos visíveis. Isto é o espetáculo. Dessa forma, o treinamento permitiria atingir determinadas capacidades e objetivos de condicionamento físico, mas sendo, sobretudo, um momento de criação liberta.

No campo energético, e pensando que o teatro também é o lugar onde a pessoa começa a irradiar energia em um nível diverso daquele da vida cotidiana, o treinamento físico deixa o corpo preparado para a manipulação e organização da energia, que no *kung fu*

chamamos de *chi kung* e que no teatro revela a presença, expressiva e expansiva, do ator em cena.

Mais especificamente e, partindo do treinamento, o trabalho com o grupo *In Omnia Paratus* deu-se por meio do trinômio denominado por Barba (1991) treinamento-ensaio-espetáculo, no qual o treinamento está dissociado do ensaio, porque o ensaio se refere ao resultado, enquanto o treinamento não.

Já era conhecida a importância do trabalho físico no desenvolvimento do ator pelos vocacionados, porém, uma discussão e prática aprofundada geraram uma apropriação das questões relacionadas à corporeidade.

Apesar de o grupo ser composto, em sua maioria, por jovens entre 14 e 24 anos, muitos deles traziam uma experiência de vida sedentária. Por essa razão, o desenvolvimento de uma prática permanente de treinamento e desenvolvimento físico se apresentou como um grande desafio.

Estudos recentes e pesquisas médicas comprovam que pessoas ativas têm uma vida mais completa, ou seja, demonstram mais energia, maior resistência às doenças, são geralmente mais confiantes e menos deprimidas (ANDERSON, 2003).

Nessa perspectiva, o desenvolvimento e aprimoramento do corpo físico podem possibilitar e ampliar a capacidade de percepção sensível e desenvolvimento da mente. Fatores que puderam auxiliar na criação de cenas. A seguir apresento algumas atividades desenvolvidas no mês.

➤ Alongamento

O alongamento, empregado no início de todos os encontros, apresentou-se como um elo entre a vida sedentária e a vida ativa. Tinha como objetivo manter os músculos flexíveis, preparando o corpo para o movimento.

Segundo Bob Anderson, especialista em alongamento, em seu livro *Alongue-se* (2003) a prática de alongamento promove:

- Diminuição da tensão muscular, deixando o corpo mais relaxado;
- Melhoria da coordenação, permitindo movimentos mais soltos;
- Aumento da amplitude dos movimentos;
- Prevenção de lesões como distensões musculares;
- Desenvolvimento da consciência corporal, pois ao alongar-se é possível entrar em contato com diversas partes do corpo e assim começa-se a conhecer-se melhor;

- Diminuição do controle da mente sobre o corpo, o que gera um corpo mais orgânico e expressivo.

A seguir, imagens de parte da sequência de alongamento realizada pelos vocacionados.



Figura 35 - (à esquerda) Alongamento da região inferior das costas, quadris, posterior das coxas e tendões, realizada na Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 36 - (à direita) Alongamento da parte interna das coxas, virilhas e quadris realizada na Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

➤ Força e resistência

Esses dois elementos são amplamente trabalhados em treinamento de artistas marciais, com o objetivo de desenvolver a força e explosão muscular, bem como harmonizar o tônus.



Figura 37- (à esquerda) Exercício abdominal realizado com as mãos apoiadas sob os quadris, as pernas unidas descem estendidas até ficarem próximas e paralelas ao chão, mas sem tocá-lo e sobem até

formarem um ângulo de 45° com o tronco. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 38 - (à direita) Flexão de braços – com as pontas dos pés apoiadas no chão realiza-se a flexão e extensão dos braços. Varanda da Biblioteca Anne Frank, em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

➤ Socos e chutes

Amplamente conhecidas e praticadas na Ásia, as artes marciais usam processos fisiológicos concretos para destruir os automatismos da vida cotidiana, a fim de criar outra qualidade de energia no corpo. As artes marciais são baseadas na técnica de aculturação, isto é, numa forma de comportamento que não respeita a espontaneidade da vida cotidiana. É esse mesmo aspecto das artes marciais, isto é, seu uso da técnica de aculturação que inspirou as formas codificadas de teatro.

As pernas ligeiramente dobradas, os braços contraídos: a posição básica de todas as artes marciais asiáticas mostra um corpo decidido pronto para o impulso e para a ação. (BARBA, 1995, p.197)

A prontidão corporal que é exigida na realização de golpes como socos, confere ao indivíduo que o executa o desenvolvimento do corpo, denominado por Barba (1995), decidido.

Ao trabalharmos esses movimentos, foi possível abordar de forma prática o princípio da negação trazido por Barba (1995), quando trata do conceito de corpo dilatado, que consiste em iniciar uma ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida, como no caso dos socos e chutes. Esse foi um dos meios utilizados para dilatar a presença física dos vocacionados.

Dessa forma, traçando um paralelo entre os objetivos que mobilizam um corpo em situação de luta, no qual ele precisa de prontidão para a autodefesa, e um corpo no teatro, que deve estar sensível aos estímulos do parceiro de cena com o objetivo de alcançar essa mesma prontidão, movimentos como os socos e chutes desenvolveram nos vocacionados estados de prontidão que puderam ser explorados em cena.



Figura 39 - A posição básica das artes marciais descrita por Barba. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.



Figura 40 - Vocacionados realizam movimento de soco. Varanda da Biblioteca Anne Frank, em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.



Figura 41 - Vocacionados realizando movimento de chute. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

➤ Reflexo e agilidade

Também com o objetivo de tornar o corpo decidido e com prontidão, trabalhamos atividades que puderam estimular o reflexo, pensamento rápido e agilidade, tanto corporal, quanto mental. O exercício foi realizado em duplas. Cada dupla possuía um pequeno bastão com cerca de 15 centímetros. Enquanto um segurava o bastão, apenas com as pontas dos dedos indicadores, o outro, que deveria estar com os braços estendidos, de modo que as mãos ficassem acima da altura da cabeça, tinha o objetivo de não deixar o bastão cair no chão. Ao perceber o menor movimento do parceiro de soltar o bastão, deveria pegá-lo com as costas das mãos voltadas para cima. A seguir, sequência de imagens que ilustram o exercício.



Figura 42 (da esquerda para a direita de cima para baixo) - Forma que o bastão era segurado. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 43 - O bastão é solto. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 44 - Bastão em queda. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 45 - O bastão é alcançado antes de chegar ao chão. Varanda da Biblioteca Anne Frank em 14 de junho de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Nesse mês foi possível atingir tanto o objetivo principal quanto os específicos, uma vez que as práticas vivenciadas puderam desenvolver potencialidades e habilidades que foram aprimoradas no decorrer do processo. Mais uma vez o grupo se mostrou envolvido e propositivo.

Julho

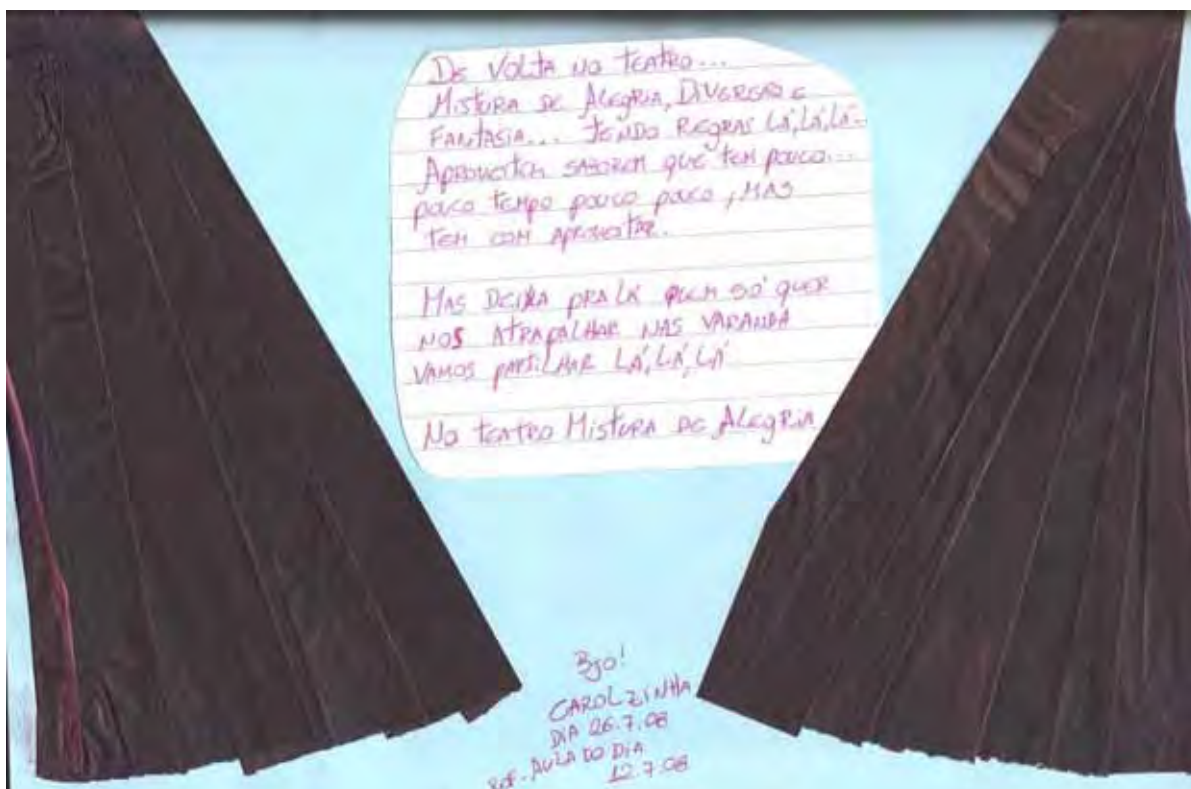


Figura 46 - Protocolo (1) em 12/07/2008

Protocolo (2): dia 26/07/2008

O Reino Encantado dos que Fazem Coisas com o Corpo

Era uma vez, em um reino muito distante, terra de um povo simples e feliz, dois príncipes que moravam em um castelo que estava sempre aberto a quem quisesse conhecê-lo. O príncipe e a princesa tinham em torno de quatro anos e eram órfãos. Por serem muito jovens, ficavam sobre os cuidados de alguns nobres que também moravam no castelo. Um dia, o mago Sistema, um mago poderoso e impiedoso, chegou ao reino e lançou um encanto, separando os dois irmãos para que assim o reino fosse enfraquecido. Os dois foram colocados na porta de famílias que moravam em regiões muito pobres e distantes uma da outra. O encanto apagou qualquer tipo de lembrança que as crianças tivessem e também apagou as lembranças de todos no reino em relação àquelas crianças, para que assim ninguém os reconhecesse. A fada-madrinha que protegia os irmãos, apesar de revoltada com a situação, não podia quebrar o encanto do mago Sistema. Porém, lançou outro encanto sobre o menino para que houvesse esperança para o futuro do reino.

- Você vagará pelo mundo e sempre que encontrar alguém diferente terá a seguinte atitude, perguntando: “Você sabe fazer alguma coisa com o corpo?” Caso a pessoa responda que sabe, você dirá: “Mostra...” Então, a pessoa mostrará o movimento que quiser... Um dia, você reconhecerá um movimento que será característico de sua irmã e, mesmo que tenham se passado oitenta anos, você saberá que é ela...

Pouco tempo depois, o jovem príncipe iniciou, inconscientemente, sua busca. Começou com uma camponesa que cuidava dele.

- Você fazer alguma coisa com o corpo?

- Sei

- Mostra.

A moça começou a dançar de um modo característico daquele povo.

- Maravilha! – disse menino achando a dança muito alegre.

Continuou. E começou a fazer isto com todas as pessoas que conhecia. Aos poucos, começou a perceber como o movimento era belo e como cada movimento, por mais simples que fosse, apresentava tanto da personalidade de cada um. E continuou fazendo isto também com as pessoas que encontrava pela estrada. Quando entrou na adolescência, as pessoas começaram a estranhar aquele comportamento. No entanto, o príncipe não se preocupava com isto e muitas vezes se divertia relembando alguns movimentos curiosos que encontrava.

- Conheci um fulano que dizia saber fazer coisas com o corpo.

- Ah, é? O quê, por exemplo?

Então o jovem, de modo muito sério e compenetrado, executava uma das ações apresentadas pela pessoa que tinha encontrado anteriormente. Terminada a ação, caía na risada, repetindo a ação de modo absolutamente cômico.

Às vezes, as pessoas com quem havia se encontrado relatavam a outros o encontro, sem conseguir entender o verdadeiro espírito...

- Estive há pouco tempo com um tipo muito estranho. Ele perguntou se eu sabia fazer alguma coisa com o corpo... Como ele era um tipo meio bobão, fiz umas bobagens e ele riu bastante.

- E daí?!

- Não é que o cara começou a me imitar.

- Não entendo o que você está falando...

- Por exemplo, fiz assim - dizia, demonstrando - e ele, como gozação, fez assim - ele demonstrava.

- Cara, tenho mais o que fazer....

E a coisa se espalhava...

- Vou te contar...

- ????

- Encontrei um tipo meio louco. O cara diz que, por gozação, havia feito uns gestos com o corpo para outro que havia pedido.

- ????

- Então, ele falou que fez uns gestos de gozação – dizia, demonstrando - e que o outro levou a sério. Mas ao reproduzir a gesticulação fez gozando – demonstrava- ... Entendeu?!?

- Hehehe – riu o outro.

Logo, todos naquele reino aprenderam a ter consciência corporal. Começaram a observar e descobrir o que os outros sabiam fazer com o corpo e aprenderam a também dar mais importância a isto. Pouco tempo depois, o reino, apesar de governado pelo mago Sistema, o impiedoso, voltava a ser um reino feliz.

Depois de muitos anos de busca, o príncipe encontrou uma bela moça com traços que lhe pareciam muito familiares. Ao encontrá-la, perguntou, sem hesitar, o que perguntava a todos.

A moça fez um gesto sutil, o qual ele reconhecera prontamente... Era um gesto que lembrava sua irmã. Neste momento, o encanto foi quebrado e suas primeiras memórias voltaram, de forma que conseguiam se lembrar da infância no castelo...

Com a quebra de um dos seus mais poderosos encantos, o Mago Sistema perdeu seu poder e foi facilmente expulso do castelo pelos habitantes do reino.

Os príncipes, então, voltaram a habitar o castelo e todos puderam voltar a frequentá-lo. Depois de tudo isto, os habitantes do reino conseguiram ser ainda mais felizes do que eram antes. E mesmo que o Mago Sistema ainda tente, às vezes, lançar encantos sobre aquele reino ou invadir o castelo, a felicidade daquele povo não é mais abalada. Eles continuam e continuarão transmitindo alegria, reflexão e surpresas a todos aqueles que estiverem abertos a isto, através do corpo, das falas, da alma... vivendo, assim, felizes para sempre.

Cláudio F. Bastos¹³

A respeito desse protocolo, é importante destacar que ele se transformou em um roteiro que orientou a montagem da peça apresentada como conclusão do processo de criação de 2008 do grupo *In Omnia Paratus*. Como será possível observar a seguir, esse registro acabou por contextualizar e criar uma narrativa a partir de um exercício proposto ao grupo.

O trabalho desenvolvido nesse mês partiu de duas perguntas: o que você sabe fazer com o corpo e qual é o seu *kung fu*? Tanto a primeira quanto a segunda pergunta foram respondidas não por meio de palavras, mas de atividades práticas. Em um dia determinado pelo grupo, todos deveriam mostrar algo que fossem capazes de realizar com o corpo e na sequência o que consideravam ser seu *kung fu*. É importante destacar que a realização da atividade corporal não precisaria estar relacionada a uma destreza ou habilidade especial, e sim a algo que fosse determinante, para cada vocacionado, a ponto de ser compartilhado. Essa questão foi bastante discutida, pois foi possível observar nos vocacionados, e posteriormente no público da peça montada e apresentada, para o qual a mesma pergunta a respeito do que sabiam fazer com o corpo foi feita, que muitas pessoas acreditavam não saber realizar nada com o corpo. Do mesmo modo, ao responder – qual é seu *kung fu*, tendo o termo a acepção, já apresentada anteriormente, de uma capacidade de resistir, ou habilidade específica para a realização de algo, não era imperativo que essas habilidades se apresentassem como algo impressionante aos olhos dos outros.

Após a realização de diversas atividades relacionadas às duas perguntas, partimos para a prática de um jogo, (re) denominado por mim *jogo corpo*, descrito a seguir.

➤ Jogo corpo

¹³O protocolo (2) está apresentado exatamente como foi elaborado pelo vocacionado e por ter sido redigido de forma digitada não foi necessário apresentar sua ilustração.

Primeira parte

A – Você sabe fazer alguma coisa com o corpo?

B – Sei!

A – Então mostra!

Jogador B apresenta alguma coisa

A – (*entusiasmado*) Maravilha!

Na sequência, os jogadores trocam de papel. Depois de algum tempo de trocas, muda-se a intenção com relação à apreciação final. Isto é, a boca pronuncia – Maravilha, mas não o “ser pronunciante”.

Segunda parte

Na sequência, e trocando de parceiros, o jogo se repete, tomando a ironia e a paródia como motes.

A – Conheci um fulano que dizia saber fazer coisas com o corpo.

B – Ah, é? O que, por exemplo?

A, de modo muito sério e compenetrado, executa uma das ações apresentadas por seu antigo parceiro. Terminada a ação cai na risada repetindo a ação de modo absolutamente cômico.

Terceira parte

B – Estive há pouco tempo com um tipo meio estranho. Ele perguntou se eu sabia fazer alguma coisa com o corpo... Como ele era um tipo meio bobão, fiz umas bobagens e ele riu bastante.

A – E daí!?

B – Não é que o cara começou a me imitar.

A – Não entendo o que você está falando...

B – Por exemplo, fiz assim (*demonstra*) e ele, como gozação, fez assim (*demonstra*).

A – (*rindo de B, não de sua ação*) – Cara, tenho mais o que fazer...

Quarta parte

A – Vou te contar...

B -??????

A – Encontrei um tipo meio louco. O cara diz que, por gozação, havia feito um gesto com o corpo para outro que havia pedido.

B – (*Triangulando com alguém*) -??????

A – Então, ele falou que ele fez um gesto de gozação (*demonstrando*) e que o outro levou a sério. Mas ao reproduzir a gesticulação fez gozando (*demonstra*)... Entendeu?!

B sai, rindo de A.

Quinta parte

‘A’ narra ao público essa última ação, criticando-a: pelo exagero, pelo riso, pelo inusitado da situação.

Esse jogo foi retirado do material elaborado por Alexandre Mate (2005) para o curso *A formação do ator épico numa abordagem praxica*. No material havia a indicação de que o jogo deveria ser desenvolvido após a leitura e discussão do texto *Cenas de rua*, de Bertolt Brecht. Trata-se de um texto em que Brecht apresenta, de modo sistematizado, alguns elementos que trazem os pressupostos de uma representação épica. Em oposição ao teatro ilusionista, discute a distinção entre interpretar e apresentar, em que a primeira forma tem objetivo de caráter emocional e a segunda de natureza crítica. Para Mate (2005), Brecht escreveu o ensaio *Cenas de rua* buscando demonstrar que o épico, enquanto estrutura, pode ser apreendido a partir da “recontação” e da mostraçã. Ou seja, a partir de um ponto de vista, o ator se apropria de um acontecimento, que ele pode ter estado envolvido direta ou indiretamente, trazendo essa experiência ao público sem, entretanto, ter de se preocupar com os chamados requintes de perfeição, no que diz respeito à representação, já que ele não precisa dar ao público uma dimensão completa do imitado.

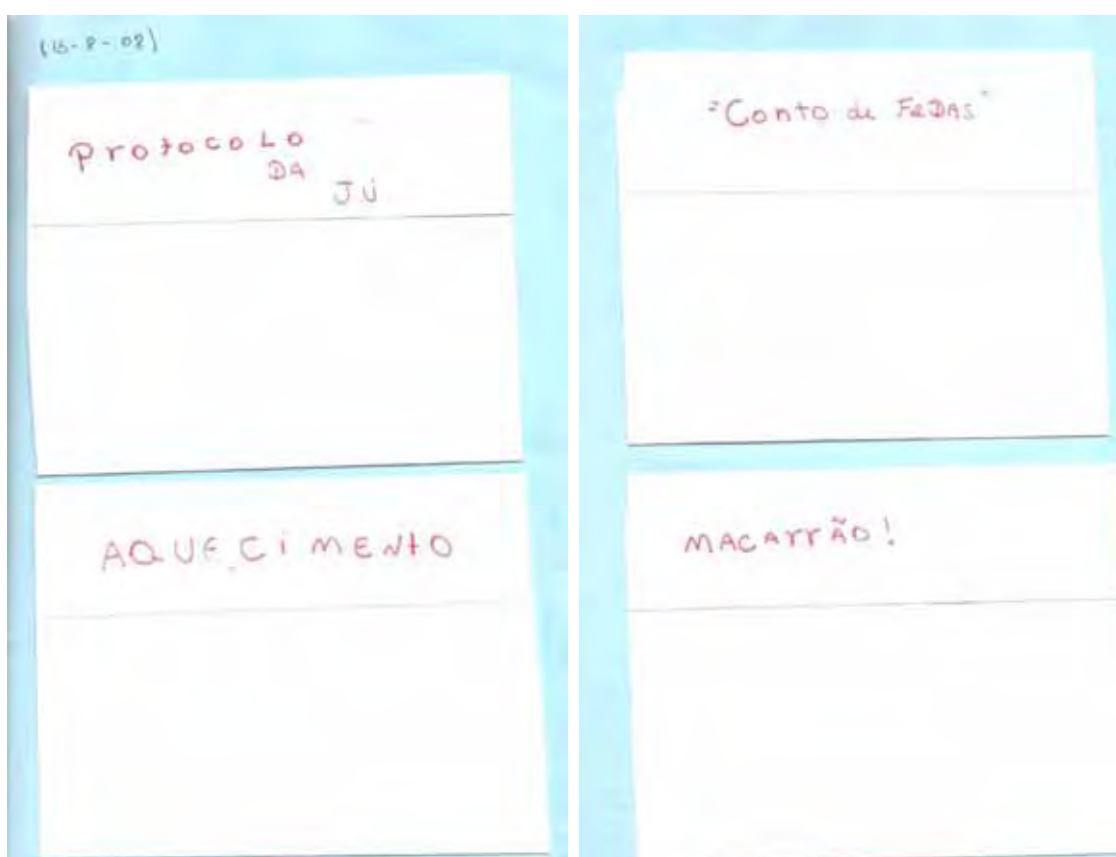
O teatro brechtiano estrutura o conceito de teatro da era científica. Esse teatro não necessita de artistas perfeccionistas ou de virtuosos (com e a partir dos quais a plateia se identificasse e sofresse junto), mas apenas de alguém que fosse capaz de dizer, por exemplo: *os movimentos dele eram três vezes mais rápidos do que os meus*. A exemplificação não será, por isso, prejudicada na sua essência nem desvirtuada [...] como se pode perceber, por meio da utilização de recursos ou estratégias dessa natureza, o teatro mostraria que é teatro: transitório, histórico, tendencioso, reproduzidor crítico de uma poética tanto humana como social. (MATE, 2005, p.12)

Esse teatro da era científica, sem grandes efeitos – simples em sua forma, mas complexo em seu conteúdo, justamente por apresentar fundamentalmente uma crítica às ações humanas em um âmbito social, se apresentou como um teatro democrático e que respondia aos anseios daquele grupo de pessoas muito mais desejosas de dizer algo e ao mesmo tempo divertir, do que apresentar grandes efeitos cênicos coloridos por uma interpretação virtuosa.

Nessa perspectiva, demos um passo a mais na direção de um teatro, sendo descoberto coletivamente, partindo do jogo, do treinamento e da criação de cenas sob olhares individuais e pontos de vistas diversos.

O virtuosismo não leva a situações de novas relações humanas, fermento decisivo para uma reorientação, um modo de definir a si mesmo em relação aos outros e superar a entropia da autocomplacência. (BARBA, 1991, p.63)

Agosto



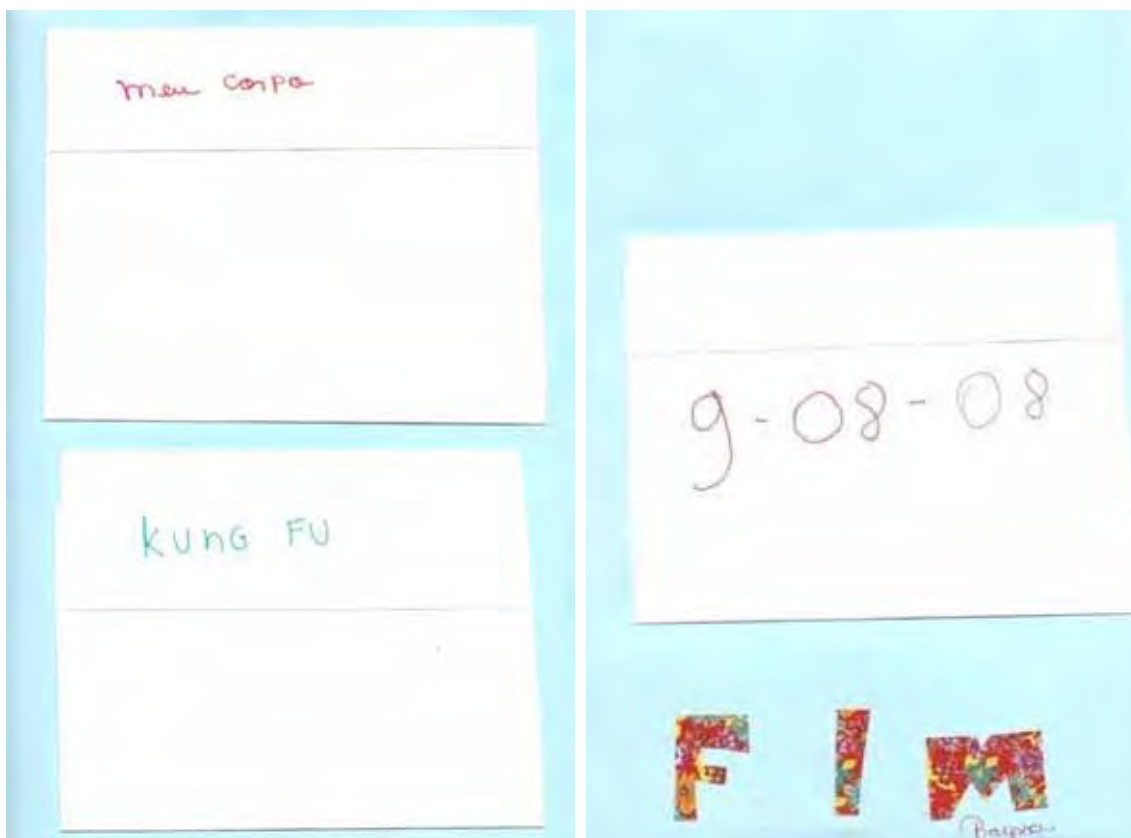


Figura 47 - Protocolo agosto.

Nesse protocolo, realizado de maneira interativa, a vocacionada Rayssa colou envelopes nas folhas do livro e neles colocou palavras ou temas que gostaria de discutir. Cada participante deveria escrever uma ou mais palavras a respeito de cada item. A seguir transcrevo as palavras que foram depositadas em cada envelope.

Envelope 1 – Protocolo da Ju¹⁴

Professora de teatro vocacional; mistério; roda mundo, roda gigante; au, au; interessante; lembrança, registro, som; não tô sabendo; diferente.

Envelope 2 – Aquecimento

Cansativo; desenvolvimento do corpo; ânimo; extravasar; estrela; deve ter dado calor; loucura; corpo, vontade, limites, construção coletiva.

Envelope 3 – Conto de fadas

As lendas passam também; prelúdio da mostra; castelo; me fez lembrar de *Shrek*; diversão; viagem, ponto de partida, criação; divertido; ilusão.

Envelope 4 - Macarrão¹⁵

¹⁴Referência ao protocolo feito por mim no encontro anterior.

¹⁵Referência ao almoço coletivo realizado no teatro depois do encontro do dia 09 de agosto e antes de irmos para a visita à Associação Shao Lin de Kung Fu (ASKF).

Fiquei com vontade; muito, muito gostosinho; saboroso; mãe, prazer, satisfação; fome.

Envelope 5 – Meu corpo

Limite, trabalho, superação; desenvolvimento para não atrofiar; qual é o limite? Despreparado, dor, alívio; frio, cansado; lerdo, preguiçoso, sedentário; preguiçoso mas buscando mudanças; tá doendo!

Envelope 6 – *Kung fu*

(Panda!) dedicação, consciência, corpo; descobrir que não tenho coordenação, que não tenho força; paixão, dificuldades, caminho; conquista; aprendizado; filosofia, expressão, estafa; vocês estão sentados nele.

Envelope 7 – 9-08-08¹⁶

Dolorida, cansativo, diferente; to salva, cheguei no teatro; dia da aula passada, boa; marcante; ansiedade, medo, felicidade, amigo, amor; não volta mais; Mac Fadden, Otávio; culpa (não minha), habilidade.

Além do treinamento físico, realizado em todos os encontros durante todo o processo, em agosto trabalhamos sob diversas formas e repetidas vezes o *jogo corpo*. Iniciamos as improvisações feitas partindo da narrativa criada e apresentada pelo vocacionado Cláudio no mês anterior em forma de protocolo. Assim, tínhamos como objetivo, partindo do *jogo corpo* e da narrativa apresentada pelo protocolo, criar cenas que iriam compor uma peça a ser apresentada. É importante destacar que, apesar da mostra ao final do ano ser uma determinação do Projeto Teatro Vocacional, sendo obrigatória a participação de todos os grupos e turmas atendidas por ele, essa apresentação não precisaria necessariamente ser uma peça; podendo se apresentar sob forma de um jogo; improvisações; exercícios vivenciados durante o processo etc. Dessa forma, nossos objetivos durante os encontros priorizavam o processo em detrimento do resultado que poderia ser alcançado.

Realizamos uma visita à ASKF com o objetivo de possibilitar aos vocacionados uma maior aproximação do *kung fu*, tanto no que diz respeito ao treinamento físico realizado quanto ao espaço utilizado para o treino. Com essa visita os vocacionados puderam efetivamente vivenciar, para além dos meus relatos e das práticas propostas pelo instrutor Otávio, um treino de *kung fu*. A sala de treino foi dividida em duas partes, nas quais uma foi destinada ao treino dos alunos da academia, e a outra reservada para os vocacionados que, sob a orientação do instrutor Roberto Mac Fadden e do mestre Amaral, realizaram um treinamento físico voltado para o desenvolvimento de força, resistência, coordenação motora, alongamento e agilidade corporal. Para além do treino realizado, os vocacionados puderam

¹⁶Referência a visita à ASKF.

conhecer as diversas armas utilizadas no *kung fu*, tais como: bastão, espada, lança, facão, leque, *nunchaku*, entre outras; conhecer o local de treino repleto de imagens e ornamentos específicos, como um templo *Shao Lin* pintado em uma das paredes e imagens, como do Santo *Kuan Kun*.

Kuan Kun é uma lenda. Essa pronúncia em cantonês significa “muito respeitado”. A lenda conta que sua mãe sonhou que algo parecido com um sol entrou em sua barriga e, a partir daí, sentiu-se grávida. Ao nascer, seu rosto era vermelho, por isso achavam que ele era um sinal do sol, da luz, um ser divino.

[...] era um excelente lutador, nunca perdeu uma luta, tornou-se um grande general, inventou uma arma chamada *kuan tao*. Corajoso e de espírito puro, gostava de disciplina e era muito inteligente. Por isso, os lutadores chineses acreditam que ele protegia as academias e todos aqueles que dedicam o respeito que merece. Disse ele aos soldados: “disciplina, coragem e espírito limpo são essenciais ao verdadeiro homem”. (AMARAL, 2008, p.10)



Figura 48 - Pintura da sala de treino representando monges em frente a um templo, realizada pelo instrutor Otávio A. oliveira. ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Os vocacionados, nesse dia, também foram espectadores de treinos avançados de alunos faixa preta, que utilizavam armas em sequência de movimentos (*katis*) bastante elaborados. Tiveram contato com aspectos relacionados, por exemplo, à disciplina de treino e condutas de um praticante de *kung fu*. Desse modo, essa visita enriqueceu e ampliou as

experiências dos vocacionados, contribuindo com as ações desenvolvidas pelo grupo no teatro. A seguir, apresento o relato da vocacionada Danielle Souza sobre a visita realizada, que expressa tanto, objetivamente, alguns dos procedimentos adotados naquele dia quanto, subjetivamente, suas impressões e sentimentos.

“13, 14, 15, e 16 de agosto de 2008

Existem momentos em nossas vidas em que as coisas parecem tão confusas, e todas as nossas decisões e planos já não parecem fazer sentido. Nessas horas, quando não encontramos soluções e nos vemos perdidos, é preciso um empurrão, um impulso externo e é despertada aquela força para seguir em frente que a gente nem lembrava mais que tinha. Neste sábado eu despertei minha força, e ela parece ter vindo na forma de um pequeno louva-deus que durante essa semana acordou e dormiu comigo.

A aula no teatro foi ótima! Não éramos muitos mas, mesmo assim, havia aquela energia que preenchia cada canto do palco, cada assento da plateia e degrau das escadas. A energia que foi ganhando corpo e voz quando começou o protocolo da aula passada feito pela Ju¹⁷. Olhos fechados e toca uma música: é Chico Buarque, é um clássico em nova versão, é a vida se renovando na arte, é a arte renovando nossa vida.

A música acaba e vem um texto fantástico, com direito a latidos indignados de alguém que queria é levar vida de cachorro contemporâneo, que sai na rua de sapato e ganha presente se faz xixi no lugar certo. Cachorro é que leva vida de gente! Mas não acabou. Começa a sessão de códigos/revelações do "Diário de bordo de uma professora de teatro - onde tuudo pode acontecer".

E que data incrível foi o dia anterior! 08/08/08, três infinitos de pé, a vida que segue vertical e para lembrar: "infinito é o amor, ele nunca acaba porque nunca começou".

Tivemos ainda um almoço maravilhoso: macarrão com tempero de amor-de-mãe e que, como a data, parecia ser infinito!

Partimos então para o *kung fu*, na rua da Consolação, e as horas que se seguiram foram enriquecedoras! Nosso instrutor se chamava Mac Fadden e ele era tão bom no que fazia quanto alguém com um nome como esse pode ser. Fizemos uma série de alongamentos, seguidos de rolamentos, chutes, pseudo-estrelas, posições do cavalo, gato, arco-e-flecha, cruza, vira e tudo de novo. Enquanto experimentávamos dores em lugares que nem sabíamos existir, éramos filmados pela Ju e fotografados pelo Walter, com as suas lentes mágicas munidas de sensibilidade e vida que saltam aos olhos. Naqueles momentos, e também agora, tive plena convicção de que dor nenhuma superava a vontade realizar os exercícios propostos pelo flexível Mac Fadden.

Acho incrível nossa capacidade de tentar ir mais longe, agüentar mais um pouco, mesmo quando parece ser impossível. Toda caminhada tem um fim e não importa quem vai ser o primeiro ou o último a chegar, quem teve mais

¹⁷Referência a mim, que havia ficado responsável pela elaboração do protocolo referente ao encontro anterior.

ou menos problemas, mas sim a forma como decidimos encarar nosso percurso diante das adversidades que surgem pelo caminho, como diria o flexível e reflexivo Mac Fadden.

O fim da aula foi coroado por mais algumas lições de *kung fu* e de vida dadas pelo Mestre Amaral, reforçando tudo o que aprendemos naquele sábado. Ele nos mostrou como é importante aliar ação e atitude; de nada adianta dominar a técnica de algo se na hora de exteriorizá-lo não há emoção e vontade. Existem várias formas de aplicar o mesmo golpe e cada uma delas irá nos expor de forma diferente ao nosso oponente, seja ele quem for. É preciso fazer barulho, deixar que a energia do que poderia ser uma simples ação, como um soco por exemplo, seja transmitida pelo corpo inteiro, intensificando assim a força da mensagem que queremos passar. Quando era criança eu costumava brincar de "Siga o Mestre" e acho que isso nunca foi tão apropriado como agora. Sigamos o Mestre!

Não posso me esquecer do Otávio, que, ao contrário do resto do grupo, eu ainda não conhecia. Me impressionou a forma como ele falava da vida, que é preciso dedicação para tudo o que nos propomos a fazer e que quando assumimos uma postura positiva diante da vida, a forma como os outros nos receberão também será diferente. Ele ainda respondeu nossas perguntas, explicou a função de vários instrumentos usados no *kung fu* e mostrou as pinturas que fez nas paredes da sala, entre elas, as montanhas que se refletem nos espelhos e que não têm começo nem fim.

Parece mesmo que o infinito estava ao nosso lado durante todo o dia.

Recebi essa aula como um presente, imaterial, mas mesmo assim um grande presente. Acordei no sábado desanimada e antes do dia terminar já tinha criado uma visão mais ampla e cheia de possibilidades desse mundo.

Termino com um poema de umas das pessoas do excelentíssimo senhor Fernando Pessoa's e que parece música aos ouvidos, de tão bonito que é!

Para ser Grande

"Para ser grande, sê inteiro: nada
Te exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim, em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive."

14-2-1933
Ricardo Reis

Fora de forma. BOA¹⁸!

Danielle”

¹⁸Referência a uma espécie de saudação realizada sempre no final dos treinos, aonde o instrutor, mestre ou quem o conduz diz: “fora de forma” e os alunos respondem: “boa”.



Figura 49 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Figura 50 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.



Figura 51 - Treino, conduzido por Roberto Mac Fadden, realizado pelos vocacionados na ASKF em 08 de agosto de 2008. Fonte: arquivo pessoal – foto de Walter Coelho.

Setembro

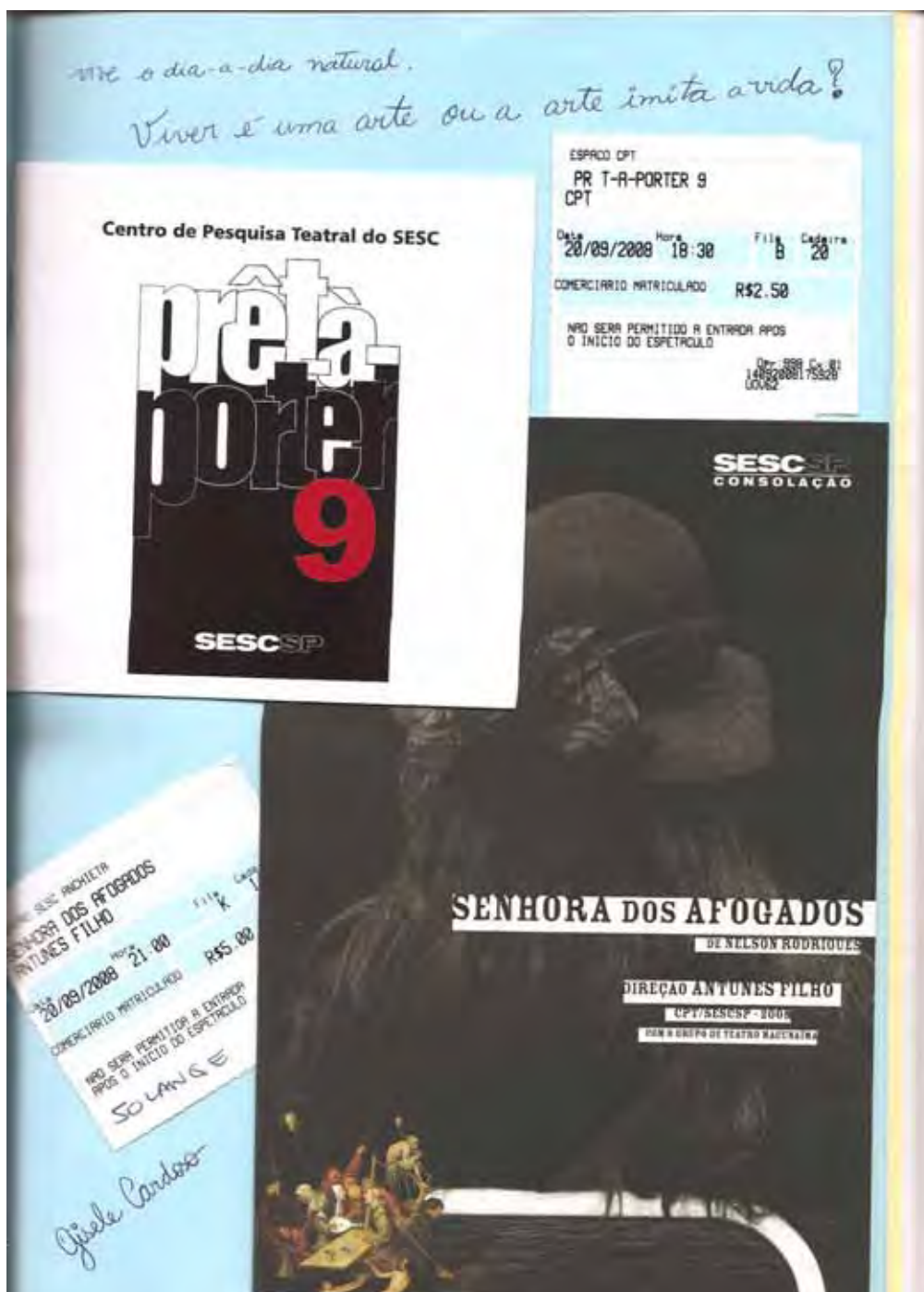


Figura 52 - Protocolo (1) de setembro. Referência, em forma de colagem, aos espetáculos assistidos no mês.

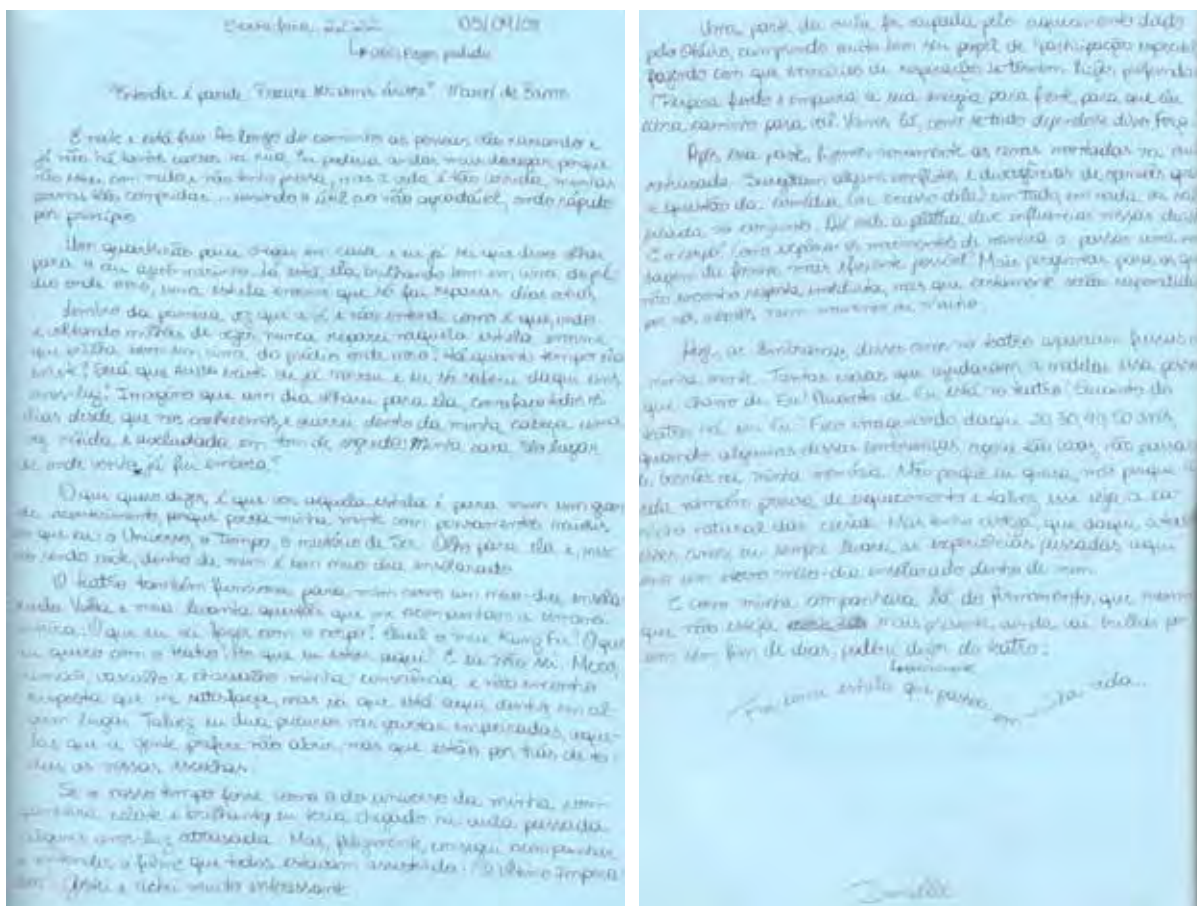


Figura 53 - Protocolo (2) de setembro.

“Sexta-feira, 22:22 – obs.: Fazer pedido

“Entender e parede. Procure ser uma árvore”. Manuel de Barros

É noite e está frio. Ao longo do caminho as pessoas vão rareando e já não há tantos carros na rua. Eu poderia andar mais devagar porque não estou com medo e não tenho pressa, mas a vida é tão corrida, minhas pernas tão compridas... unindo o útil ao não agradável, ando rápido por princípio.

Um quarteirão para chegar em casa e eu já sei que devo olhar para o céu azul-marinho. Lá está ela, brilhando bem em cima do prédio onde moro, uma estrela enorme que só fui reparar dias atrás.

Lembro da primeira vez que a vi e não entendi como é que, indo e voltando milhões de vezes, nunca reparei naquela estrela enorme que brilha bem em cima do prédio onde moro? Há quanto tempo ela existe? Será que AINDA existe ou já morreu e eu só saberei daqui uns anos-luz? Imagino que um dia olharei para ela, como faço todos os dias desde que nos conhecemos, e ouvirei dentro da minha cabeça uma voz nítida e aveludada em tom de segredo: minha cara, “do lugar de onde venho já fui embora”.

O que quero dizer, é que ver aquela estrela é para mim um grande acontecimento, porque povoa minha mente com pensamentos maiores do que eu: o Universo, o Tempo, o mistério de Ser. Olho para ela e, mesmo sendo noite, dentro de mim é um meio-dia ensolarado.

O teatro também funciona para mim como um meio-dia ensolarado. Volta e meia levanta questões que me acompanham a semana inteira: o que eu sei fazer com o corpo? Qual o meu kung fu? O que eu quero com o teatro? Por que eu estou aqui? E eu não sei. Mexo, remexo, vasculho e chacoalho minha consciência e não encontro resposta que me satisfaça; mas sei que está aqui dentro, em algum lugar.

Talvez eu deva procurar nas gavetas empoeiradas, aquelas que a gente prefere não abrir, mas que estão por trás de todas as nossas escolhas.

Se o nosso tempo fosse como o do universo da minha companheira celeste e brilhante, eu teria chegado na aula passada alguns anos-luz atrasada. Mas, felizmente, consegui acompanhar e entender o filme que todos estavam assistindo: “O último imperador”. Gostei e achei muito interessante.

Uma parte da aula foi ocupada pelo aquecimento dado pelo Otávio, cumprindo muito bem seu papel de “participação especial”, fazendo com que exercícios de respiração se tornem lições profundas (“Respira fundo e empurra a sua energia para frente, para que ela abra caminho para você. Vamos lá, como se tudo dependesse disso. Força...”).

Após essa parte, fizemos novamente as cenas montadas na aula retrasada. Surgiram alguns conflitos e divergências de opiniões quanto à questão da comédia (ou o excesso dela) em tudo, em nada ou salpicada no conjunto. Até onde a plateia deve influenciar nossas decisões? E o corpo? Como explorar os movimentos de maneira a passar uma mensagem da forma mais eficiente possível? Mais perguntas para as quais não encontro resposta imediata, mas que certamente serão respondidas por nós mesmos num momento ou n’outro.

Hoje, as lembranças desses anos no teatro aparecem frescas na minha mente. Tantas coisas que ajudaram a modelar essa pessoa que chamo de Eu! Quanto de Eu está no teatro? Quanto do teatro há em Eu? Fico imaginando daqui 20, 30, 40, 50 anos, quando algumas dessas lembranças, agora tão vivas, não passarem de borrões na minha memória. Não porque eu queira, mas também porque a vida precisa de esquecimento e talvez esse seja o caminho natural das coisas. Mas eu tenho certeza, que daqui a todos esses anos, eu sempre levarei as experiências passadas aqui como um eterno meio-dia ensolarado dentro de mim.

E como minha companheira lá do firmamento, que mesmo que não esteja mais presente, ainda vai brilhar por um sem fim de dias, poderei eternamente dizer do teatro:

Foi uma estrela que passou em minha vida.

Danielle”

Realização de aquecimento padrão do *kung fu*, já descrito anteriormente, e treino de socos e chutes. Com a turma dividida em grupos, os vocacionados realizam uma sequência de socos, em conjunto, e rolamentos, de forma a criar uma plateia crítica e a visualização do outro.

Jogo do espelho

A proposta teve início com uma demonstração realizada por mim e pelo instrutor Otávio, na qual apresentávamos o *tam tui* (um dos *katis* do *kung fu*) espelhado, ou seja, um de frente para o outro fazendo os 41 movimentos iniciais, de forma que um refletia o movimento do outro; na sequência, em um determinado momento, o espelho cria vida e interage com o reflexo, passando a criar uma nova série de movimentos. No momento seguinte, os vocacionados, também divididos em duplas, realizam a mesma proposta, mas partindo de

movimentos improvisados. Com esse exercício, além de trabalharmos o foco e a observação, trabalhamos a superação de limites, já que o movimento realizado, por um dos vocacionados, partia do outro; a desconstrução da barreira imaginária do “não consigo”, buscando a harmonia entre a dupla; entre outros.

- Sensibilização com a música criando movimentos;
- Espelho – exercício no qual um cria, de olhos fechados, de acordo com a forma como sente a música e o outro é seu espelho.

Promovemos uma discussão a respeito da criação coletiva, na qual se deve ter uma visão de mundo compartilhada. Também discutimos sobre o espaço a ser utilizado, tanto para os ensaios quanto para as apresentações. Nesse momento, passamos a ter certa dificuldade em utilizar o Teatro Décio de Almeida Prado para nossos encontros, cabendo-nos com maior frequência o uso da varanda da biblioteca. Essa discussão se tornou urgente, na medida em que a alteração do espaço de atuação poderia interferir nas escolhas de encenação.

José Evilberto Rebouças em sua dissertação de mestrado *A dramaturgia e a encenação no espaço não-convencional* (2007), traz algumas contribuições no que se refere à questão da utilização desses espaços. Estávamos a maior parte do tempo ocupando uma varanda, o que nos possibilitou a discussão sobre esse espaço específico, com uma função que emana tanto uma carga histórica quanto semântica, e a partir daí nos conduzindo à pesquisa e investigação de novas possibilidades de percepção, onde a arquitetura do espaço pode se relacionar com a estrutura do texto. Assim, alguns aspectos apresentados por Rebouças (2007), como as características arquitetônicas nas categorias espaciais: aberto e fechado; onde o espaço aberto nos conduz a uma sensação de liberdade, luz, domínio público etc. E o fechado: privacidade, escuridão e segurança, nos auxiliou na escolha do uso da varanda ou teatro tanto para os ensaios, quanto para as apresentações e a refletir quais as alterações que essas escolhas produziriam na obra criada e conseqüentemente na percepção do público.

Realizamos, de maneira experimental, a prática do *dervixe*, uma técnica bastante utilizada no Oriente Médio, que consiste na realização de giros ininterruptos, no próprio eixo, com a finalidade de entrar em um estado alterado de consciência que tenderia a estimular a criação. Segundo Oida (2007) cada cultura tem uma versão diferente sobre como fazer esses tipos de exercícios, porém todas empregam a repetição.

O ser humano tem uma espécie de energia central que existe paralelamente à sua energia física. [...] Nossa sensibilidade e prontidão internas são tão necessárias para a vida quanto o bem-estar físico. A impressão que temos é

que os exercícios que envolvem repetição de algum modo satisfazem essa função nutridora. (OIDA, 2007, p.76)

Na sequência, cada vocacionado deveria dizer uma palavra e uma personagem, sem entretanto, se ater a um pensamento ou articulação mental profundos, deixando que as palavras viessem de maneira mais espontânea e intuitiva. As palavras que obtivemos dessa proposta foram: serenidade/camponesa; pressentimento/jovem; imaginação/camponesa; tranquilidade/babá; magia/sábia; água/pirata; loucura/vendedora; equilíbrio/mago. Com esse material, improvisações foram realizadas, partindo da consigna de que cada um trouxesse características da personagem e o relacionasse com a palavra escolhida; porém tendo como referência a fábula criada a partir do *jogo corpo*. As improvisações eram realizadas em subgrupos, que apresentavam propostas de modo a transformar a narrativa da fábula em cena. Em discussão com todo o grupo, selecionávamos as cenas que nos pareciam melhor construídas. Essas personagens deveriam realizar algum tipo de ação na cena, o que foi trabalhado por meio da fisicalização, ou seja, a ação era realizada sem o uso de objetos. Algumas das ações apresentadas foram: preparar macarrão, desenhar um modelo vivo, realizar malabarismos e contorcionismos, dançar. Essas ações, bem como as personagens, acabaram compondo uma das cenas da peça apresentada como resultado do processo do grupo. Nesse momento do processo de construção, apesar de contarmos com um vasto material criativo, parte do grupo se mostrou bastante apreensivo e ansioso com relação ao resultado que alcançaríamos. Contudo, essa preocupação não comprometeu o desenvolvimento do trabalho.

Sábado 04/10/08

Começamos às 02h32

Humm... segunda tem trabalho de química, amanhã tem uma festa, domingo tem missa, domingo tem jogo do São Paulo, putz... mas tem alguma coisa faltando... Nossa! Ontem eu assisti "A vida é bela", foi muito legal!

Fazia muito tempo que eu não assistia! Aquele Roberto Benigni deve ter vindo do teatro, não é possível. Calma aí... teatro... POUTZ!!! É verdade! Amanhã é a tarde toda! Coitado de quem tá com o protocolo!!! Ai senhor, me envia o Espírito Santo pra mim escrever... 02:40 da madrugada, ninguém merece...

Vamos lá né... E aí... Então... vocês querem o quê? Que eu explique o que é a arte? O que eu acho do teatro, o que é teatro? Pior... vocês querem que eu fale o que aconteceu na aula passada? Como alguém disse aqui um dia; "Depois de certo tempo, a gente meio que já sabe o que esperar de um protocolo de certas pessoas" Será? Do futuro eu só posso dizer que tenho mais ou menos certeza de quem vem hoje: Dani, Marla, Estel, Cláudio, Gisele, Carol, Bárbara, Mel, Otávio, Ju (desculpe se esqueci de alguém), o resto deve ter vindo por acidente, devido a altura do campeonato, né...?

Tenho mais ou menos certeza de que hoje vai ser nublado... aquela mulher da TV disse que iria chover hoje também. Além do mais, ontem tava muito abafado.

Mas é só isso que supostamente sei... Além do fato que eu desejo muito que o sol nasça à direita da minha casa, nem isso eu sei ao certo se vai acontecer... Não sei nem o que vou escrever. O futuro é tão incertinho, tão imprevisível e acidental. Tão futurístico, não acham?

E aí, resolveram o que querem que eu escreva aqui? O que você quer que eu fale? O que vocês querem ouvir de mim? O que vocês querem ouvir dos outros? Pô... Vocês até que estavam certos, depois de certo tempo, o protocolo fica meio previsível mesmo...

Ah não!!! Sai zica! Previsível? Vamos fugir disto, afinal, teatro previsível... ninguém merece! Protocolo previsível, ninguém merece mesmo!

Bem, o que é imprevisível então? É somente o que não esperamos.
Sabem o que eu acho?

Acho que previsível é o cérebro, pois ele é que é limitado. Essa coisa que chamamos de mente tem limite sim.

Imprevisível é a alma, aquela que não tem corpo.

Imprevisível é o coração, aquele que não tem barreira.

Imprevisível é o nome do elemento químico de que fomos feitos, e é o que deveríamos ser todos os dias.

E o que aconteceu afinal? Quando foi que ficamos sem graça? Quando paramos de nos surpreender com as coisas? Quando foi que começamos a refletir e a parar de sentir? Quando foi que paramos de falar com nossos pais? Por que o medo se instalou? Por que não gostamos mais de nós mesmos? Por que sempre estamos sozinhos? Por que estamos tão desacostumados ao contato?

E aí caras? Suas bolas caíram?

E aí meninas? Perderam o peito?

É isso que aconteceu?

Ou é algo mais?

E aí, vocês esperaram por isso né?

No final fui previsível como sempre...

Terminamos às 3:21

Tenham uma boa aula
Tenham uma aula imprevisível.

Lucas

Nesse mês nos detivemos, prioritariamente, ao treinamento físico, à continuação, criação e desenvolvimento das cenas e aos ensaios. As personagens foram divididos e trabalhados individual e coletivamente. As cenas foram sendo conectadas umas às outras. Essa criação quase sempre ocorria no próprio processo dos ensaios. Transcrevo a seguir as duas propostas de *sinopse* da peça que revelam a trajetória, desenvolvida pelo grupo, da narrativa criada.

Proposta 1

Em um reino muito distante, a cobiça de um mago ameaça a vida das princesas Ping e Pong e de todo seu povo. Impossibilitado de matar as duas órfãs, o mago joga sobre elas uma terrível maldição, a qual é amenizada com a ajuda do guardião das meninas. A partir daí, Ping e Pong, separadas e sem memória, terão que se entregar a uma busca incansável para se reencontrarem, descobrindo que a energia do corpo e a da alma deve estar em equilíbrio, ao mesmo tempo em que percebem que a persistência e a confiança são os guias no trabalho árduo de superar desafios.

Proposta 2

Em um reino muito distante, a cobiça de um homem ameaça a vida de duas princesas e de todo o seu povo. Após assassinar o rei, o mago tenta matar as irmãs Ping e Pong para conseguir o poder absoluto, mas é impedido pelo guardião das meninas. Imediatamente, em mais uma de suas artimanhas, lança uma maldição sobre as duas órfãs, a qual é amenizada pelos poderes do mesmo guardião. A partir daí, as irmãs, separadas e sem memória, se entregarão a uma busca incansável, se aventurando em um mundo infeliz, descobrindo que seu reencontro só será possível quando conseguirem modificar a vidas das pessoas ao seu redor.

O trabalho ocorreu de maneira mais intensa e com mais tempo de ensaio - desejo dos vocacionados - que apesar do visível desenvolvimento do trabalho se sentiam por vezes inseguros com relação ao resultado que seria alcançado. Após a saída de alguns integrantes que tinham participação pouco frequente, o grupo se tornou mais fortalecido de modo que os ensaios fluíram melhor.

Novembro

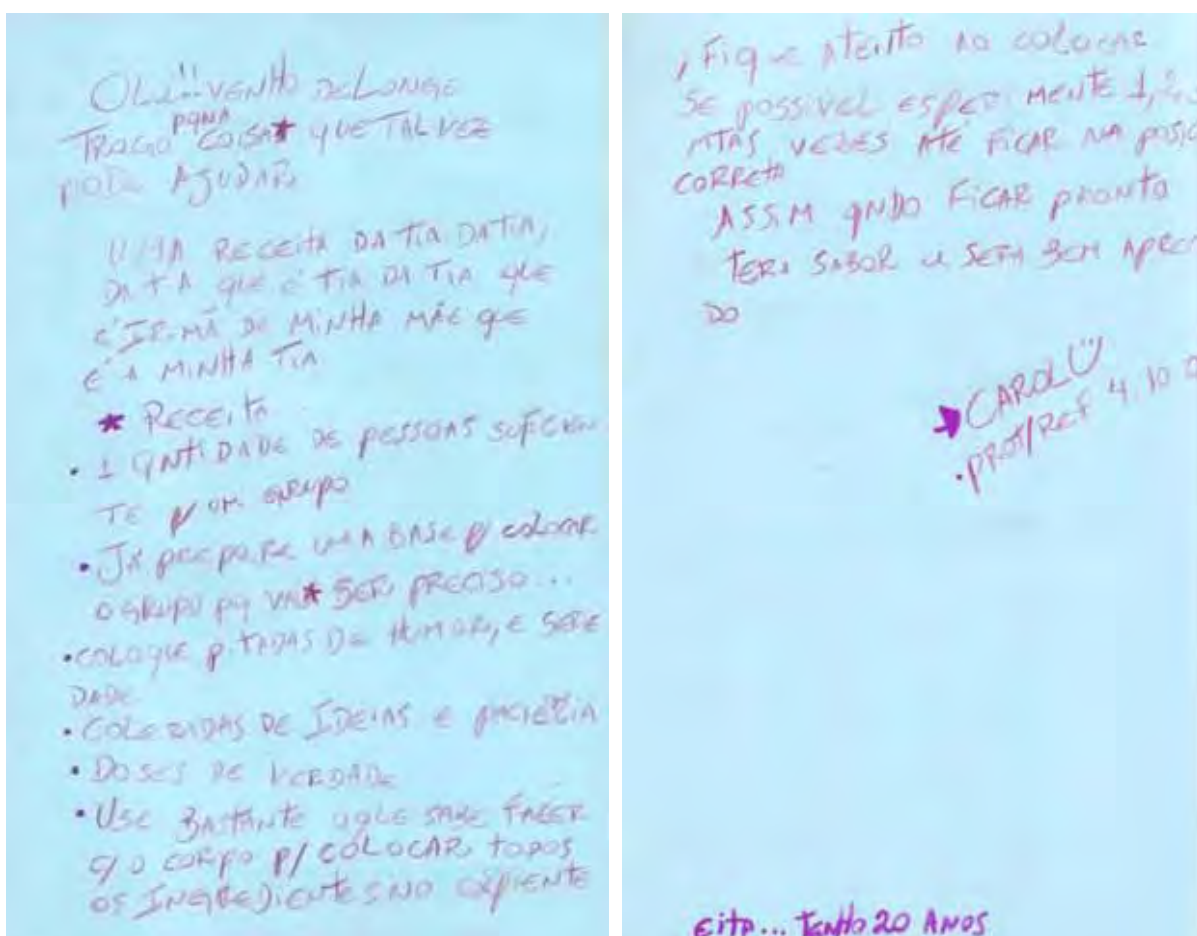


Figura 55 - Protocolo novembro.

Olá!! Venho de longe trago pequena coisa que talvez possa ajudar.

Uma receita da tia, da tia, da tia que é tia da tia que é irmã da minha mãe que é a minha tia.

* Receita...

- 1 quantidade de pessoas suficiente para um grupo
- Já prepare uma base para colocar o grupo pq vai ser preciso...
- Coloque pitadas de humor e seriedade
- Colheradas de ideias e paciência
- Doses de verdade
- Use bastante o que sabe fazer com o corpo para colocar todos os ingredientes no recipiente; fique atento ao colocar. Se possível experimente 1, 2, 3 mts vezes até ficar na posição correta.

Assim quando ficar pronto terá sabor e será bem apreciado.

Carol

Prot./ref. 4.10.08

À semelhança do mês anterior, nos dedicamos ao treinamento físico e aos ensaios. Também foi realizado novo desenho do esqueleto e nova experimentação das posições de

controle. Com relação à montagem orientamos, de modo coletivo, algumas questões, tais como:

- Escolha de trilha sonora;
- Discussão e escolha de figurinos;
- Necessidade de objetos de cena;
- Marcação das cenas nos dois espaços (teatro e varanda da biblioteca);
- Ensaio das duas versões para o final da peça (com a Dança do Leão e sem ela).

Tivemos apenas duas semanas para o desenvolvimento dessa construção, já que as outras semanas foram ocupadas com nossa participação em duas mostras de teatro organizadas pelo Teatro Vocacional, uma ocorrida no Tendal da Lapa e outra na Biblioteca Monteiro Lobato. Essas mostras foram organizadas pelos artistas orientadores da região, denominada pelo projeto centro/oeste, que contava com nove equipamentos da Secretaria de Cultura (teatros, bibliotecas e centros culturais), e tinha um caráter de troca de experiências. Cada grupo contava com um tempo máximo de meia hora para apresentação de seu trabalho, ao final do qual era promovida uma apreciação crítica envolvendo os artistas orientadores, público (compostos basicamente por vocacionados e familiares) e atores. Esse momento de interação é sempre muito enriquecedor, uma vez que o olhar do público traz novas possibilidades de apreensão da obra, nos remetendo a rever o que já foi construído, deixando tanto a obra quanto os atores em permanente recriação.

Dezembro

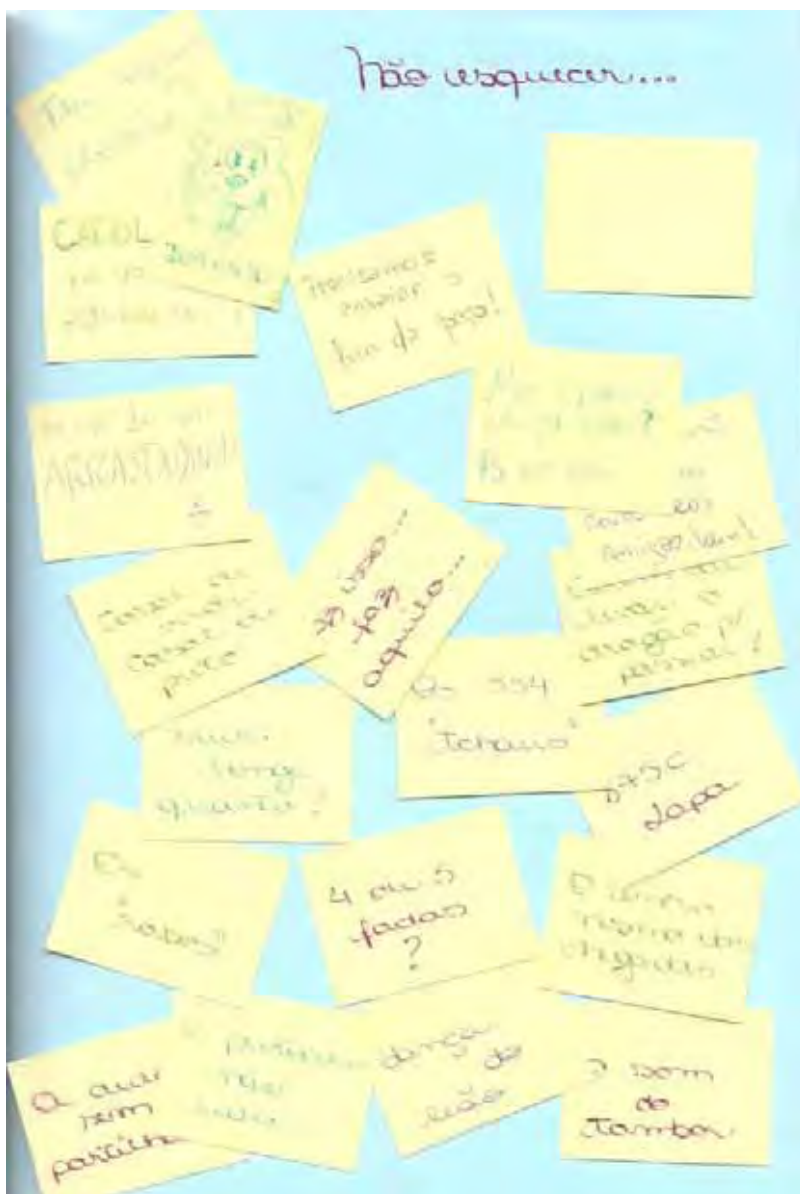


Figura 56 - Protocolo dezembro.

Esse último protocolo teve forma de lembretes, que cada um colou em uma das páginas do caderno, são eles:

Tem alguém cansado? Carol, o que você tá fazendo aqui? Precisamos ensaiar o fim da peça! Só irei dar uma arrastadinha; casal de verde, casal de preto; Muito longe quanto? Os “rabos”; o protocolo não lido... A aula sem partilha; dança do leão; o som do tambor; os sincronismos das chegadas; 4 ou 5 fadas? Os 554 “tchaus”; faz isso... Faz aquilo... 875 c Lapa; quem vai levar o dragão p/ passear? Depois não fala que eu roubo os seus amigos, heim! Mas o por do sol já acabou! Pq vc vai.

No mês de dezembro ocorreram as apresentações e avaliações das mesmas, e também do processo desenvolvido durante o ano. A peça, como já mencionado, foi construída

coletivamente, sendo sua encenação composta por vários procedimentos adotados pelo teatro épico. Uma das apresentações foi realizada no Teatro Décio de Almeida Prado e outra na varanda da Biblioteca Anne Frank. Em ambos os lugares rompemos com a quarta parede, de modo a transformar a relação formal e distanciada público/ator em uma relação mais próxima com a qual houvesse participação ativa e espontânea da plateia. A fim de aproximar o leitor de alguns dos procedimentos adotados, apresento elementos da construção da obra.

“Pré-prólogo” – Momento em que todos os atores interagiram com o público perguntando: “Você sabe fazer alguma coisa com o corpo”? Em caso de resposta afirmativa: “Mostra”. Com isso pretendíamos que as pessoas realizassem qualquer tipo de movimentação ou ação física. Esse início da peça desconstruía a barreira imaginária que separa atores e plateia, transformando o público em participante ativo com direito à palavra e ação.

Prólogo – personagem/narrador

Bem-vindos ao nosso Reino Encantado! O reino onde tudo faz parte de um conto de fadas! Ah, o conto de fadas! O conto de fadas é uma variação do conto popular ou fábula. É uma narrativa curta, em geral transmitida oralmente, na qual o herói ou heroína tem que enfrentar grandes obstáculos antes de triunfar contra o mal. Caracteristicamente envolve algum tipo de magia, metamorfose ou encantamento.

A palavra portuguesa "fada" vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, fado). O termo se reflete nos idiomas das principais nações européias: *fée* em francês, *fairy* em inglês, *fata* em italiano, *fee* em alemão e *hada* em espanhol.

Estudos revelam que, diferentemente do que se poderia pensar, os contos de fadas não foram escritos para crianças, muito menos para transmitir ensinamentos morais (ao contrário das fábulas de Esopo). Em sua forma original, os textos traziam doses fortes de adultério, incesto, canibalismo e mortes hediondas.

Originalmente concebidos como entretenimento para adultos, os contos de fadas eram contados em reuniões sociais, nas salas de fiar, nos campos e em outros ambientes onde os adultos se reuniam - não nas creches.

Alguns folcloristas acreditam que os contos de fadas, em suas versões devidamente suavizadas, transmitem 'lições' sobre comportamento correto e, assim, ensinam aos jovens como pode-se ter sucesso na vida, por meio de conselhos. A crença de que os contos de fada contêm lições pode ser, em parte, creditada a Perrault, cujas histórias vem acompanhadas de divertidas 'morais', muitas das quais inclusive rimadas.

Nesse momento, um dos atores, que se mostra ora como narrador, ora como personagem, apresenta ao público o conceito de fábula, a fim de aproximá-lo da narrativa da peça. Partindo das questões suscitadas pelo texto da primeira narração, que se apresenta a

etimologia da palavra fada, do latim *fatum* – destino ou fado, a narrativa da peça aborda o destino de duas irmãs separadas ainda na infância e que tentarão se reencontrar. Esse reconhecimento se dará por meio da observação do movimento corporal de uma delas, que será prontamente reconhecido pela outra. O recurso da narração, de natureza épica, se repetiu durante toda a peça, sendo esses momentos protagonizados por um conjunto de quatro fadas, destituídas de sua imagem clássica, que aparecem com asas de libélulas e varinha de condão, com a função de, para além da narração, criar uma espécie de estranhamento, brechtiano, nas pessoas.

As fadas tinham *gestus* que as identificavam como fadas, porém suas roupas e a relação que estabeleciam entre si não correspondiam ao imaginário que, nós ocidentais conhecedores dos clássicos contos de fadas, temos. Em cena desenvolvida em chave cômica, as narradoras se apresentam ao público e dizem a que vem: contar sobre o que será apresentado. Ao começarem a discutir sobre como fazer isso, uma das fadas resolve contar o final da história – o que é impedido pelas outras que afirmam que isso não pode acontecer. Elas saem de cena.

Na sequência se desenvolvem as cenas. Uma delas, construída com o intuito de indicar a passagem do tempo, contou com movimentos do *wushu*¹⁹. Tratou-se de uma cena coletiva, na qual todos realizavam os movimentos ao mesmo tempo.

Uma das apresentações contou com a Dança do Leão. Na peça, o leão apareceu como uma personagem que auxilia no encontro das duas irmãs. Após realizar a sua dança e interação com personagens e público, ele sai de cena pelo corredor central da plateia do teatro, promovendo o encontro entre as irmãs.

Com essa breve explanação não pretendo, por não acreditar ser possível, inserir o leitor na obra e sim apresentar alguns índices e elementos do teatro épico e do *kung fu*, que estiveram presentes compondo o espetáculo.

Apesar de o desenvolvimento do trabalho com o grupo *In Omnia Paratus*, não ter como objetivo principal a criação de uma obra estética, sendo essa possibilidade uma consequência da pesquisa, tanto o conteúdo do espetáculo quanto sua forma foram fortemente carregados pelos expedientes e práticas adotadas descritas.

O corpo dos atores em cena revelou em diversos momentos o *kung fu*. A história que contamos revelou nossos pensamentos e a forma como contamos revelou o teatro que acreditamos, assim, esse palco pode nos ensinar.

¹⁹Sequência considerada a mais artística do *kung fu*.

O processo de avaliação no grupo era uma prática permanente. Alguns procedimentos adotados sistematicamente, como os protocolos e o ritual da partilha (já descritos), assim como a apreciação crítica após a realização de jogos, apresentação de cenas entre o grupo e peça para o público, ritualizavam esses momentos de avaliação.

Com relação às apresentações, a avaliação ocorreu em dois momentos: um imediatamente após seu término com a participação do público, que se manifestava por meio de perguntas, comentários, críticas e sugestões e outro em momento posterior em que o grupo se reunia para discussão, da pertinência das colocações do público, e de impressões objetivas e subjetivas dos vocacionados.

A avaliação do processo desenvolvido durante o ano foi documentada por meio da filmagem dos debates ocorridos após as apresentações e entrevistas gravadas em áudio que se encontram transcritas no anexo dois dessa dissertação. As entrevistas foram ordenadas por questões feitas aos vocacionados que se manifestavam livremente. A fim de resgatar o histórico de cada um no Teatro Vocacional, iniciaram relatando o momento de sua chegada no projeto. As questões seguintes diziam respeito a: Como foi a experiência da prática do *kung fu* nas aulas de teatro e como esse treinamento mobilizou cada um? Qual a compreensão que adquiriram com relação à consciência e expressão corporal? Em que medida as experiências vivenciadas influenciaram em suas vidas e nas relações fora do teatro? E por fim algumas considerações acerca dos desenhos do esqueleto.

Partindo das experiências vivenciadas e em posse dos registros do trabalho, acredito que foi possível chegar ao momento 5, descrito no primeiro mês.

Evidentemente que a representação desse caminho trilhado, na prática não se aplica de modo tão ordenado e sim como um trânsito, que cada vocacionado pode experimentar de modo mais ou menos consciente e apropriado, entre os vários momentos.

A seguir, apresento relato do vocacionado Estel, em 13 de dezembro de 2008.

Eu vi que esse ano, com o trabalho corporal das artes marciais voltado para o corpo do ator, a gente, pelo menos, passou a ter outra visão disso, então a gente tem a razão, tem o raciocínio do texto. Esse ano a gente trabalhou textos totalmente criados por nós, e eu acho que a expressividade dele é bem maior. A gente estava muito mais alinhado a isso, com o corpo podendo ser um veículo pra nossa expressão. Acho que isso é uma coisa muito importante, e não só no teatro, mas enquanto seres humanos, a gente tem um corpo e não escuta o nosso próprio corpo.

Então, acho que esse ano foi importante no sentido de reconectar mente e corpo e também chegar ao espírito, na consciência do eu, que acho que é uma coisa muito importante para todos, mas pro ator principalmente, pra saber direito o que ele quer fazer, como ele quer fazer, até onde ele chega,

porque ninguém é perfeito, mas dentro dos seus limites, tentar extravasá-los, conseguir a melhor forma de expressão.

Eu me alinhei ao princípio do *kung fu*, faço *kung fu* agora, além do que a gente teve no teatro, e consigo perceber as mudanças, não só físicas, porque se fossem físicas simplesmente poderia não ser o *kung fu*, poderia ser boxe, poderia ser qualquer outro tipo de atividade física, corrida, natação. Mas o *kung fu* traz essa coisa de você ter o sentimento no movimento, ter um objetivo naquele movimento. Você não só dá um golpe, pura e simplesmente, você tem um trabalho todo orgânico, prá chegar naquilo.

Então eu acho que isso é muito importante, você começa a rever toda sua vida, como você se porta, e você tendo conhecimento do seu próprio corpo, você passa a lidar com as pessoas de um jeito diferente.

Você passa a ver o corpo das pessoas de outro jeito, você passa a ter mais sensibilidade, tanto no que você faz como no que as pessoas fazem pra você. Acho que acaba virando um grande caldeirão de coisas boas, e jogando isso para o teatro, obviamente, que a gente vive o teatro das experiências pelas quais a gente passa, quer dizer, a gente consegue melhorar o nosso corpo, a nossa percepção do nosso próprio corpo, e é material bruto para o nosso trabalho, que é falar da vida.

Então, eu acho que isso foi uma coisa super interessante, agora a gente tem uma consciência maior do que a gente faz, tanto com o corpo, quanto com a fala, como alinhar isso tudo.

A fim de ilustrar o relato, tanto da obra criada quanto do processo vivenciado, apresento, no anexo D, um vídeo contendo imagem dos aquecimentos, treinamentos físicos, improvisações, ensaios e apresentações editadas.

Finalizo o relato dos encontros com a transcrição de um esboço, feito por vocacionados de parte do trabalho de criação de texto da peça, por ser fruto de prática essencialmente coletiva e integradora.

ESBOÇO

Novo Imperador oferece bebida com veneno a **Ping e Pong (P&P)**. Caminha, aguardando que elas bebam e morram, asfixiadas.

Enquanto **P&P** estão em dúvida se bebem ou não, entra **Li Yong**. As crianças hesitam em beber, e o **Novo Imperador** vira-se. Quando vê **Li Yong**, pergunta:

NOVO IMPERADOR – Quem é você, e o que fazes aqui?

LI YONG – Sou Li Yong, peregrino cinzento. Estou aqui para proteger estas crianças. Você sabe muito bem que não pode matá-las. Em seu último desejo o Grande Imperador deixou sobre elas a benção do dragão (*ou Leão, no caso do dia da apresentação com a equipe do leão*).

NOVO IMPERADOR – (*riso maligno, meio descontrolado*) Cale-se! (*ele caminha ao redor das crianças, tentando aproximar-se de Li Yong; se recompõe e fala para P&P*) Bebam!

As crianças se entreolham, e jogam fora o veneno. Novo Imperador avança para Li Yong, porém este faz com que Novo Imperador recue.

NOVO IMPERADOR – Vamos ver se eu não posso fazer nada contra elas?

Novo Imperador joga um encantamento nelas – (pelo que vi no texto, dá pra basear nos trechos teus, como, "Encanto, separando os dois irmãos para que assim o reino fosse enfraquecido. (...) apagou qualquer tipo de lembrança que as crianças tivessem e também apagou as lembranças de todos no reino em relação àquelas crianças, para que assim ninguém os reconhecesse.)

(ah, fiquei pensando, não faz muito sentido o Novo Imperador sair do aposento real e deixar um invasor ali sozinho; como podemos resolver isso? Mais um "fora" no Li Yong, tipo "divirtam-se em seus últimos momentos, e depois saia de meu novo palácio"?)

(Novo Imperador sai).

Li Yong caminha em direção às crianças, dizendo:

LI YONG – Ele tem razão, não há nada que eu possa fazer, vocês duas serão separadas uma da outra e todos, ou quase todos, se esquecerão de vocês. O poder de seu tio é forte, e o encantamento está selado, porém, não por toda eternidade... *(Li Yong corre até as garotas, se prosta e, com os poderes do céu e da terra, prediz):*

LI YONG *(para Pong)* – Você vagará pelo mundo e com sua alegria levará luz à vida de quem encontrar. *(para Ping)* E você sairá numa busca inconsciente pelo mundo, e perguntará às pessoas "Você sabe fazer alguma coisa com o corpo?". Mesmo que se passe uma eternidade, um dia você reconhecerá um movimento de sua irmã, e saberá que é ela...

PING - Não há outro jeito?

LI YONG – Não, agora faz parte de seus destinos...

(entra narração)

Na manhã seguinte, a maldição se cumpriu e a vida das duas princesas e de todos no reino sofreu grandes mudanças. Não foi preciso muito tempo para que a ganância do novo imperador trouxesse a guerra e a tristeza para aquele povo antes tão pacífico e feliz, no entanto ainda havia esperança: as duas meninas iniciavam sua longa busca...

IDEIA:

Lembra do "estive há muito tempo com um tipo muito estranho..."? Isso poderia ser feito com o público, né??? o que eu tinha pensado era em perguntar a algumas pessoas da plateia o que elas sabem como fazer com o corpo.

OUTRA IDEIA:

"Logo, todos naquele reino aprenderam a ter consciência corporal. Começaram a observar e descobrir o que os outros sabiam fazer com o corpo e aprenderam a também dar mais importância a isto. Pouco tempo depois, o reino, apesar de governado pelo mago Sistema, o impiedoso, voltava a ser um reino feliz."

Lembra da cena que vem depois da Feira, quando a Ping aparece, conversa com as pessoas e elas "despertam"? Depois de um tempo elas podem "voltar" e demonstrarem o que você colocou no texto acima.

Eu acho que seria legal se, antes da cena da feira, a gente conseguisse mostrar o estado de desânimo que dominou o povo com o governo do novo imperador. Assim, quando as pessoas fossem despertadas, seria possível mostrar que as meninas trouxeram essa consciência corporal novamente ao povo.

Caso essas ideias sejam aplicadas, já teríamos uma apresentação firmezinha, olha lá:

CENA UM: Introdução com as fadas

CENA DOIS: Bosque / Assassinato / Encantamento contra as crianças

INTERMEZZO: Movimento individual e coletivo

CENA TRÊS: Feira

CENA QUATRO: Pong desperta pessoas no jardim

CENA CINCO: Ping passa pelas pessoas que foram despertadas por Pong

CENA SEIS: Pessoas da cena Cinco comentam com pessoas aleatórias do público o "estive há muito tempo com um tipo muito estranho..." e Ping pergunta a algumas delas se elas sabem fazer alguma coisa com o corpo. (*imagino uma cena "simultânea, com várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, com cada ator mexendo com um grupinho de pessoas do público..."*)

CENA SETE: Ressurge Novo Imperador, Ping está para reencontrar Pong (*que pode ter se infiltrado no público "sem querer querendo" durante a cena seis*), porém Novo Imperador interpela, mas Li Yong impede novamente.

Ping e Pong fazem o "jogo do espelho" e se reencontram. Sei lá como, destroem o Novo Imperador (tipo revolta popular?! Lembra o "taca pedra na geni, taca bosta na geni, quando todo mundo ficou em volta do Gabriel rodando ele?... O "povo" ia empurrando o cara até sair meio zozinho, preso pelas pessoas). É uma boa! e depois já poderia entrar a narração das fadas finalizando a história...

Agora, me faltou o "gran finale". Pra um dos dias, podemos usar a dança do leão, e pros outros...Aí eu já não sei...

Durante todo o processo com esse grupo vocacional – em seus quatro anos de duração – incluindo os ensaios; os treinamentos; as discussões; os espetáculos assistidos; a criação de cenas; as idas ao parque; os almoços coletivos e pique-niques; os enfrentamentos; as dúvidas; a dedicação; a teoria e a prática; o riso e o choro, permaneci fiel aos meus propósitos de arte-educadora, de atriz, de diretora e ser social premidos pela responsabilidade de contribuir, ainda que de maneira sutil, com a construção de um conhecimento que poderá, por meio de aproximações, refletir na construção de relações mais sensíveis e também mais críticas na vida.

Em um projeto no qual somos denominados artistas orientadores, que por vezes sentem-se aliviados por não serem entendidos, tratados ou mesmo chamados de professores, permanentemente fui acompanhada por um questionamento solitário que me imbuía de um sentido maior do ato de compartilhar um processo de construção de conhecimento independente da titulação que se dê ao ser propositor – ou o já desgastado e até

problematizado professor, ou os modernos: educador, facilitador, formador, orientador, ou alguma outra “dor”.

Em *Medo e Ousadia – o cotidiano do professor* (1987) Paulo Freire e Ira Shor apresentam a construção de seus pensamentos, embasados em anos de experiências significativas, seja dentro da escola ou fora dela, em forma de diálogo – que, de fato, melhor representa a pedagogia dialógica.

Trata-se de um livro “falado” em que os interlocutores apresentam realidades distintas; de um lado Paulo Freire – educador brasileiro internacionalmente conhecido por sua contribuição à prática pedagógica e uma educação libertadora; e de outro lado Ira Shor – educador norte-americano, estudioso e crítico engajado na luta pela melhoria das condições de ensino, tanto das minorias marginalizadas quanto do conjunto da nova geração norte-americana.

Muitas questões são apontadas e discutidas, mas algumas delas, como já avisado em seu prefácio, ficarão sem resposta. Como é que os professores se transformam em educadores libertadores?

[...] Dialeticamente, há, no entanto, outra tarefa a ser cumprida, qual seja a de denunciar e de atuar contra a tarefa de reproduzir a ideologia dominante. De quem é essa segunda tarefa de denunciar a ideologia dominante e sua reprodução? É do professor, cujo sonho político é a favor da libertação [...] essa segunda tarefa deve ser cumprida por aqueles que sonham com a reinvenção da sociedade [...] (FREIRE, 1987, p. 49)

Essa é uma questão que me intriga e que tento responder na atuação prática com o teatro. Um teatro que também sonha permanentemente com a reinvenção, recriação e reconstrução da sociedade.

EPÍLOGO – A miniatura de um quebra-cabeça



Por que o relato é a língua das operações, abre um teatro de legitimidade para ações efetivas [...] (CERTEAU, 1994, p.32)

A opção do relato em uma pesquisa, em que me coloco permanentemente, acompanhada dos artistas vocacionados, como protagonista dos três momentos: o treinamento, o ensaio e o espetáculo, aponta para uma construção bastante pessoal, mas que problematiza as práticas desenvolvidas, objetivando revelar uma paisagem investigativa e crítica de um processo artístico e pedagógico, que, por aproximações deve dialogar com outras construções.

A dificuldade em me colocar no plural majestático, amplamente utilizado em pesquisas acadêmicas, advém de duas causas: a primeira diz respeito ao relato de experiência própria, e a segunda, um pouco mais antiga, trata-se de fato ocorrido ainda na graduação. Sempre que me colocava na primeira pessoa do plural dizendo, por exemplo, “nós temos medo da exposição exacerbada”, era rapidamente advertida por um professor que questionava, “nós quem”? Prosseguindo com a seguinte advertência: “ninguém lhe passou uma procuração para falar em seu nome”. Eu então, de imediato, repetia a colocação “eu tenho medo da exposição exacerbada”.

Claramente, tratava-se de um recurso pedagógico, em tom cômico e irônico, mas que nos motivavam (nós alunos) a exercitar a autoria de nossas falas, de nossos textos, de nossos pensamentos – desenrolando um discurso mais apropriado e, portanto, menos genérico.

Mas a despeito dessa vivência reverberar ainda em mim e apesar de não possuir nenhuma procuração, me sinto porta voz e relatora de um discurso essencialmente coletivo – por assim se dar a prática teatral.

A necessidade de reinvenção e recriação, permanente, se apresentou como mola propulsora, tanto da prática vivenciada quanto da organização da pesquisa científica. Diferentemente de um estudo, em que se toma posse de materiais de consultas delimitados por um início e um fim, a pesquisa se mostra uma via de mão dupla com múltiplas encruzilhadas – rodeada por paralelas, transversais e ruas sem saída. Parte-se de um lugar definido, mas o percurso e mesmo o destino se ocultam ou surpreendem.

As surpresas se revelam sistematicamente quando se tem um objeto que se comunica em suas singularidades e particularidades em relação permanente com sujeitos pensantes e em processo, legitimando esse percurso de caminho um tanto incerto. Quantificar e qualificar os resultados alcançados se torna tarefa de “garimpeiro”, que ao menor sinal de um ponto reluzente embrenha em nova e mais intensa investigação, até porque “[...] o que determina os resultados são as motivações, não apenas os caminhos da pesquisa. E, no entanto, o único caminho que podemos transmitir é a via que percorremos” (BARBA, 1991, p.22)

A pesquisa principia de maneira solitária – com o início de uma ideia e se encerra do mesmo modo – com a mistura de tudo que se passou traduzida em palavras. Mas durante sua construção, nas andanças em busca de perguntas e respostas, me senti permanentemente acompanhada por parceiros de interlocução fecunda, estando eles sempre por perto, de manhã, de tarde e de noite; no trabalho em casa ou na rua. Meus companheiros fiéis foram: os livros; os vocacionados; os professores; os amigos e os desconhecidos que tiveram brilho no olhar ao me ouvir falar, incansavelmente, dessa pesquisa, e que por essa razão se tornaram novos parceiros e até colaboradores nessa investigação.

Com isso, pude compreender que, mesmo quando me encontrava nas tais ruas sem saída e aparentemente desertas, e que só conseguia perceber essa condição quando chegava ao seu fim, havia sempre uma nova possibilidade descortinando outro ponto de vista, de partida ou de chegada. E apesar de ser a rua sem saída eu saía pela entrada.

O discurso acadêmico, o epistêmico e o êmico, traduzido em forma de palavras articuladas revelando uma pesquisa, por vezes se apresenta como uma maneira tão singular de comunicação que parece estar restrito a alguns poucos interlocutores que, um dia, se aventurarão por entre as prateleiras recheadas de capas duras de uma universidade ou, para os mais conectados, pelos arquivos digitais que revelarão o desejo de discussão de uma ação passada, mas que, por estar registrada, se presentifica. Qual seria a forma mais adequada de registro, que sem perder de vista os rigores de uma pesquisa científica pudesse, de fato, se comunicar com as pessoas?

A forma literária mais comum utilizada por Bruce Lee era o aforismo, dirigido sempre ao indivíduo expressando seus sentimentos pessoais sobre a vida, e não para ser lido como um arsenal dogmático de argumentos contra ou a favor de algo. O lutador e filósofo compreendeu que no domínio da filosofia “menos pode ser mais”, assim seus aforismos “[...] transcendem de forma graciosa a laboriosa complexidade da filosofia tradicional e servem como uma lufada de ar fresco aos que estão acostumados a ingerir seu remédio filosófico em grandes doses de metafísica e epistemologia”. (LEE, 2007, p. XVII)

Os ensinamentos do *kung fu*, abdicando da palavra escrita, se constroem na oralidade, como um segredo que, para permanecer em sua condição original evita-se o registro. Já o teatro revela múltiplas possibilidades de apreensão podendo se originar, enquanto ideia, da palavra escrita transformando-se em ação.

Assim, essa pesquisa percorreu o campo da reflexão, da intuição, das práticas cotidianas e milenares, do treinamento, do ensaio, da criação e do registro, não necessariamente nessa ordem, mas imbricando os vários momentos, a fim de sistematizar um trabalho que estimulasse a atitude criativa.

Parti de um lugar repleto de pessoas interessadas e incansavelmente embrenhadas em se aventurar, correndo todos os riscos que possivelmente surgissem, em experiências que, por vezes, acredito que só o teatro pode propiciar. E o espaço do palco, ou da platéia, repetidamente tão desabitados, esperando por um público que não vem, de repente se enchia de vozes, cheiros, cores e histórias tão distintas, e eu, iniciando um novo trabalho via através dos olhares de alguns que havia muito por fazer e acontecer.

Em poucos meses de trabalho no Teatro Décio de Almeida Prado mais de quarenta pessoas dividiam o palco e mais que isso, experiências compartilhadas de maneira poética e dialética. Nos anos que se seguiram muitas outras pessoas passaram por ali.

Durante minha permanência no local recebi de presente uma “variedade humana” que certamente contribuiu com o desenvolvimento de minha prática artística e pedagógica estimulando o mergulho na pesquisa.

Tinha uma senhora, com cerca de sessenta anos, que veio do nordeste moça, não aprendeu a ler ou escrever muito bem, até mesmo as palavras muitas vezes se enrolavam para sair produzindo um discurso quase codificado, sendo possível a compreensão apenas para aqueles que se dedicassem a isso. Ela trabalhava como empregada doméstica em um dos grandes prédios de luxo que havia nos arredores e, quando conseguia terminar os serviços de casa a tempo, era liberada pela patroa para a aula de teatro.

Outro “menino”, com cerca de dezenove anos, vinha de um bairro afastado e violento da zona sul de São Paulo, chegava de ônibus trazendo o dinheiro da vinda mas, às vezes, não da volta – colocando-se em risco. Disse que praticava o celibato e tentou fazer vestibular para o curso de direito, um dia saiu do ensaio correndo para uma das provas e voltou pouco tempo depois agradecendo por tê-lo feito ficar mais um pouco para o ensaio da última cena fazendo-o perder a prova. “Não era isso que eu queria”.

Certo momento, comecei a receber pessoas em meio a tratamento psiquiátrico, trazidos pelas mãos por funcionários de uma instituição próxima, que pareciam querer se

livrar deles dizendo “fique aqui, teatro é muito bom”. Um deles não chegou a se apresentar na mostra, tinha ideias repetidas de não mais participar da vida, um dia parou de frequentar as aulas, liguei em sua casa e recebi a notícia de que tinha executado seu plano.

Famílias inteiras dividiam aquele teatro – uma mãe e três filhas (o pai, por vontade própria, se retirou de cena e ninguém mais o viu). Tinha um professor de geografia; um estudante de letras; um executivo que queria deixar de ser tímido; uma professora que disse nunca conseguir chegar ao fim de algo; um garoto brilhante que havia perdido a mãe e que durante o processo no teatro perdeu o pai, a avó e o emprego. Pessoas entraram na faculdade e outras saíram; tinha um caixa de supermercado; a filha do zelador e a moradora do prédio da frente; uma moça bem bonita que vinha com o irmão e o filho do caseiro; a sobrinha da manicure; o filho da diretora da escola vizinha e muitos outros.

Era um mosaico de pessoas completamente diferentes, mas que por terem um desejo comum se uniram em torno de um teatro que possibilitou o diálogo e a construção coletiva na elaboração de um discurso urgente para todos. Escolheram um nome, mandaram fazer camisetas e por essas deliberações se anunciaram como grupo, o *In Omnia Paratus* ou os “prontos para tudo”.



Figura 57 - Mosaico de vocacionados. Fonte: arquivo pessoal – foto de Juliana Rocha.

Um grupo de teatro é um coletivo de pessoas reunidas em ensaio? O grupo se constitui quando recebe um nome ou quando todos se vestem com uma camiseta que os identifica como tal? O que é ser um grupo de teatro? Talvez seja um grupo afinado com discurso e ideias comuns em processo de investigação. Essas questões foram feitas aos vocacionados em tom provocativo a fim de que refletissem suas ações, independente da minha condução nas aulas ou mesmo minha presença.

No final de 2008, após quatro anos de minha chegada no Teatro Décio de Almeida Prado, não permaneci mais no local, afastando-me também do Projeto Teatro Vocacional. Não houve novo artista orientador destinado para lá de modo que as ações que promoveram o encontro de pessoas reunidas para aulas de teatro e a formação do grupo cessaram ali. O grupo *In Omnia Paratus* também não se encontrou mais.

A questão da autonomia, tão discutida nas reuniões artístico pedagógicas do Teatro Vocacional esteve presente nesse momento e vislumbrei uma resposta que até então nunca tinha tido. Ter autonomia, no que se refere ao trabalho coletivo no teatro, não é exclusivamente ser um grupo que sobrevive unido para sempre, mas talvez, saber a hora de se distanciar iniciando novos caminhos. E parece que foi o que aconteceu com aquelas pessoas, que hoje, possivelmente, estão multiplicando as experiências vividas.

A proposta de um treinamento físico específico – *kung fu*, que esteve vinculado diretamente à criação cênica, revelou a possibilidade de elaboração e desenvolvimento do que Barba chama de *bios cênico*, no sentido de uma expressividade que se manifesta anterior à vontade de ser, a fim de “[...] matar o próprio corpo, a cultura que o modela, e renascer através de novas tensões, um “corpo dilatado”, com a totalidade de suas possibilidades de irradiar vida e de contagiar o espectador”. (BARBA, 1991, p. 95)

Trabalhar os corpos jovens¹ dos vocacionados foi um grande desafio, pois o mesmo discurso pré-programado e reiterado, que de maneira bastante semelhante se revela por meio da oralidade também se manifesta em um corpo social modelado por uma cultura que muitas vezes o esquadrinha e o desarticula, dificultando esse corpo em se expressar – retomando Foucault – os chamados “corpos dóceis”.

Assim, o treinamento – que como afirma Barba (1991) tem como valor essencial: autodisciplina cotidiana, personalização do trabalho, demonstração de que se pode mudar, estímulo e efeito sobre os companheiros e sobre o ambiente – no caso específico, relacionado

¹ Apesar do grupo, durante os quatro anos de permanência no Teatro Décio de Almeida Prado, se constituir por pessoas de idades bastante variadas (de 13 a 60 anos) para essa pesquisa os vocacionados que estiveram integralmente envolvidos com o processo de construção eram jovens entre 18 e 25 anos.

às práticas do *kung fu*, se construiu de forma integrada e articulada à criação cênica constituindo uma série de situações e ações que, determinadas de antemão, se transformaram em exercícios que por estar preenchido de intencionalidade e conexão com a prática teatral revelou esse treinamento não como uma “simples” ginástica ou ação muscular mecânica.

[...] Também, no treinamento, todos os germes da vida e do crescimento residem em uma tensão. Por um lado, um fator objetivo: uma autodisciplina, certos exercícios ou procedimentos que nos ajudam a escapar dos automatismos, de nossa aculturação. Por outro lado, um fator subjetivo: a temperatura interior, a motivação pessoal, a necessidade única do ator, que faz fundir qualquer técnica. (BARBA, 1991, p. 98)

O *kung fu*, por todas as suas características relacionadas ao desenvolvimento tanto da habilidade física, quanto do controle da mente e equilíbrio espiritual, forneceu um campo fértil de experimentações criando o que Barba (1991) chamou de uma rede de tensões – proporcionando uma nova tonicidade, partindo do corporal para influenciar o mental, como assim também ocorre de modo geral nas tradições orientais.

Esse treinamento contínuo de *kung fu*, assim como o da bailarina clássica que exercita para se movimentar sobre as pontas dos pés ou de um ator *Nô* que desenvolve uma técnica de caminhar onde nunca se tira os pés do chão – *suri-ashi* (pés que lambem), ditou um novo posicionamento físico e uma maneira específica de estar presente por meio do corpo que representa uma personagem no momento da atuação.

Por meio de tal rede de tensões, provenientes de movimentos e técnicas extracotidianas, como as posições do *kung fu*, é que se visualizou a manifestação de uma qualidade de energia que mobilizou o repouso e o movimento; o feminino e o masculino; o espiritual e o corpóreo estimulando as oposições, apresentadas pelo conceito de *yin* e *yang* do pensamento filosófico oriental ou pela dialética do corpo que se expressa de maneira consciente no palco e na vida.

Os resultados concretos, alcançados durante o processo de criação da obra artística e, portanto, nos procedimentos dessa pesquisa, tiveram reverberação na mediada das possibilidades e limitações da rotina de trabalho. Os encontros com os vocacionados com frequência de uma vez por semana e duração de três a quatro horas por dia, apontou o início de uma investigação que certamente se aprofundaria com o tempo, uso e prática de treino.

As posições de controle, redimensionadas para serem aplicadas com os vocacionados, apontaram para um ganho de habilidade física no que se refere à execução de certos movimentos e posições corporais. Os desenhos do esqueleto demonstraram que houve uma

maior percepção da estrutura do corpo e, por consequência, de seu funcionamento. Ainda assim, o domínio dessa energia que mobiliza o corpo em situação de representação, apesar de muito concreto não se evidencia com desenhos, tabelas ou gráficos, faz parte do fenômeno teatral que só acontece de maneira viva e presentificada.

Por essas condições, o relato de experiência feito por meio de registros de imagens e entrevistas, dimensionou, na perspectiva do sujeito em processo, os possíveis ganhos tanto no que se refere à expressividade, quanto aos aspectos mais amplos de experiência de vida. Assim, a seguir apresento parte desses relatos² dos vocacionados: Jorge (Estel) Santiago, Danielle Souza e Cláudio Bastos (em sequência).

Eu me alinhei ao princípio do *kung fu* e consigo perceber as mudanças. Não são só físicas, porque se fossem físicas simplesmente poderia não ser o *kung fu*, poderia ser boxe ou qualquer outro tipo de atividade física: corrida, natação, etc. Mas o *kung fu* traz a possibilidade de se perceber o sentimento do movimento, ter um objetivo naquele movimento. Você não só dá um golpe puro e simplesmente, você tem um trabalho todo orgânico para chegar naquilo.

Considero isso muito importante, você começa a rever toda sua vida, o modo como você se porta; e tendo conhecimento do próprio corpo você passa a lidar com as pessoas de um jeito diferente.

Então eu acho que isso foi uma coisa super interessante, agora a gente tem uma consciência maior do que a gente faz, tanto com o corpo, quanto com a fala, podendo alinhar isso tudo.

Dentro das aulas eu achei muito interessante a presença do *kung fu*, começando por acordar nosso próprio corpo, despertando nossa consciência corporal, e acho que mais do que isso é ultrapassar o medo, perder os medos de fazer determinadas coisas, determinados movimentos. Conseguir dar uma cambalhota, por exemplo, já te liberta, não porque “ah! Eu sei dar uma cambalhota”, mas porque você conseguiu fazer algo que você não era capaz antes.

No começo do ano a gente fazia alongamentos e se cansava demais e não ia até o final. Poxa, já no final do ano você para e pensa: “*Nossa, olha como eu progredi*”. Eu acho que isso é muito importante. O *kung fu* traz essa autoconfiança, a superação do limite, e isso para o teatro é essencial, porque a gente vai se deparar futuramente com papéis que talvez não vamos conseguir alcançar da forma como a gente gostaria que fosse. Então a gente tem que ter a questão da persistência, do próprio trabalho árduo, e isso foi um valor muito interessante (que vai além de corpo) de persistência e de treino [...]

A questão dos pontos de tensão, dos exercícios de respiração para concentração de energia, é muito válida. Para a vida, então, o *kung fu* é importante por causa disso, ele não só te dá uma consciência de corpo, de movimento e expressão, mas ele te eleva, levanta sua auto-estima. Se em meses nós conseguimos melhorar nosso alongamento, porque a gente não vai conseguir em meses mudar de emprego, mudar de casa, não vai conseguir falar para os nossos pais que a gente os ama e mudar as relações sociais?

² Os relatos apresentados foram retirados de entrevista realizada em 13 de dezembro de 2008 com os vocacionados e que pode ser consultada, na íntegra, no anexo digital número dois.

Então eu acho que uma das coisas importantes é essa questão da autoconfiança, do estímulo e da persistência em prol do objetivo. E quando você chegar lá ele ainda vai poder ser melhorado, sem medo, e que o erro, a falha também é parte do aprendizado. Que a repetição é importante para se chegar a um objetivo e, como eu já tinha dito, faço *kung fu* agora além das aulas no teatro, e mudou bastante a minha vida [...]

O Teatro Vocacional foi uma experiência muito importante, fez com que abrisse bastante os canais de observação e, principalmente neste ano de 2008, auxiliasse na questão da consciência corporal que acaba trazendo também uma consciência espiritual do indivíduo, do espaço que a gente ocupa no mundo e de como a gente se relaciona com ele.

O *kung fu*, e também as coreografias ensaiadas que a gente fez durante a peça (*katis*) foram coisas que abriram meus olhos para uma nova percepção do mundo. Eu percebi esse ano que eu não sou só minha cabeça, que eu tenho braços e pernas e, claro, isso é óbvio, mas você passa a sentir mais isso. Você fala: “Poxa! Olha só, eu sou tudo isso. Como eu posso utilizar todo esse corpo pra me colocar diante das coisas?” Para mostrar o que eu quero falar, não só abrindo a boca e falando, mas com gestos que destine uma coisa mais concreta, que legitime mais a forma. Quando eu mudo o meu gesto, não só a minha voz, mas a minha linguagem corporal, quando ela muda, a forma que as pessoas recebem as coisas que eu falo muda também. Eu achei isso muito interessante, a possibilidade de transformar a sua realidade só com você [...]

Uma coisa que só percebi posteriormente é que agora eu tenho uma consciência corporal. Não que eu esteja pensando nisso: “olha minha consciência corporal, como está afinada!” Mas é uma coisa que você percebe depois e por você perceber depois é algo que já ficou incorporado em você e acho que não se perde, mas você tem que fazer um esforço para deixar isso enraizar em você.

[...] O que me marcou no *kung fu* que eu não conhecia, é a questão da teatralidade que ele tem. Pela história, a observação dos movimentos dos animais mostra que cada gesto tem um sentido, porque foi visto que ele agia assim, então tem todo um sentido [...]

Também me marcou bastante quando a gente foi à academia, e o mestre falou sobre a questão da expressão que você tinha que dar em cada movimento. Ele fez um movimento, que seria a forma masculina e fez o mesmo movimento como seria uma expressão feminina, eu olhei e percebi o mestre como se fosse uma mulher mesmo, é essa coisa da expressão.

Isso me ajudou a perceber, o poder da expressão, da observação, de trazer isso para o corpo.

O *kung fu* mostrou também a questão da energia, que deve estar presente em cada movimento, você põe uma energia nele para que ele tenha mais significado. Então acho que fui assimilando isso de alguma forma e fui sentindo isso, essa coisa da observação, da expressividade que você traz no movimento me ajudou a perceber muitas coisas.

Contudo, o treinamento, no teatro, sem o espetáculo pode ser considerado uma socialização incompleta justamente porque este (o espetáculo) consiste no uso social do treinamento, atribuindo-lhe um sentido que dialoga tanto com os próprios exercícios realizados, quanto com o discurso estético que se produz. Mas, para se chegar ao resultado passa-se pelo ensaio.

No treinamento o ator é livre como na improvisação; o ensaio é sempre o momento no qual você fixa, tenta construir uma estrutura. Coloca uma espécie de couraça nas energias irradiadas pelo treinamento. O ensaio é como uma luta contra um leão domado que, depois, no espetáculo, tem de se tornar novamente selvagem. (BARBA, 1991, p.74)

Abordando na prática teatral esses três momentos: treinamento, ensaio e espetáculo foi possível visualizar uma apropriação consistente, por parte de todos os envolvidos, relacionadas às proposições do trabalho em construção. O corpo, envolvido em uma sequência determinada de exercícios, auxiliou na elaboração de um discurso próprio influenciado pelo coletivo; a mente em conexão com esse corpo epistêmico passou a dialogar, de maneira articulada, com a porção não material, mas que vivifica o ser no mundo – o espírito; e o ser integrado interagiu em sua essência com a própria criação.

Não pretendi com essa pesquisa preparar um banquete de respostas fáceis, ao contrário disso busquei apontar o caminho de um “teatro não culinário”, onde pude me satisfazer com os surpreendentes sabores do inusitado, mas sempre fiel aos propósitos de reconstruir, recriar e reinventar um teatro comprometido com a transformação social e uma arte que nos lembra que, às vezes, mesmo diante do banquete é preciso jejuar e resistir. Com a certeza de que ainda há muito por fazer apresento esta paisagem que “[...] vista do alto, oferece apenas a miniatura de um quebra-cabeça onde ainda faltam muitas peças. (Certeau, 1996, p.38)

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: Um caminho para a percepção corporal.** São Paulo: Martins Fontes, 1983.

AMARAL, Dirceu. **Curso de formação de instrutores básico.** Material criado como subsídio para a formação de instrutores da Associação Shao Lin de Kung Fu. São Paulo, 2008.

ANDERSON, Bob. **Alongue-se.** São Paulo: Summus, 2003.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral.** São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

BENJAMIM, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor. In: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **O narrador, considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Que é o teatro épico - um estudo sobre Brecht. In: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.. In: Magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial.** Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não – atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BONFITTO, Matteu. **Dramaturgias**. Depto de Expansão Cultural, Projeto Teatro Vocacional, São Paulo: SMC/PMSP, 2008.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOTELHO, Lígia. **O teatro como meio e fim para um processo de instrumentalização do indivíduo na leitura da realidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, 2008.

BRECHT, Bertolt. **Escritos sobre teatro**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**, (org.) Fiama de Pais BRANDÃO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

CASTRO, Rita de Cássia de Almeida. **Flor ao vento ser em cena: Etnografia de olhares híbridos**. Tese de doutoramento Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Departamento de Antropologia Social, 2005.

CECCATO, Maria. **Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, 2008.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 2009.

COELHO, Teixeira. **O que é Ação Cultural**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

D'URBANO Francisco e BRIZOLA Milton. **Chin-na Kung Fu**. São Paulo: Ediouro, 1990.

DERDYK, Edith. **Desenho da figura humana**. São Paulo: Scipione, 1989.

DEWWY, John. **A arte como experiência. In: Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, (Volume XV): 246-163, 1974.

DODSWORTH, Alexey. **A fundamentação oriental da filosofia ocidental. In: Filosofia ciência & vida.** São Paulo, n° 39, 2009, p.18.

EHRENFRIED, L. **Da Educação do Corpo ao Equilíbrio do Espírito.** São Paulo: Summus, 1991.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência Pelo Movimento.** São Paulo: Summus, 1977.

FISHER, Ernest. **A necessidade da arte.** Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator.** São Paulo: Editora Senac, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Vozes, 2003.

FREIRE, Paulo e SHOR Ira. **Medo e ousadia: o cotidiano do professor.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GAINZA, Violeta Hemsy. **Conversas com Gerda Alexander: Vida e pensamento da criadora da eutonia.** São Paulo: Ed. Summus, 1997.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância – a intenção do popular no engajamento político.** São Paulo: Perspectiva, 1990.

GODOY, Kathya Maria Ayres. **Dança no 3º Grau: o desenvolvimento da auto-expressão criativa.** São Paulo. PUC-SP. Dissertação de Mestrado, 1995.

GODOY, Kathya Maria Ayres. **O espaço da dança na escola.** Pedagogia Cidadã Caderno de Formação Artes. São Paulo: v.1, n.1, p.49-61, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971.

HYAMS. Joe. **O Zen nas Artes Marciais.** Trad. Cláudio Giordano. São Paulo: Ed. Pensamento, 1979.

JAMESON, Fredric. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

JIA, Jou Eel. **Chan Tao – a essência da meditação**. São Paulo: Editora Plexus, 1998.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LECOQ, Jacques. **Le Corps Poétique**. Paris: Actes Sud-Papiers, 1997.

LEE, Bruce and UYEHARA, M. **Bruce Lee's Fighting Method**. California: Vol. 2. Ohara, 1977.

LEE, Bruce. **Aforismos**. São Paulo: Conrad Editora, 2007.

MATE, Alexandre. **A formação do ator épico numa abordagem prática**. Material desenvolvido como subsídio para o curso de mesmo nome, realizado na FUNARTE. São Paulo, 2005.

MATE, Alexandre. **História do teatro**. Material desenvolvido como subsídio para a disciplina Evolução do teatro mundial, no Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2001.

MATE, Alexandre. **Teatro em Revista**. Pedagogia Cidadã Caderno de Formação Artes. São Paulo: v.1, n.1, p. 99-127, 2004.

MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de história oral**. São Paulo: Loyola, 1996.

NATALI, Marco. **Filosofia Kung Fu**. São Paulo: Ediouro, 1986.

NATALI, Marco. **O Kung Fu de Bruce Lee**. São Paulo: Ediouro, 1980.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. **Um ator errante**. São Paulo: Beca, 1999.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht vida e obra**. São Paulo: Paz e terra, 1991.

REBOUÇAS, José Evilberto. **A dramaturgia e a encenação no espaço não-convencional**
Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Artes, 2007.

REID, Howard e CROUCHER, Michael. **O caminho do guerreiro: o paradoxo das artes marciais**. São Paulo: Cultrix, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/MEC, 1973.

SÃO PAULO. SMC/PMSP. **Núcleo vocacional: criação e trajetória**. SMC DEC
Departamento de Expansão Cultural, Núcleo Vocacional, São Paulo, 2008.

SÃO PAULO. SMC/PMSP. **Teatro Vocacional. Registros e reflexões 2001/2004**.
SMC/PMSP, Projeto Teatro Vocacional, São Paulo, 2004.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TSÉ, Lao. **Tao Te Ching**; tradução de Humberto Rohden. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte – um paralelo entre a Arte e a Ciência**. Col.
Polêmicas de nosso tempo. São Paulo: Editora Autores Associados, 1998.