

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARCOS CÉSAR COLETTA PEREIRA

A formação do ator no contexto da prática de grupo

BELO HORIZONTE

2015

MARCOS CÉSAR COLETTA PEREIRA

A formação do ator no contexto da prática de grupo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Formação do ator e Teatro de Grupo

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli

BELO HORIZONTE

2015

Coletta, Marcos, 1987-

A formação do ator no contexto da prática de grupo [manuscrito] /
Marcos César Coletta Pereira. – 2015.

158 f.

Orientador: Fernando Antônio Mencarelli.

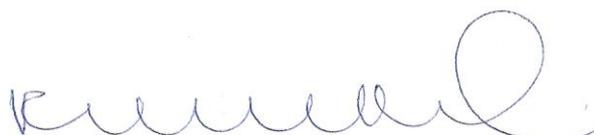
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes, 2014.

1. Grupo Galpão – Teses. 2. Quatroloscinco (Grupo Teatral) –
Teses. 3. Representação teatral – Estudo e ensino – Teses. 4. Atores
–
– Estudo e ensino – Teses. 5. Teatro – Teses. I. Mencarelli, Fernando
Antonio, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de
Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **MARCOS CÉSAR COLETTA PEREIRA** Número de Registro **2012732750**.

Titulo: “A formação do ator no contexto da prática de grupo”



Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli – Orientador - EBA/UFMG



Profa. Dra. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa – Titular – FALE /UFMG



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – Titular – FALE/UFMG

Belo Horizonte, 26 de Agosto de 2014

Dedicatória

Este trabalho é dedicado aos grupos e coletivos teatrais brasileiros que lutam por sua sobrevivência e permanência, enfrentando o sucateamento das políticas públicas para a cultura e um contexto econômico e cultural precário e hostil.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Fernando, que, aos 16 anos, me deram a liberdade de abandonar um curso de Informática Industrial no CEFET-MG para me dedicar ao teatro.

Aos mestres do Teatro Universitário da UFMG e aos colegas de curso, responsáveis por um período de descobertas e vivências fundamentais para que eu encontrasse um caminho no teatro.

Aos professores do Curso de Teatro da UFMG, em especial Sara Rojo, Marcos Alexandre, Fernando Mencarelli, Rita Gusmão, Arnaldo Alvarenga, Mariana Muniz e Antônio Hildebrando, por me proporcionarem aberturas de olhar e o valor da autonomia para minha pesquisa artística pessoal e contínua.

A Julia Branco, pela ajuda afetuosa com o inglês.

Ao Grupo Mayombe e a Uma Companhia, pelas práticas coletivas e trocas artísticas.

Ao Grupo Galpão, por sua trajetória exemplar, por sua história construída de forma tão bonita e por sua abertura para dialogar com as novas gerações. E aos atores Eduardo Moreira e Paulo André, pela disponibilidade para as entrevistas desta pesquisa.

Ao Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum: Assis, Italo, Maria e Rejane, pelo companheirismo, pelos ensinamentos, pelos incentivos, pela amizade e pelo pacto invisível de se construir uma história juntos.

A toda equipe do Centro Cultural Galpão Cine Horto e Centro de Pesquisa e Memória do Teatro, em especial, Luciene Borges, pela confiança e incentivo.

A Assis Benevenuto pela companhia de trabalho e de vida.

Aos diretores, encenadores, atores, grupos e companhias de teatro que me inspiram por seu trabalho e trajetória.

RESUMO

Este trabalho aborda questões sobre o aprendizado e a formação do ator/artista no contexto do teatro de grupo em seus âmbitos artístico, ético e político, a partir da revisão bibliográfica sobre o tema, complementada pelo estudo de caso de dois grupos teatrais mineiros de diferentes gerações: o Grupo Galpão (1982) e o Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (2007). A pesquisa interpreta a prática de grupo como um ambiente privilegiado de criação e formação permanente do ator e busca apontar e refletir sobre suas características particulares.

PALAVRAS CHAVE: teatro de grupo; teatro brasileiro; formação do ator; prática coletiva; Grupo Galpão; Grupo Quatroloscinco.

ABSTRACT

The present work brings issues about the actor/artist's formation in the theatre group context, considering several artistic, ethical and political aspects, starting from a bibliographical review complemented by a case study with the focus on two brazilian theatre groups from different generations: Grupo Galpão (1982) and Quatroloscinco – Teatro do Comum (2007). The study considers that a group practice is a privileged environment for creation, a permanent research of actors and also seeks to indicate some of its specific elements.

KEYWORDS: theatre group; brazilian theatre; actor's formation; collective practice; Grupo Galpão; Grupo Quatroloscinco.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPITULO I	
O ATOR NO TEATRO DE GRUPO: CRIAÇÃO E FORMAÇÃO	
1.1 A noção de Teatro de Grupo	23
1.2 Formações do ator	38
CAPITULO II	
O GRUPO GALPÃO E A FORMAÇÃO “VIRA-LATA”	48
CAPITULO III	
O GRUPO QUATROLOSCINCO E A CONSTRUÇÃO DE UMA	
IDENTIDADE COLETIVA	69
CAPITULO IV	
O GRUPO FORMA O ATOR, O ATOR	
FORMA O GRUPO	85
CAPITULO V	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA	107
APÊNDICE	
ENTREVISTA COM EDUARDO MOREIRA	111
ENTREVISTA COM PAULO ANDRÉ	119
ENTREVISTA COM ITALO LAUREANO	130
ENTREVISTA COM REJANE FARIA	139
ENTREVISTA COM ASSIS BENEVENUTO	147

INTRODUÇÃO

Observo uma revoada de pássaros. Nem todos são capazes de voar em grupo. O voo de um único pássaro é bellissimo, mas o de uma revoada é mágico. O movimento sincronizado de cem elementos me encanta com a magia da sua harmonia e dos seus laços invisíveis. Ninguém os adentra, ninguém os guia. Fazem tudo sozinhos – instintivamente.

JURIJ ALSCHITZ¹

Esta dissertação surge do desejo de se pensar a formação do ator, mas uma formação que ultrapassa a ideia de aprendizado no contexto escolar, como também a aquisição acumulativa de técnicas e conteúdos. Iremos refletir sobre a ideia da formação em um sentido expandido, que reverbera no desenvolvimento humano do artista e em um aprendizado permanente, ligado às suas experiências de vida no seio da prática de grupo. Uma formação artística singular ocorrida junto à trajetória de um grupo de teatro.

Elejo a prática de grupo como um ambiente diferenciado de pesquisa e experiência teatral onde o aspecto pedagógico se torna um elemento tão presente quanto difuso. Presente porque os grupos de teatro que mantêm um trabalho artístico aprofundado e contínuo acabam desenvolvendo seus métodos próprios de produção, transmissão e compartilhamento de conhecimento, bastante distintos do ensino formal e intimamente ligados à construção de sua identidade estética e política. Difuso porque, se para alguns grupos o aspecto pedagógico ocupa lugar claro e fundamental em suas missões, se apresentando através de metodologias concretas, para outros coletivos há uma menor consciência ou formalização destes processos pedagógicos inerentes ao seu trabalho, o que não exclui sua existência.

"Como um ator se forma no contexto da prática de grupo?" Esta pergunta é o ponto inicial deste trabalho, que buscou na revisão bibliográfica, na análise de estudos de caso e entrevistas, e na experiência pessoal do próprio autor as pistas para desenvolver e se discutir o tema.

¹ ALSCHITZ, 2012, p.13.

A pedagogia teatral é entendida e absorvida de diversas maneiras por cada escola de teatro e por cada grupo ou companhia que mantém em sua prática continuada um olhar voltado para a formação de seus integrantes. Ao se falar de uma pedagogia para o teatro, partimos do pressuposto de que o teatro possui conteúdos a serem ensinados, mas, que conteúdos são esses? Seriam conteúdos universais, objetivos, facilmente localizáveis? Diferente das disciplinas escolares tradicionais como a matemática, a biologia ou mesmo a música e seu sistema de notação universal, os conceitos e concepções sobre o teatro são mutáveis e personificados – cada ator, diretor ou professor constrói o seu próprio entendimento do que é teatro, e isso culmina em uma forma pessoal de desenvolvê-lo, praticá-lo e compartilhá-lo com os colegas de ofício. Stanislavski, Meyerhold, Kantor, Brecht, Grotowski, Brook, Mnouchkine, e todos os demais diretores-pedagogos do século XX elaboraram concepções diversas sobre a prática e o conhecimento teatral, ainda que seja possível estabelecer inúmeros diálogos entre cada um deles. Apoiados em suas ideias, os artistas integrantes de seus grupos e companhias vivenciaram uma formação artística única, indissociável de seu contexto particular.

Buscar conhecimentos e técnicas adquiríveis e transmissíveis em arte é tentar, de alguma maneira, aproximá-la da ciência, da racionalidade e do pensamento objetivo. Tentativas de tal aproximação são notadas ao longo da história, como as ideias e experiências pioneiras de Leonardo da Vinci, artista e cientista da Renascença, que, dentre tantas atividades, estudava a pintura através de estudo anatômico em corpos reais e cadáveres dissecados. Segundo HONORATO (2010), a formalização do pensamento científico moderno remonta à criação da *Académie* francesa. Em 1655, com apoio e financiamento do rei, o programa da *Académie* foi aprovado e resultou em uma grande normatização do ensino sem precedentes. Para o ensino de arte significou também uma mudança de posição:

Há uma diferença fundamental entre o século XIII (pré-renascimento) e o XVII (pós-renascimento): o que tinha sido resultado de um desenvolvimento natural tornava-se agora o alvo de um esforço consciente e racional de organização metódica. [...] Sob a vigência do sistema acadêmico, a formação do artista, entendida como um processo organizado, foi tanto uma ambição, quanto uma obrigação, não somente uma questão de prestígio, mas também de segurança profissional. (HONORATO, 2010: 04)

Porém, será a virada do século XIX para o XX responsável por uma revolução do pensamento e da formação em arte que se desenvolve até o momento presente, marcado pela profusão e solidificação de escolas, cursos técnicos, profissionalizantes e superiores que contribuem majoritariamente para a formação dos artistas atuais.

A Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE) possui uma área específica para pesquisas sobre a “Pedagogia nas Artes Cênicas”, tal é a importância conquistada pelo ensino de arte. Neste campo, o pesquisador Gilberto Icle (2009) nos atenta sobre a diferença entre a ‘pedagogia do ator’ e a ‘pedagogia teatral’. Esta distinção é valiosa, pois propõe uma visão mais clara para que possamos discutir a formação do ator. Para Icle, é impossível realizar uma delimitação exclusiva de conceitos ou “verdades teatrais” a serem ensinados, pois o jogo do que é ou não é teatro influi no jogo sobre o que se aprende e o que se ensina. O autor distingue ‘pedagogia do ator’ como “intenção e prática de melhorar a eficiência da atuação no seio dos espaços criativos e inventivos do teatro”, e ‘pedagogia teatral’ como a “urgência de humanização dos sujeitos na vida contemporânea, por intermédio das práticas teatrais”. Desta forma, a primeira está direcionada ao trabalho do ator e do seu desenvolvimento técnico e artístico para realizar seu ofício, e a segunda como a maneira pedagógica em utilizar o conhecimento teatral para fins educacionais diversos.

São muitos os trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a pedagogia teatral e a pedagogia do ator. Ao se mapear as palavras ‘pedagogia’ e ‘teatral’ na produção realizada pela Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE), por exemplo, contabilizamos 393 trabalhos envolvendo o tema. No Banco de Teses e Dissertações da USP são encontrados mais 47 trabalhos concentrados na área Pedagogia do Teatro. No Portal Periódicos da CAPES, são 98 resultados encontrados sobre o tema. No Banco de Teses e Dissertações da Unicamp foram encontrados 36 trabalhos com o termo “ensino de teatro” e outros 12 trabalhos com o termo “pedagogia teatral”. No entanto, a maioria dos trabalhos encontrados se concentra na pedagogia teatral voltada para a relação entre Teatro e Educação nas Escolas. Uma parte bem menor se direciona para processos pedagógicos nas

experiências do ensino formal e profissional de teatro, e outra parcela ainda menor aborda processos de aprendizagem do ator no contexto da prática de grupo e/ou experiências não formais. Dentre os pesquisadores interessados neste último tema, podemos destacar André Carreira (UDESC), com uma pesquisa voltada para a ideia de Teatro de Grupo e suas diversas manifestações no contexto brasileiro nas últimas décadas, e Gilberto Icle (UFRGS), com ênfase de pesquisa sobre a Pedagogia Teatral e a Pedagogia do Ator ligados a práticas coletivas fora do ensino formal. Outros trabalhos importantes de outros autores foram encontrados e serviram como material de pesquisa para esta dissertação, sendo alguns citados ao longo do texto.

Nesta introdução, é importante traçar a origem e o percurso acadêmico deste trabalho até culminar nesta dissertação. Seu início dentro da universidade se dá em 2008 quando comecei meus estudos no Programa de Iniciação Científica do Curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com a orientação do Professor Dr. Fernando Mencarelli. Com o tema “A pedagogia do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski” (2008-2009) e duração de um ano, esta pesquisa esteve focada sobre os princípios pedagógicos identificados no trabalho do diretor polonês com os seus atores no Teatro Laboratório entre 1959 e 1970, onde foi possível mapear características próprias do pensamento pedagógico de Grotowski como *diretor-pedagogo* durante sua trajetória e refletir sobre como suas propostas técnicas e estéticas são indissociáveis de uma preocupação ética e filosófica. Para Grotowski, o trabalho teatral foi apenas um caminho que possibilitou uma busca ligada a um desenvolvimento humano mais profundo, bastante além do teatro.

No segundo módulo da pesquisa (2009-2010), meu interesse esteve focado na reflexão sobre a ‘ética de trabalho’, termo bastante amplo, abordado por diversos pensadores em diferentes aspectos, e que no trabalho de Grotowski com o Teatro Laboratório, pode ser entendido como um conjunto de princípios e condutas orientadores para a técnica e a estética na prática teatral e no ofício de ator.

Podemos verificar a base ética no trabalho de um grupo de teatro a partir de dois níveis básicos: o primeiro se refere às ações que visam a organização e a

conciliação dos interesses de cada integrante dentro do coletivo, espécie de negociação entre o desejo pessoal e o objetivo grupal. Isto se estabelece a partir da orientação das figuras de liderança do grupo ou de uma forma mais horizontal, quando o grupo trabalha com relações hierárquicas mais diluídas. Um segundo nível se refere ao discurso, ao instrumento de diálogo e comunicação do grupo com os seus públicos, o que resulta na responsabilidade e na missão do grupo, no que ele pretende “dizer” à sociedade. Este discurso se dá, na prática, não apenas por um texto ou pela mensagem elocutória, mas pelas próprias escolhas estéticas e temáticas. O tipo de atuação, a ocupação do espaço, a relação ator/espectador, são algumas das maneiras utilizadas pelos grupos de teatro para praticarem “discursos”. Uma noção clara sobre uma ética de trabalho em um coletivo teatral pode contribuir para a orientação do trabalho técnico, como também a tomada de decisões, as escolhas, as renúncias, e auxilia no enfrentamento dos diversos impasses e crises vivenciados neste tipo de organização artística. A ética de trabalho no grupo de teatro ajuda a construir uma *micropolítica* própria, termo bem desenvolvido pelo professor doutor Leonel Azevedo Aguiar (PUC-Rio):

A prática micropolítica realiza-se através de uma rede de revoluções moleculares. [...] Entrar em ruptura com as estratificações dominantes é produzir processos de subjetivação como uma problemática da multiplicidade e da pluralidade. Revolução molecular: transformação radical das relações sociais em todos os níveis, movimento global de retomada das máquinas técnicas pelas máquinas desejantes, correlativa da promoção de práticas analíticas e micropolíticas novas. [...] Entendemos que a micropolítica, enquanto uma cartografia do desejo, implica na invenção da autonomia. [...] Partindo desses territórios de existência, esta cartografia os ultrapassa e desenha novos campos de ação e de vida, produzindo autonomias que podem alterar a relação de poder na sociedade. (AGUIAR, 2008: 19-20)

Uma importante reflexão gerada neste módulo da IC foi que o conteúdo de qualquer prática artística tende a se esvaziar e se limitar ao caráter puramente técnico quando os princípios éticos que o embasam são desconsiderados ou não se fazem presentes de forma consciente, uma vez que a ética de trabalho, em Grotowski, ultrapassa o cunho profissional e se conecta ao desenvolvimento humano. Grotowski foi reconhecido como um diretor-pedagogo adepto da prática – intensa, rigorosa e silenciosa – e de uma teorização que só seria válida se viesse pela e a favor da prática. Seu trabalho rigoroso e, de certa forma, radical foi um dos principais norteadores para as noções de grupo e comunidade teatral e contribuiu para ampliar

a visão do teatro como instrumento eficaz de conhecimento não limitado ao universo artístico: “ator era simplesmente outro modo de dizer ser humano” (GROTOWSKI apud DE MARINIS, 2004, p. 29. Tradução nossa).

Importante lembrar que Grotowski se declara um continuador da trajetória artística de Constantin Stanislavski, por enxergar nele um grande modelo ocidental para o pensamento expandido e revolucionário sobre o trabalho do ator. Ainda no início do século XX, Stanislavski já demonstra a preocupação por um “trabalho do ator sobre si mesmo”, maior e mais profundo do que a simples montagem de um espetáculo, assim ele se torna uma das principais figuras responsáveis pela criação de uma pedagogia do ator no último século.

Para Gilberto Icle (2007), a finalidade do humano para além do ator já está nitidamente delineada em Stanislavski ao exigir uma ética que perpassa em muito a atitude profissional, ao se configurar como uma atitude humana diante de seu trabalho. Icle sintetiza a ética stanislavskiana: “a atenção a si, ao corpo, ao universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral” (p. 05). Para o pesquisador, a ética no trabalho do diretor russo implica uma transformação de si com a finalidade de melhor exercitar a função de ator. Já em Grotowski, percebemos que a prática teatral é um caminho para a transformação do ser humano – uma espécie de inversão do projeto stanislavskiano ao redirecionar o vetor da busca, mas também uma espécie de expansão, já que a ênfase no caráter humano poderia ser considerada uma extensão do próprio desenvolvimento profissional do artista.

Ainda na pesquisa de Iniciação Científica, ao propor o encontro do pensamento de Grotowski com os do diretor inglês Peter Brook e do pedagogo espanhol Jorge Larrosa foi possível considerar a importância de se estabelecer uma ética de trabalho no processo de aprendizado do ator. Isto ajuda a manter um questionamento sobre a própria noção comum de aprendizado – alvo constante de uma visão tecnicista e positivista onde o puro acúmulo de habilidades e técnicas se torna o principal meio e objetivo. Como contraponto a esta “via positiva” de aprendizado, a pesquisa de IC defendeu uma pedagogia do ator que priorizasse tanto o seu caráter ético quanto técnico, o que resultaria na formação de um artista que pudesse convergir e colocar em diálogo as questões artísticas, filosóficas e

políticas de sua arte. Este olhar para o que está além da técnica, bastante presente na cultura oriental, que cultiva um entendimento expandido sobre práticas artísticas e meditativas, serviu de influência para Grotowski, Brook e diversos outros homens de teatro do século XX em suas diferentes buscas pela renovação do fazer teatral. Esta concepção é ressaltada também pelo ator japonês Yoshi Oida, um dos principais parceiros artísticos do diretor Peter Brook:

Realmente não importa o estilo ou a técnica que estamos estudando. Na verdade, podemos praticar diferentes disciplinas tais como aikidô, judô, balé ou mímica e obter o mesmo benefício. Isso porque estaremos aprendendo alguma coisa que vai além da técnica. [...] as habilidades fazem apenas parte da linguagem, mas não são o objetivo. Já que está se aprendendo alguma coisa que ultrapassa a técnica, aquilo que se está praticando é menos importante. (OIDA, 2001: 158)

Este projeto de Iniciação Científica culminou em meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação/Licenciatura (2010), em que apresentei a monografia intitulada “O teatro como instrumento de encontro: a pedagogia teatral na desconstrução do mundo administrado”, continuando a parceria com o Professor Dr. Fernando Mencarelli como orientador. Desta vez, o pensamento iniciado na Iniciação Científica, que se restringia às práticas de Jerzy Grotowski, se ampliou para uma reflexão geral sobre a formação do ator, onde pude aliar o estudo teórico com a minha própria experiência artística e acadêmica. A busca por um entendimento do que poderia se configurar como uma ética de trabalho na formação atoral se tornou o eixo fundamental da minha pesquisa, bastante orientada pela noção de “encontro” proposta por Grotowski e fortalecida por Brook em seus livros.

A essência do teatro é o encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. [...] Encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão. (GROTOWSKI, 1992: 48-49)

Neste trecho, notamos que Grotowski se refere ao encontro como “contato consigo mesmo” e como o “ato de encontrar os outros”, ou seja, propõe uma atitude que é, ao mesmo tempo, individual e coletiva, que não pode ser realizada sozinho. Também se refere a “confronto com seus pensamentos”, em outras palavras, o

choque entre nossas concepções predeterminadas socialmente, nossos clichês interpretativos, nosso mundo previamente administrado com o que ainda nos mostra desconhecido, tanto exteriormente, no outro, quanto em nosso interior. Assim, a ideia de 'encontro' assume tanto o sentido de 'ir ao encontro de' (união/identificação) quanto 'ir de encontro a' (conflito/embate).

Pessoalmente, acredito que a construção de um ambiente propício a este encontro só é possível se estiver amparado por 'uma' ética de trabalho. Ao destacar o artigo indefinido 'uma' pretende-se deixar claro que cada experiência deverá construir sua própria ética, e que esta só se realiza de forma pragmática e não no estabelecimento teórico de valores ou princípios. Esta ética conduzirá a prática teatral como uma micropolítica – não limitada somente à temática e/ou estética de seus espetáculos, mas inserida no cotidiano de trabalho, dentro e fora da sala de ensaio, como filosofia de vida.

Propositalmente, este tema se aproxima intimamente das experiências que vivencio na prática de grupo junto ao *Grupo Quatroloscinco - Teatro do Comum*, fundado por mim e mais quatro atores em 2007, e que mantém reconhecido trabalho continuado de pesquisa e prática teatral baseado na criação coletiva e na dramaturgia autoral sob uma estética contemporânea. Também foi impossível não considerar minha passagem pelo Teatro Universitário da UFMG, tradicional curso técnico de formação de atores de Belo Horizonte, cursado entre 2004 e 2006, e que considero como minha porta de entrada não só ao universo teatral, mas ao meu processo de maturação artística, pessoal e profissional. Ao entrar com a idade mínima neste curso (16 anos), vivenciei um grande choque de universos: aquele comum para um adolescente de classe média não envolvido com arte e o desconhecido e fascinante universo do teatro, com toda sua liberdade de experimentação artística, afetiva e sensorial. Portanto, se este trabalho tem seu início acadêmico em 2008, ele tem sua origem real em 2004, quando comecei a vivenciar a pedagogia teatral como aluno no Teatro Universitário da UFMG e a desenvolver o meu próprio entendimento sobre ética, estética e técnica que conduzem o processo de aprendizado de um ator.

É, portanto, a partir das inúmeras questões e experiências durante minha trajetória como ator, estudante e pesquisador em teatro que surge o tema desta dissertação.

Após passar pelo Curso Técnico, pela Graduação e cursar o Mestrado, todos pela mesma Instituição, concomitante ao meu trabalho artístico com o Grupo Quatroloscinco, além de projetos paralelos com outros artistas e grupos, observo que todas estes meios de vivência artística e pedagógica se correlacionam e se complementam, mas também se friccionam e se confrontam, nutrindo meu aprendizado e o pensamento motor desta pesquisa. De uma questão primária “Quais as diferenças entre as formações por mim vivenciadas no Curso Técnico, na Graduação, no Mestrado e no trabalho de grupo?” vieram diversas outras como “Quais as relações de aprendizado se estabelecem nestes diferentes contextos?”; “O que cada contexto tem de exclusivo e especial para a formação do artista”; “Para ‘ser ator’, para legitimar este ofício, é preciso passar por qual tipo de formação?”. Estas são apenas algumas das incontáveis perguntas surgidas ao se refletir sobre o tema, influenciadas pela minha vivência pessoal.

Por se tratarem de perguntas fundamentais que se abrem para infinitos campos de pesquisa, decidi, nesta pesquisa de Mestrado, focar meu olhar sobre o contexto da prática de grupo, compreendendo-a como um espaço de criação e formação indissociáveis. Tal ambiente sempre me pareceu instigante por suas características peculiares que o diferencia de qualquer tipo de aprendizado formal ou institucional, e que atesta seu potencial para ser um espaço legítimo de formação.

O teatro de grupo no contexto brasileiro é resultado de uma construção própria da nossa história e de nossas particularidades sociais e políticas. A forma como artistas e pesquisadores brasileiros entendem e praticam este conceito se difere da de outros países como a França, a Itália e mesmo nossos vizinhos latino-americanos, visto que surgem de experiências e contextos distintos. Em geral, a expressão “prática de grupo” remete à ideia de um ambiente ideal de trabalho continuado, verticalizado e comprometido com projetos de longo prazo que vão além da produção de espetáculos e da reunião de elencos para temporadas programadas. Os objetivos de um grupo de teatro não se restringem a necessidades financeiras e mercadológicas, e podem adquirir expressivos tons políticos e ideológicos. Ao considerarmos estes aspectos, diversas companhias de teatro profissionais podem não se encaixar no conceito de ‘teatro de grupo’, principalmente pela forma como se

organizam entre seus integrantes, como planejam e pensam seus fins artísticos, e como se relacionam como o mercado do entretenimento.

A prática de grupo ideal costuma nos remeter a uma visão utópica e de resistência frente a uma visão de sociedade em crise, à indústria cultural, ao capitalismo ferrenho, à liquidez das relações humanas, se misturando com o pensamento político e sociológico. O grupo é também uma maneira de preservar a prática artística da reclamada deterioração do conceito de arte e cultura no mundo contemporâneo regido pela ordem de consumo e pelo entretenimento superficial. Neste contexto, a prática de grupo se converte em uma microssociedade regida por valores e princípios próprios. Esta ideia de comunidade chama o artista integrante a uma maior responsabilidade e envolvimento artístico e ético. Talvez, o que faz da prática de grupo um espaço especial de criação e formação artística esteja no seu entendimento e no seu exercício aprofundado de “coletivo”. Claro que a experiência coletiva, a partilha, a convivência estão presentes em qualquer proposta pedagógica de qualquer escola, e claro que nos parece ser impossível conceber o ensino de teatro sem o trabalho coletivo, mas as experiências realizadas pelo teatro de grupo radicalizam a noção de “coletivo”, fundindo objetivos profissionais e artísticos com a própria vida pessoal.

Mas onde reside a diferença entre um grupo de alunos trabalhando juntos em uma escola e um grupo de atores trabalhando juntos em um grupo de teatro? Em que aspectos o fenômeno de aprendizado e desenvolvimento artístico são distintos? Na presença ou ausência do professor? No caráter profissional ou educacional? No acordo interpessoal? Na noção de ofício? No tipo de ética de trabalho instaurado? Naturalmente, cada contexto (escola, curso, grupo, companhia) desenvolve sua própria organização, sua ética de trabalho, seu próprio sistema de condutas, seus princípios sociais, filosóficos e políticos, sua lógica de relação interpessoal, suas relações de poder e hierarquias. E apesar de cada experiência particular guardar suas características próprias e únicas, o objetivo desta pesquisa é tentar identificar características identitárias da prática de grupo, mapeando aspectos próprios desta peculiar formação artística ocorrida em um grupo de teatro. Quando digo ‘peculiar’, me refiro ao perfil maleável, turvo, mutante, errante, próprio da formação na prática de grupo. Uma estrutura mais orgânica, menos projetada, por isto mesmo bastante

viva e pulsante. Uma lógica do aprender que supera a comum relação professor/aluno e se abre para outros acordos, questionamentos, provocações e descobertas mútuos e coletivos, onde a formação não é um fim principal, mas um dos elementos constituintes de uma experiência maior.

O ideal de formação almejado no teatro de grupo nos remete ao pensamento pedagógico libertário de Paulo Freire (1996) ao propor uma pedagogia da autonomia onde “a prática docente crítica [...] envolve o movimento dinâmico, dialético entre o fazer e o pensar sobre o fazer” (p. 38), onde “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (p. 23), onde “testemunhar a abertura aos outros, a disponibilidade curiosa à vida, a seus desafios, são saberes necessários à prática educativa” e a “razão ética da aventura” é a própria referência pedagógica. (p. 86). O pensamento de Freire, focado na experiência e na interação, tão utilizado como inspiração para reformas e mudanças no sistema educacional brasileiro, pode também ilustrar o que se espera da formação na prática de grupo, encontrando até menos dificuldades de aplicação do que no ensino formal, uma vez que não necessita enfrentar séculos de institucionalização e enrijecimento.

É nesta esteira de pensamento que esta dissertação pretende pensar a formação do ator, ressaltando as particularidades que a diferem a prática de grupo de uma formação escolar na área. Para isto, foram levantadas as perguntas iniciais: Como a prática de grupo se configura como processo de formação do artista? Que tipos de metodologias e de relações de trabalho têm sido desenvolvidos dentro dos grupos para guiar seus processos pedagógicos? Que diferenças existem em processos de formação de atores em grupos de teatro com trajetórias e práticas diferentes? Quais potências e dificuldades a formação do ator na prática de grupo expõe?

Para fomentar estas questões, além da pesquisa histórica e bibliográfica sobre o tema, serão analisados os trabalhos de dois coletivos teatrais de Belo Horizonte: O longo e consolidado *Grupo Galpão*, e o jovem e experimental *Grupo Quatroloscinco - Teatro do Comum*, do qual sou integrante. Tentaremos identificar parâmetros técnicos, estéticos, éticos e políticos desenvolvidos nas práticas de ambos. Estes estudos de caso servirão não apenas como ilustração do tema, mas principalmente como complexização do assunto ao se explicitar duas experiências

tão diferentes de teatro de grupo. Se nos parece impossível localizar um padrão para a formação do ator no contexto escolar, mesmo com toda a sua sistematização curricular, isto se torna ainda mais impalpável quando falamos de uma formação totalmente aberta, empírica e muitas vezes sem qualquer sistema ou metodologia, como se dá na prática de grupo. Por estas e outras considerações, não há neste trabalho qualquer desejo em elaborar um perfil definitivo sobre o aprendizado do ator no teatro de grupo, nem mesmo encontrar um denominador comum que reduza a complexidade e a diversidade deste processo de formação, mas abrir espaços de reflexão e discussão sobre o tema, pois o interesse deste trabalho está justamente em estabelecer contrastes.

Faz necessário destacar que ao longo desta pesquisa houve uma importante mudança de percurso. Inicialmente, os grupos utilizados para estudo de caso seriam o Grupo Galpão e o Lume, de Campinas, pelo entendimento inicial de que ambos possuem idades próximas e se consolidaram como referências do teatro nacional, apesar de terem construído caminhos opostos: enquanto o Galpão tem como centro de suas atividades o espetáculo e sua apresentação ao público, o Lume se baseia na pesquisa de técnicas de atuação que, não obrigatoriamente, dão origem a espetáculos. Neste direcionamento, esta dissertação buscava estabelecer paralelos entre a formação dos atores nos dois grupos, observando principalmente sua ligação com a pesquisa e o ensino formal, já que os atores do Lume possuem carreiras e formações acadêmicas (o próprio grupo é mantido pela UNICAMP), enquanto o Galpão conserva sua essência informal, empírica e autodidata. Porém, no decorrer da pesquisa, se fez urgente e evidente a necessidade de me aproximar da minha experiência pessoal, afinal, foi justamente esta experiência a força motriz deste trabalho.

Com a mudança do estudo de caso do Lume para o Grupo Quatroloscinco, esta dissertação enfatiza sua observação e reflexão não apenas na ligação da prática de grupo com o ensino formal (já que o Quatroloscinco foi fundado na universidade), mas também no contraste de gerações e na diferença de contextos que moldam o perfil dos grupos abordados. A mudança no objeto de pesquisa também concentra a área geográfica do trabalho em Belo Horizonte, permitindo um diálogo mais íntimo e aproximado. Por fim, poder refletir sobre o meu próprio grupo e lançar sobre ele um

olhar analítico é também uma maneira de compartilhar um exercício de elaboração teórica da prática de grupo, essencial para os atores que almejam entender sua própria formação neste tipo de experiência.

Este trabalho se divide em cinco capítulos, no intuito de organizar e separar as etapas de pensamento desenvolvidas para a proposição e problematização do objeto de pesquisa:

O primeiro capítulo irá introduzir alguns pontos de vista sobre o teatro de grupo e a formação do ator, a partir de marcos teóricos fundamentais sobre o tema. Também irá explicitar diferenças básicas do perfil pedagógico entre um grupo de teatro e uma escola de teatro, o que irá servir de parâmetro para se pensar uma pedagogia dentro da prática de grupo. Este levantamento introdutório servirá como pano de fundo para os capítulos seguintes, principalmente a partir da análise das experiências dos grupos Galpão e Quatroloscinco.

O segundo capítulo se concentrará no estudo de caso sobre o Grupo Galpão, fundado em 1982, um dos mais importantes coletivos teatrais do país. A partir de observações em campo, pesquisa bibliográfica e, em especial, as entrevistas inéditas com os atores Eduardo Moreira e Paulo André, refletiremos sobre a formação dos atores e seus entendimentos pessoais sobre o aprendizado atoral dentro do Grupo Galpão, buscando contemplar questões técnicas, estéticas, políticas e éticas desta experiência em um grupo que trilhou um caminho principalmente através da intuição, do empirismo e dos inúmeros encontros com diretores, professores, preparadores e artistas parceiros. Um grupo onde a criação e a apresentação de espetáculos de forte diálogo popular sempre foram a sua linha de frente, sendo a formação e o aperfeiçoamento técnico apenas uma decorrência natural deste movimento de encontro com o público através do espetáculo.

O terceiro capítulo abordará o Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, jovem coletivo formado em 2007 por alunos do Curso de Teatro da UFMG, que pesquisa em seus espetáculos a criação coletiva e a dramaturgia autoral, se destacando como um dos mais ativos grupos da nova geração do teatro mineiro. O conteúdo do capítulo se baseia essencialmente nas entrevistas com os atores integrantes e na

experiência do próprio autor desta pesquisa, também integrante e fundador do grupo. Durante este capítulo já será possível apontar paralelos e atravessamentos entre as práticas de ambos os grupos, o contraste de gerações e entendimentos sobre o teatro de grupo, mas também semelhanças. Ao contrário do Galpão, o Quatroloscinco é integrado por atores que passaram por cursos de formação profissional em teatro (técnico e superior) e esta experiência influencia diretamente a sua prática artística. Além da idade dos grupos, outras diferenças residem no próprio contexto histórico onde os grupos se fundam e no panorama cultural e social por eles vivenciados, assuntos que abordaremos adiante. Portanto, nos capítulos segundo e terceiro iremos expor casos distintos de prática de grupo que carregam seus próprios entendimentos sobre a formação do ator.

No quarto capítulo, faremos um estudo reflexivo à luz das informações levantadas nos capítulos anteriores, propondo uma observação geral acerca da formação do ator na prática de grupo. Neste capítulo será possível elencar algumas características elementares que identificam e distinguem a formação do ator na prática de grupo, considerando os conceitos de “ensino” e “pesquisa” e a relação da formação no grupo com o perfil pedagógico das escolas de teatro, principalmente de nível superior.

O último capítulo trará considerações e questões finais sobre o tema da pesquisa, buscando expor sua complexidade e as lacunas que fomentam uma discussão que merece ser ampliada, problematizada e verticalizada por outros estudos e pesquisas.

Como artista e pesquisador, espero que este trabalho sirva como contribuição a uma área de pesquisa ainda com grande necessidade de aprofundamento, e que se realiza concomitante à própria construção de uma concepção do que seja uma formação do ator na prática de grupo. O olhar desta pesquisa quer conversar com os outros tantos olhares que vêm se interessando e se debruçando sobre o tema e que juntos chamam a atenção para uma questão essencial para os estudos teatrais contemporâneos. Que o principal mérito deste trabalho seja seu poder de diálogo, seu chamamento ao debate e ao questionamento, assemelhando-se, assim, ao que

eu acredito ser o próprio processo de formação: uma viagem aberta, como comenta Larrosa:

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, e se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém. [...] E, justamente por isso, não suporta o imperativo, não pode nunca intimidar, não pode pretender dominar aquele que aprende, capturá-lo, apoderar-se dele. (LARROSA, 2003: 53)

Assim, tentemos nos abdicar das tentativas de apoderação do saber e da antecipação do conhecimento que solapam qualquer experiência. Busquemos um real encontro com as interrogações que nos trouxeram a esta pesquisa sabendo que o que vem a seguir não representa uma conclusão de percurso, mas apenas uma parada para a reflexão antes de prosseguir o(s) caminho(s).

CAPITULO I

O ATOR NO TEATRO DE GRUPO: CRIAÇÃO E FORMAÇÃO

Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista. No entanto, à medida que o tempo passa, e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca.

PETER BROOK²

1.1. A NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO

O diretor-pedagogo russo Jurij Alschitz diferencia em seu livro *Teatro sem diretor* (2012) o que, para ele, é uma “companhia de arte”, uma “companhia de teatro” e uma “companhia de atores”. Neste trecho ele esclarece os dois primeiros termos:

[A companhia de arte] é o espaço, o ambiente em que o artista nasce, vive, cria. Cada artista possui um âmbito próprio, um microcosmo próprio da sua vida criativa. É tudo aquilo que determina a direção do seu processo criativo. A companhia de teatro são as pessoas com as quais você percorre uma estrada comum, de estilo de raciocínio, de estética dos princípios artísticos: os professores, os artistas, os compositores, os escritores amados, os pensadores, etc. (ALSCHITZ, 2012:17)

Já a “companhia de atores” é um conceito de complexa delimitação, pois para Alschitz “não é mais suficiente conceber a companhia de atores unicamente como a capacidade de refletir juntos, de acreditar na mesma coisa, de compreender uns aos outros e de utilizar uma metodologia de trabalho e uma técnica única” (p. 20). O diretor-pedagogo defende que o entendimento sobre o que deveria ser uma companhia de atores é tão mutável quanto o mundo e suas gerações. Hoje, não se limita a “um escopo, um método, pessoas, atores”, mas em uma coexistência, o instante em que ocorre o encontro e o tempo que ele dura, pois para Alschitz, a companhia de atores é um “evento” que pode durar muitos anos, mas que se acaba e desaparece para sempre.

² BROOK, 1995, p.15.

O pensamento de Jurij Alschitz sobre a prática de grupo, carregado de paixão e afetividade, é fruto de uma longa vivência junto a grupos, companhias, escolas e laboratórios teatrais em diversos países da Europa. Mas mesmo considerando seu contexto específico suas ideias nos parecem familiares, ao menos no plano ideológico, ao que nós, artistas brasileiros, entendemos como teatro de grupo. Pois, para além de caminhos técnicos, estéticos e contextos históricos, a maioria dos grupos de teatro do Brasil se colocam como um símbolo de resistência artística e política, buscando alternativas de sobrevivência diante de um implacável mercado do entretenimento. O cunho político ainda parece inerente à nossa noção de teatro de grupo, mesmo após diversas mudanças desde que este tipo de organização artística surgiu e se fortaleceu em nosso país a partir do final da década de 1950, passando pela fase engajada dos anos 60 e 70 e tomando outros rumos organizacionais e ideológicos a partir dos 80.

Voltando ao passado, Alschitz considera o Teatro de Arte de Moscou, de Constantin Stanislavski e Nemirovich-Dantchenko, como a primeira realização efetiva, “plena e intensa” do que seria uma companhia (de arte, de teatro e de atores). Este exemplo particular se tornou inspiração e modelo para diversos grupos e companhias seguintes. A autoridade artística de Stanislavski fortaleceu a figura do diretor-pedagogo em toda a Europa. Por muitos anos seguintes, surgiram diversos encenadores e diretores que conduziram grupos e laboratórios de pesquisa e prática teatral cruciais para o desenvolvimento histórico do teatro, Meyerhold, Brecht, Grotowski e Brook são alguns destes, centralizando não só o trabalho de suas companhias, mas todo um pensamento estético e político para arte teatral ocidental. Para Jean-Jaques Roubine “essa tomada do poder pelo encenador resultou extraordinariamente favorável ao florescimento e à renovação da arte do ator. [...] O século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe.” (ROUBINE, 1998, p.170). Neste primeiro movimento é interessante notar uma aparente concentração da autoridade nas mãos do encenador, alguns deles eram mesmo reconhecidos por uma liderança rígida, quase ditatorial, o que, a princípio, parece contrastar com o caráter coletivo comumente identificado como teatro de grupo. Mas foram estas experiências que despertaram a consciência para a necessidade de uma total renovação do que seria uma companhia teatral. Stanislavski é considerado como aquele que marcou uma

divisão importante entre 'teatro' e 'espetáculo'. Esta diferenciação deu outro sentido ao trabalho do ator, ao treinamento e aos caminhos de formação do artista. A partir deste momento, a ideia de uma *pedagogia teatral* começa a se delinear concomitantemente à ideia de *teatro de grupo*, desenvolvendo-se por diversos caminhos ao longo do século. Gilberto Icle nos oferece um interessante artigo sobre o assunto e comenta:

A Pedagogia Teatral de Stanislavski [...] centraliza no ator, portanto em si mesmo, o que ele chama de "condição criativa" (RUFFINI, 2004). Essa condição diz respeito, para ele, a uma postura, a um comportamento, a uma disciplina, a um exercício constante sobre si. E qual o si que interessa a Stanislavski? Não é, certamente, o eu do personagem, tampouco o eu narcisista, mas o humano e, por conseguinte, a transformação, a mudança. O *si* com que se ocupa Stanislavski é o próprio ser humano se revelando para além do ator, para além da profissão. (ICLE, 2007:4)

A dedicação de Stanislavski ao trabalho do ator no Teatro de Arte de Moscou é ao mesmo tempo radical para a época e fundamental para os anos futuros. Seus 'estúdios' podem ser vistos como escolas não formais, pequenos grupos fechados de artistas envolvidos na construção de condições éticas e estéticas únicas para a criação e a formação artística. Torna-se inevitável, portanto, associar as experiências do mestre russo com as origens do que entendemos hoje tanto como 'escola de teatro' quanto como 'teatro de grupo'. Mas, se por um lado, as escolas de teatro vivenciaram crescente formatação e institucionalização de suas estruturas e currículos, adquirindo espaço cada vez mais reconhecido no universo educacional e acadêmico, a noção de 'teatro de grupo' oscila de acordo com contextos históricos, geográficos e mesmo políticos e econômicos.

O pesquisador André Carreira (2003) nos atenta para a diferenciação entre *grupo de teatro* e *teatro de grupo*. Para ele, enquanto o primeiro é uma denominação genérica para qualquer agrupamento que se organiza para criação de um espetáculo ou projeto artístico, o segundo carrega um sentido mais profundo alimentado historicamente pelas diversas experiências de grupos e companhias que buscaram novas formas de expressão e formação para o ator. O teatro de grupo se conecta à ideia de um teatro que busca por alternativas aos modos de produção artística vigentes no mercado capitalista do entretenimento.

Na atualidade se tem entendido por teatro de grupo, manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas. [...] O teatro de grupo aparece como uma promessa de permanente reflexão sobre os fundamentos do teatro". (CARREIRA & OLIVEIRA, 2003: 1-2)

Fernando Peixoto também escreve sobre a ideia de teatro de grupo:

Teatro de Grupo é, sem dúvida, a forma de organização mais vigorosa e produtiva como processo de investigação, transformação e criatividade cênica. Um coletivo de trabalho é a única fonte rigorosamente penetrante e estimulante, capaz de aprofundar um projeto artístico de forma a mantê-lo permanentemente inserido na vida social e no constante confronto com a realidade. (PEIXOTO, 1992:1)

Vemos em ambas as citações a ideia de outro tempo, outro ritmo para o trabalho criativo. Ao se criar um ambiente especial e protegido, o teatro de grupo oportuniza formas de produção, pesquisa, prática e formação que a máquina do mercado não permite.

Obviamente, não iremos tomar o conceito de *teatro de grupo* de maneira generalizante, nivelando formas de trabalho tão distintas, nem mesmo tomaremos a prática de grupo como panaceia para os males do complexo panorama cultural contemporâneo, já que a própria crença absoluta no teatro de grupo surge em um contexto histórico de quase meio século atrás. Cada grupo constrói seu próprio projeto artístico, desenvolve seus caminhos éticos, estéticos e pedagógicos de acordo com seus objetivos e realidades. Cada grupo alcança seus próprios resultados e faz suas próprias descobertas. Cada grupo dura mais ou menos tempo, e, assim, cada um constrói sua própria história, seu próprio modo orgânico de funcionamento e seu legado. Mas ainda que cada grupo percorra uma trajetória única e particular, a noção de uma *ética* parece ser um princípio comum à prática de grupo, sendo mais ou menos consciente em cada caso. A preocupação com a ética no trabalho do ator e do grupo pode ser notada desde Stanislavski e Coupeau, e se mantém como elemento fundamental nas experiências grupais do teatro moderno. Esta ética funciona como espécie de matriz geradora dos demais parâmetros que irão constituir a identidade de um grupo teatral. No teatro de grupo, a ética de trabalho se materializa em um conjunto de princípios e regras práticas que operam como condutores das atividades realizadas pelo grupo, da criação ao aprendizado,

passando pela produção e gestão – desenhando o seu perfil. Tomemos aqui o sentido de *ética* não como um princípio filosófico universal e absoluto, mas processual, relacional e contextualmente localizado, originado a partir da experiência e ancorado na diferença entre os sujeitos. Uma ética que supõe uma partilha, um elemento comum a ser conquistado entre os diferentes: a comunhão dessa mesma concepção ética. Esta ética expõe e confronta valores, pois compreende o conflito como algo fértil, não exigindo necessariamente uma síntese rígida, permanecendo dialógica no seu processo. Podemos nos aproximar, aqui, da “ética da discussão”, conceituada e desenvolvida pelo filósofo e sociólogo alemão Jürgen Habermas. Para o pensador, apenas uma “ética da discussão” pode sustentar um modelo verdadeiramente dialógico de prática e reflexão, conquistado através do procedimento de universalização. Assim, Habermas propõe a substituição, na reflexão e produção de um discurso prático, do paradigma da subjetividade pelo paradigma da comunicação:

É só na qualidade de participantes de um diálogo abrangente e voltado para o consenso que somos chamados a exercer a virtude cognitiva da empatia em relação às nossas diferenças recíprocas na percepção de uma mesma situação. [...] Aqueles que participam de um tal discurso não podem chegar a um acordo que atenda aos interesses de todos a menos que todos façam o exercício de “adotar os pontos de vista uns dos outros”, exercício que leva ao que Piaget chama de uma progressiva descentralização da compreensão egocêntrica e etnocêntrica que cada qual tem de si mesmo e do mundo. (HABERMAS, 2007: 10)

Em busca de uma ética que discutisse e confrontasse os valores de suas épocas, alguns diretores-pedagogos e grupos de teatro no século XX revolucionaram a linha histórica do teatro ocidental, como comenta Eugênio Barba:

Essas “pequenas tradições”, fundadas por mestres iconoclastas e rebeldes, mostram como o teatro tentou construir valores novos. Era como se seus criadores sentissem que o sentido profundo dessa arte e técnica tivessem deixado de existir. Tal necessidade de “transcendência” no teatro foi completamente ocultada pelos historiadores. Sempre se falou de tudo isso como inovação técnica, teatro de vanguarda e novas estéticas, recusando o aspecto profundamente subversivo dessas tradições. (BARBA, 1997: 53)

A experiência do polonês Jerzy Grotowski foi, sem dúvida, um dos exemplos mais radicais e verticais no que diz respeito à prática de grupo e a criação de uma ética de trabalho. Com seu Teatro Laboratório, em Wroclaw, norteou as noções de grupo

e comunidade teatral. Gilberto Icle (2009) nos auxilia a entender o conceito de “comunidade teatral”:

A comunidade teatral relega, sem negar, o espetáculo a uma parte da condição criativa, não centralizando nele o ponto fundamental do teatro. Assim, diversos grupos de teatro se converteram, no século XX, e ainda hoje, em verdadeiras comunidades teatrais nas quais as singularidades identitárias, tanto de cada ator como de cada grupo, são não só autorizadas, como sublinhadas. A comunidade teatral, em geral, centraliza no ator as tarefas teatrais que antes eram assumidos por uma equipe interdisciplinar e faz da convivência e do fazer teatro um modo de vida. A ideia de uma condição criativa se desdobra na situação pedagógica, ao mesmo tempo em que dela surge, como condição de emergência para os sujeitos criarem suas respectivas identidades teatrais. (ICLE, 2009: 1)

A fala de Icle esclarece que uma comunidade teatral enfatiza o processo para além do espetáculo, a individualidade dos artistas envolvidos para a composição do que é comum, o ator como centro da experiência teatral, a convivência e a noção de grupo como base criativa e pedagógica com o objetivo final de construir uma identidade artística.

A influência do trabalho de Grotowski contribuiu para que o teatro deixasse de possuir um fim em si mesmo, transformando-se em instrumento eficaz de conhecimento: “actor era simplesmente outro modo de decir ser humano” (GROTOWSKI apud DE MARINIS, 2004, p. 29)³. Sua proposição para uma ética do trabalho coletivo foi tão profunda que buscou criar uma microssociedade, fazendo do teatro um modo de vida, ou como poetiza Eugenio Barba (2009) uma “fortaleza com muros de vento, um ilha de liberdade, um refúgio contra o espírito do tempo”.

O próprio Grotowski nos oferece um verdadeiro tratado sobre os princípios de trabalho que defendeu em *Em busca de um teatro pobre*, seu livro mais conhecido. Sugere a não separação entre vida e profissão; propõe uma relação não hierárquica entre diretor e atores; critica o ritmo da civilização moderna, as máscaras sociais e o cientificismo; concebe sua visão do trabalho do ator em um grupo:

O teatro só tem significado se nos permite transcender a nossa visão estereotipada de nossos sentimentos e costumes convencionais, de nossos

³ “Ator era simplesmente outro modo de dizer ser humano” (Tradução nossa).

padrões de julgamento [...] tendo já desistido de todas as fugas e fingimentos diários, num estado de completo e desvelado abandono, descobrir-nos. [...] O ato de criação nada tem a ver com o conforto externo ou com a civilidade humana convencional.[...] Vai além do significado de 'teatro', e é muito mais um ato de viver e um caminho de existência. [...] Qualquer forma de leviandade em nosso trabalho é totalmente proibida.[...] Este ato não pode existir se o ator está mais interessado no encanto, no sucesso pessoal, no aplauso e no salário do que na criação compreendida em seu sentido mais alto⁴ (GROTOWSKI, 1992: 210-218)

Em Grotowski, a ideia de resistência, luta, utopia se torna inerente à prática de grupo. Em diversas passagens de seus textos, Grotowski afirma que seu trabalho é apenas uma continuação natural do caminho interrompido por Stanislavski após sua morte. Com esta afirmação, o polonês assume uma ponte que liga o início do século XX com as experiências radicais dos anos 60 e 70, quando o teatro de grupo e a comunidade teatral se tornarão o eixo de uma busca por um teatro essencialmente político e coletivo. Sua trajetória o transformaria no grande ícone do chamado 'terceiro teatro' (ainda que não se restrinja às características associadas ao termo), vertente que não se adequa nem aos moldes do teatro comercial ou oficial, nem ao formalismo do teatro de vanguarda, mas a um terceiro campo localizado à margem dos anteriores, buscando uma nova maneira de se mover no meio teatral, voltado para a experiência do grupo, a vida em comunidade, a localização periférica e descentralizada – muitas vezes reclusa – ao rigor da prática e à negação das lógicas do mercado cultural. Difundido por Eugenio Barba, o 'terceiro teatro' se tornou uma corrente bastante influente para jovens grupos e artistas nas décadas de 60 a 80, pautando as trajetórias de diversos coletivos teatrais em todo o mundo.

Por outro viés diretamente político, Bertolt Brecht, que na Alemanha entre guerras, passa a questionar o conceito de teatro de sua época, adota e desenvolve o teatro épico-dialético como uma forma de se relacionar com a história e os problemas de seu tempo a partir de temas sociais. Com o seu grupo, o Berliner Ensemble, propõe uma série de quebras das convenções teatrais em vigor como a exclusão da quarta parede⁵ e o efeito de *distanciamento*⁶ e desenvolve sua própria forma de

⁴ Este trecho faz parte de 'Declaração de Princípios', texto escrito por Grotowski para uso interno no Teatro Laboratório, direcionado aos atores que faziam um aprendizado.

⁵ Expressão usada para ilustrar uma parede invisível localizada na boca de cena e que separa o ator do espectador ou a realidade da ficção.

representação teatral, quebrando com paradigmas do teatro vigente. Assim como em Stanislavski e Grotowski, há em Brecht o desejo por uma mudança que não se limite ao fazer teatral, mas que envolva a vida como um todo, em seus aspectos filosóficos e políticos. Este desejo é o motor para uma atitude nova e radical que rompe com as tradições teatrais e parte em busca de seu próprio caminho de investigação e pesquisa. Odette Aslan conta sobre a relação de Brecht com o seu grupo, o Berliner Ensemble:

Teórico, animador, autor, Brecht renova igualmente a arte do ator sem dispensar ensinamentos. Foi fazendo-os ensaiar seus espetáculos que ele formou seus comediantes, sem nunca lhes falar de ideias teóricas. Cuidou de interessá-los em outra coisa que não fosse a técnica teatral, e paradoxalmente, o Berliner Ensemble, que ele criou, conquistou fama mundial pela perfeição de sua técnica. Uma exigência quase filosófica levava a um grande cuidado no rigor da execução. O ator brechtiano faz parte de um conjunto, de uma companhia teatral que tem um objetivo político. Adere a ela por afinidade ideológica: pretende servir-se do teatro para ajudar a transformar o mundo de acordo com uma perspectiva progressista. [...] Está integrado num coletivo de trabalho cuja disciplina aceita livremente. Não se fecha em uma pesquisa estética que o isole da vida real, deve conhecer o melhor possível os problemas da sociedade na qual vive, ter uma visão pessoal do mundo, uma concepção de vida. (ASLAN, 2010:163)

Portanto, para se relacionarem dialeticamente com o panorama político de sua época, Brecht e o Berliner Ensemble criaram sua própria micropolítica. Mais uma vez, podemos falar de uma microssociedade inserida no macro, no 'mundo exterior'. Brecht também funda uma vertente repleta de seguidores que até hoje se debruçam sobre o teatro épico-dialético, a exemplo da paulista Companhia do Latão⁷, dirigida por Sérgio de Carvalho, que realiza trabalho artístico de contundente teor político e de estética brechtiana.

Eugenio Barba e seu Odin Teatret, fundado em 1964 e sediado na Dinamarca, também se tornaram pilares para a noção de teatro de grupo. Barba foi o responsável por trazer Grotowski ao conhecimento de toda a Europa, e fortaleceu o campo do 'terceiro teatro'. Também fundou e teorizou sobre a Antropologia Teatral,

⁶ O efeito de distanciamento é um conjunto de estratégias e artifícios utilizados no teatro épico para esclarecer ao espectador que ele está frente a uma obra de arte e de que a representação teatral é uma ilusão, em oposição às propostas naturalistas de encenação.

⁷ A Companhia do Latão foi fundada em 1996 e é sediada em São Paulo. Com direção de Sérgio de Carvalho, a companhia desenvolve trabalho de crítica política e social sob a estética do teatro épico-dialético.

que investiga a fundo as bases técnicas do trabalho do ator, criando pontes e paralelos entre o teatro ocidental e o oriental, em caráter multicultural, buscando por princípios “pré-expressivos” do ser humano em situação de representação. Barba amplia o sentido dos termos *ator* e *teatro*, desenvolvendo uma análise do comportamento cênico centrado na conduta corporal dos artistas (CALADO, 2007). Este trabalho, baseado na pesquisa empírica da qual se extrai princípios gerais, deu origem ao ISTA – International School of Theatre Anthropology, e a obras fundamentais como a enciclopédia *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*.

Outro exemplo icônico da prática de grupo é o francês Théâtre Du Soleil. Sua diretora, Ariane Mnouchkine, afirma que o trabalho do grupo, fundado em 1964, se sustenta na criação, na formação e na transmissão. Estes eixos se desenvolvem sem qualquer separação e se orientam pela ideia geral de uma obra e de uma autoria comum. Como genuíno exemplo do *teatro de grupo*, o Soleil também possui seu conjunto de princípios e práticas que orientam seu funcionamento, o que se tornou fundamental para se criar uma coerência coletiva em um grupo de mais de 60 integrantes e de grande trânsito de artistas, permitindo, assim, sua longevidade. Mnouchkine relata seu entendimento sobre a prática de grupo:

No Soleil, não teorizamos muito. Nosso desejo de compreendermos juntos, analisarmos juntos o papel do teatro na sociedade está sempre acompanhado de uma prática. [...] O trabalho coletivo não significa censura coletiva. [...] É importante deixar progredir aqueles que estão progredindo. [...] Há aqueles que conduzem, que inventam de todos os pontos de vista, e aqueles que são menos experientes, ou estão menos em forma, que os seguem, mas que também são indispensáveis. [...] Cada um traz o que é capaz de trazer. O muito de alguns, o muito pouco de outros. Sem modéstia, acho que isso é o que chamaria de uma aquisição do Soleil. (MNOUCHKINE, 2011: 37-71)

Experiências como o Teatro de Arte de Moscou, Teatro Laboratório de Wrocław, Berliner Ensemble, Odin Teatret e Théâtre du Soleil se tornaram referências mundiais para a prática de grupo, pois apostaram neste ambiente artístico como espaço de liberdade, autonomia, rigor e radicalidade ligada às urgências e crises de seus tempos. Além disso, souberam unir em um movimento único e indissociável a criação e a formação, a prática e o pensamento. O relacionamento entre os artistas destes grupos e companhias representa o que Jurij Alschitz (2012) chama de

‘experiência coletiva’, quando a criação, a pesquisa e o aprendizado ocorre em um fluxo quase invisível, quase intuitivo. São estas experiências coletivas aprofundadas que abrirão caminho para o surgimento do que conhecemos como *criação coletiva*, surgida na efervescência das décadas de 1960 e 1970. Expressão da contracultura, este tipo de fazer teatral se propunha a extinguir o poder do diretor/encenador, criando relações não hierarquizadas de trabalho. Se em Stanislavski já é possível observar a ênfase na figura do ator, na criação coletiva o ator passa a ser o centro de todo o processo criativo, sem existir funções delimitadas nem uma figura central que guie o caminho do coletivo – a noção de comunidade é praticada ao extremo. Importante observar a tendência à negação à ideia de mestre ou líder, daquele que coordena, ensina e dirige o trabalho dos demais artistas. Alschitz comenta sobre esta época:

Uma geração inteira de extraordinários atores, de forte personalidade artística, de um modo aberto de interpretar e de posturas políticas mordazes, passou a se unir em companhias, a montar espetáculos e a abrir teatros. Os atores concebiam o teatro como uma comunidade de pessoas que professavam as mesmas ideias, que procuravam juntas uma resposta aos árdios problemas da contemporaneidade. (ALSCHITZ, 2012: 34)

Cruzemos o oceano para destacar as famosas experiências do grupo norte-americano Living Theatre, fundado por Judith Malina e Julian Beck. “Living” vem do desejo de se focar no instante em que se vive, no tempo e no espaço presente. Seus espetáculos criados coletivamente e com forte teor político revolucionário instigavam a participação direta do público. Quebrando todo tipo de tabu, o Living Theatre construiu uma trajetória explosiva, impulsiva e impactante, com características que foram ao mesmo tempo sua potência e seu alvo de críticas. Guiados por um experimentalismo extremado, pouco refletiram sobre a gestão e a permanência do grupo de forma profissional. Não buscaram de forma consciente (ou pelo menos teorizada) um projeto estético ou uma técnica, mas uma vida em comunidade a partir de inquietações existenciais. Radicais e iconoclastas chegaram a adotar o uso livre de alucinógenos no espetáculo *Connection*, convidando o público a participar. Aslan resume:

Do ponto de vista da formação, eles vêm de todos os lugares; teatro cinema, cabaré. [...] O passado e as convenções dos outros teatros pouco importam. No Living, as pessoas se questionam, participam de uma experiência em todos os instantes, têm espírito anarquista, estão “à

margem”. No meio profissional, alguns os desprezam, achando que a eles faltam método e técnica, que seus comediantes, formados de qualquer jeito, são amadores que, por seu aspecto andrajoso, desconsideram a profissão, que eles uivam e chafurdam no chão por não saberem dizer um texto nem se movimentar em cena. [Mas] se os espetáculos do Living nem sempre atingem a perfeição formal, contribuíram grandemente para derrubar os tabus e os trabalhos banais e tornaram a dar ao público jovem a vontade de ir ao teatro (ASLAN, 2010: 298)

Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural⁸, nos anos 1970 formas de criação coletiva foram amplamente difundidas e praticadas na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, orientando-se por diversas influências podemos reconhecê-las nos processos que buscavam a criação coletiva em sua vertente contracultural, o terceiro teatro e a antropologia teatral, além de formas do teatro político. No Brasil, a partir da colaboração entre o Living Theatre, o grupo argentino Los Lobos e o Teatro Oficina, será possível perceber uma popularização de processos criativos coletivizados baseados nas improvisações dos atores. Grupos como o carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone e o paulista Pod Minoga se destacaram na época por adotarem a criação coletiva como método de trabalho e elemento de sua linguagem e identidade artística. Para Patrice Pavis:

Essa forma de criação está ligada a um clima sociológico que estimula a criatividade do indivíduo em um grupo, a fim de vencer a ‘tirania’ do autor e do encenador que tendem a concentrar todos os poderes e a tomar todas as decisões estéticas e ideológicas. [...] Reage contra a divisão do trabalho, contra as especializações e contra a tecnologização do teatro. [...] Este método de trabalho [...] exige, para estar à altura de seu objetivo, alta qualificação e polivalência dos participantes, sem falar dos problemas de dinâmica de grupo que sempre podem por a perder a empreitada. (PAVIS, 1999:79)

Ao se fortalecer em meio ao regime militar, o teatro de grupo no Brasil alimenta o semelhante teor político, marginal e contestatório dos grupos europeus e norte-americanos das décadas de 1960. Seu grito por independência e liberdade está ligado também à revolução comportamental e os movimentos políticos ocorridos na Europa e nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX, que repercutiram mundialmente. Portanto, a opção pela coletividade não se dá apenas por desejos artísticos, mas, também por engajamento político. Esta condição influenciou diversos grupos de teatro nacionais da época, que buscaram formas de

⁸ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=622. Acesso em 01/12/13.

trabalho que diluíam a hierarquia e a divisão de funções. Núcleos mais ou menos fixos de artistas conceberam projetos artísticos comuns e passaram a desenvolver pesquisas a médio ou longo prazo, visando a continuidade e a verticalização da investigação teatral, além da construção de identidades próprias. O Teatro de Arena (SP), que apesar de fundado ainda em 1953, passa a ser um grande produtor e difusor da dramaturgia nacional a partir da década de 1960, abrindo as portas para um teatro nacional e popular pelo qual passarão outros grupos como o Teatro Opinião (RJ).

Importante citarmos o Teatro Oficina, de Zé Celso Martinez Correa, que se funda com a proposta de “fazer um novo teatro, distante tanto do aburguesamento do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC quanto do nacionalismo do Teatro de Arena”.⁹ Em permanente posição de vanguarda, o Teatro Oficina incorporou as inovações da cena ocidental mundial em diálogo com a realidade brasileira. Em 1967 se torna um dos ícones do Tropicalismo ao encenar pela primeira vez a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1937. Ainda que de grande cunho coletivo, trabalhando com elencos numerosos e formações diversas, o Teatro Oficina se centraliza na figura de Zé Celso que se torna o mentor artístico e ideológico do grupo, influenciando toda uma geração de artistas e grupos paulistanos e brasileiros. A ética de grupo construída por Zé Celso e seus atores se baseia também na contestação de sua liberdade e autonomia para ler e interpretar o mundo de acordo com suas convicções filosóficas – “teatro dionisíaco”, “teatro orgiástico” são alguns dos termos utilizados pelo próprio grupo para definir sua busca particular. Observamos, então, mais uma vez, a criação de uma microssociedade em resistência à violência, à barbárie e à liquidez do mundo contemporâneo. No entanto, em tempos atuais, Zé Celso prefere evitar expressões como “engajamento político” ou “teatro de resistência” para definir a história e o trabalho do Teatro Oficina, como explicita a seguir:

Detesto esta palavra ‘resistência’, jamais resisti. [...] Essa palavra resistência leva a um travamento da criação muito grande, a gente nunca resiste, a gente tem que ser irresistível e resistível, a gente tem que recriar sempre, (re) existir sempre, mudar transformar. [...] Estética e política foram

⁹ Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=658&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Acesso em 20/11/13.

duas coisas que, para mim, são a mesma coisa sempre. A beleza e a expressão no teatro do mundo, do aqui e agora que está se vivendo são interligadas, elas são totalmente interligadas, a beleza estética e a maneira de fazer. [...] Engajada é uma palavra bonita [...], quer dizer envolvido, eu acho que o teatro você só pode fazer envolvido, não a serviço de uma ideologia política, a serviço de um partido político, a serviço de uma ideia, não! No teatro entra a subjetividade, e quando não entra a subjetividade procura se fazer diferente, o *Teatro de Arena* por exemplo, fazia um teatro em que eles não se examinavam, eles faziam para o povo, uma atitude meio messiânica, de salvar o povo, de conscientizar o povo... Agora nós fazíamos um teatro que primeiro nos fazíamos uma autopenetração em nós mesmos, nos desenvolvíamos enquanto artistas, pessoalmente e politicamente, enfim, é uma arte que vem da subjetividade, porque o mundo está dentro de você também. (CORRÊA, 2011: 73-78)

Fica evidente na fala de Zé Celso sua concepção ética para o trabalho do Oficina. Renegando o viés político partidário, o encenador enfatiza seu interesse pelo trabalho com a subjetividade, a “autopenetração”, consciente de que isso extrapola o universo interno do grupo e atinge o mundo exterior, através do contato com o espectador. Ao assistir qualquer espetáculo do Teatro Oficina, observamos sua proposta clara, tanto de encenação quanto de contato com o público. Sua “ética orgiástica” é parte coerente de todo um projeto para o teatro idealizado por Zé Celso e transmitido às diversas gerações de atores que passaram pelo grupo. Poucos grupos brasileiros criaram um perfil tão identitário quanto o Oficina e influenciaram uma gama tão diversa de grupos posteriores.

A pesquisadora Silvia Fernandes data o período de maior afluência do surgimento dos grupos teatrais no país, que vai de meados da década 1970 ao início dos 80. Segundo Fernandes:

Os grupos dividem-se em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam independentes, [...] projeto que as afasta do circuito comercial [...] e envolve uma intensa militância junto à população das periferias. [...] Na segunda corrente, alinham-se grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos. (FERNANDES in: GUINSBURG, 2006: 162-163)

Movidos pela busca de liberdade em sentido amplo e irrestrito, a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz se organizou em 1978 em Porto Alegre/RS para trabalhar o teatro de forma socialmente engajada e politicamente posicionada através da

criação coletiva. Hoje, é um dos mais longevos grupos de teatro do país, tentando conservar em suas criações e na sua estrutura de autogestão a centelha libertária e utópica que motivou sua criação há 35 anos. Rafael Vecchio (UFRGS), pesquisador do trabalho do Ói Nóis comenta que

Um Grupo de Teatro pressupõe continuidade de trabalho, que acaba ganhando outra conotação, outros enfoques e objetivos que ultrapassam os de somente montar uma peça. [...] A motivação dos fundadores do Ói Nóis Aqui Traveiz de se constituir como Grupo [veio do desejo de] reunir atores com afinidades ideológicas e filosóficas, não para a montagem de determinada peça, mas para constituir uma organização com outros propósitos, mesclando arte e vida em processos coletivos de criação, partindo da convivência, do compartilhamento do dia a dia, do aprofundamento das relações entre os integrantes. (VECCHIO, 2007:52)

Dos diversos exemplos de teatro de grupo levantados, para além de suas distinções, notamos a escolha clara por ideais que motivaram a criação de suas respectivas éticas de trabalho, que por sua vez originaram práticas concretas que culminaram na construção da identidade estética e artística para cada grupo. É interessante perceber como a figura aparentemente centralista do encenador do início do século XX abre as portas para o desenvolvimento da autonomia dos próprios atores, culminando nas organizações coletivas. Com ou sem presença de um encenador ou diretor-pedagogo, seja através da criação coletiva não hierarquizada ou pela delimitação de funções individuais dentro do grupo, os coletivos de trabalho surgidos desde o Teatro de Arte de Moscou até as experiências mais recentes experimentaram de inúmeras maneiras o que hoje entendemos como “teatro de grupo”, diferente das produções de fins unicamente mercadológicos, uniões temporárias de elenco e produções de espetáculos do mundo do entretenimento.

André Carreira, ao historiografar o teatro de grupo brasileiro, atenta para a mudança de rumo deste movimento a partir da década de 1980 e da redemocratização do Brasil, quando o foco no campo político se desloca para interesses mais artísticos, grupos como o Galpão (MG) e o Lume (SP) se formam nesta década a fim de se enveredarem por caminhos de investigação da arte do ator. Junto a isso, surge a preocupação por uma estruturação formal e profissional do grupo diante do fortalecimento de um mercado cultural, circuitos de festivais e políticas públicas de fomento e financiamento cultural. O grupo passa a operar o desafio de negociar seu

viés ideológico com a burocracia da cultura institucionalizada, além de buscar sua sustentabilidade.

No final dos 80, a crescente relação dos grupos com companhias estrangeiras, criou uma nova tensão criativa. Neste contexto pensar as formas de organização dos grupos, suas variações, e o impacto que isso tem na consolidação de modelos de trabalho coletivo é importante porque, atualmente, o grupo parece ser ainda elemento de resistência às dinâmicas hegemônicas. Nos dias que correm seria necessário resistir à pulverização dos vínculos interpessoais e às ferozes dinâmicas de mercantilização que fazem de tudo um produto de compra-venda. A ideia de preservar espaços de autonomia é ainda forte e representa um impulso chave para os grupos, pois, ao mesmo tempo em que se experimenta uma crescente liberdade de expressão e uma aparente facilitação de meios de difusão e produção, se percebe a permanência de estruturas sistêmicas que mantêm as relações de hegemonia e subalternidade. A manutenção de projetos e equipes estáveis de trabalho é uma alternativa que reflete a desconformidade e a crítica política que é representada pela estruturação de um espaço simbólico que formula o modelo de teatro de grupo contemporâneo como continuidade dos gestos pioneiros dos amadores do início do séc. XX. (CARREIRA, 2008: 3)

A partir da década de 1980, também é possível notar uma mudança no entendimento de treinamento para os grupos de teatro. Se os projetos utópicos dos diretores-pedagogos e das comunidades teatrais do século XX refletiram, entre tantas coisas, em uma fé no rigor e na disciplina do trabalho corporal, tão evidenciado no ‘terceiro teatro’, os grupos do final do milênio buscaram novas formas de entender as práticas, os exercícios e os treinamentos físicos. Para Carvalho e Carreira (2008), os grupos brasileiros contemporâneos se atentam menos ao rigor de *trainings* do que à utilidade destas práticas para o direcionamento artístico de uma pesquisa criativa, distanciando-se de um treinamento idealizado como uma instância superior instituída ou como um caminho inquestionável de desenvolvimento das potencialidades de um ator:

O treinamento existe como um espaço intermediário onde o ator alimenta a sua *necessidade do teatro* com dúvidas e inquietações pessoais, um espaço impalpável, além do plano físico. A palavra treinamento ainda possui uma aura de dogma, mas na atividade cotidiana dos grupos isso já parece ter sido superado. Os grupos estão buscando uma forma própria de treinar. (CARVALHO & CARREIRA, 2008: 6)

Atualmente, a diversidade dos trabalhos dos grupos e companhias de teatro no Brasil, como também suas diferentes formas de gestão, organização e entendimento de coletivo não nos permite traçar um perfil generalizado para a prática de grupo.

Em um movimento de crescente autonomia e busca por seus valores e missões próprios, os grupos de teatro constroem um complexo panorama nacional, cada vez mais conectado pela facilidade de contato entre grupos de diferentes estados e pelo crescimento de projetos de intercâmbio, que vão de iniciativas independentes empreendidas cooperativamente entre grupos até programas culturais financiados por grandes entidades privadas.

1.2. FORMAÇÕES DO ATOR

No oriente, a transmissão não é interrompida. Não se costuma pisar sobre o seu antecessor para se auto-afirmar. Também há o que dizem os tibetanos: é preciso ultrapassar o seu mestre em um quinto, em vinte por cento, senão a tradição se deteriora. Para mim, a questão da transmissão hoje é fundamental. *Jerzy Grotowski*¹⁰

A fala acima, de Jerzy Grotowski, nos auxilia a iniciar a segunda parte deste primeiro capítulo que pretende trazer alguns apontamentos sobre a formação do ator e sua identificação dentro da prática de grupo. Grotowski se transformou em um ícone não só da criação artística, mas da relação pedagógica criada na prática coletiva. O seu Teatro Laboratório se tornou um centro de referência para formas de ensinamento e aprendizado da arte teatral pelo rigor técnico e ético de seu trabalho. Bastante influenciado pela filosofia oriental, Jerzy Grotowski recusava o lugar de mestre e se denominava um guia. Para Jennifer Kumiega, uma das mais importantes pesquisadoras da obra de Grotowski, seu trabalho podia ser basicamente dividido em técnica e ética, sendo a técnica a parte menor, porém concreta e verificável e a ética a parte maior e condutora da técnica: “a atitude com a qual vem-se a descobrir, verificar e realizar é de extrema importância para aqueles que pretendem apanhar a essência do trabalho de Grotowski” (KUMIEGA apud FERREIRA, 2006: 2).

É também no século XX, com o surgimento do Teatro Moderno, que a preocupação com os métodos e técnicas para a arte de ator se tornará um eixo importante na história do teatro, os diretores-pedagogos serão os responsáveis pela busca por

¹⁰ Entrevista concedida a Jean-Pierre Thibaudat e publicada no jornal Libération (Paris-França) em 26 de julho de 1995.

novos caminhos para o ator dentro e fora da cena. O fortalecimento da noção de uma pedagogia teatral se dará ao longo deste século, indo além da questão educacional e caminhando em consonância com a consolidação do teatro de grupo. A formação em teatro se liga intimamente à formação do humano, abrangendo aspectos políticos, éticos e filosóficos. Para promover sua revolução no teatro ocidental, muitas das figuras principais do Teatro Moderno foram buscar nas tradições orientais alguns conceitos chave para o entendimento da arte e da formação artística. Mestres como Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook enxergaram na cultura oriental uma noção expandida de aprendizado em arte, que não se restringia ao caráter profissional se alastrava para outros campos da vida. Fascinados com a relação entre mestre e discípulo, com a figura do guru e com a noção de transmissão silenciosa e contínua, os ocidentais buscaram princípios técnicos e filosóficos para suas próprias empreitadas a partir da visão crítica de que ao ator ocidental faltava rigor, disciplina e domínio de seu ofício. No capítulo “Aprendizagem” de *A Arte Secreta do Ator*, Cruciani atenta para o fato de que os homens de teatro do século XX foram os responsáveis pelas primeiras iniciativas em formação teatral sistematizada:

Educar para a criatividade, transmitir experiências, criar ensinamentos e fundar escolas, estabelecendo um processo de ensino: houve muitas iniciativas férteis. [...] Elas se relacionavam com a procura de regras que poderiam pensar e concretizar uma forma operativa de treinamento e com a experiência de trabalho expressivo, para dar forma e substância a uma ideia e um projeto cultural. [...] O problema de “o que ensinar” é assim substituído pelo problema mais dinâmico, artístico e arriscado de “quem ensina e como”. (CRUCIANI in BARBA&SAVARESE, 1995:26)

Diante de uma demanda cada vez maior e mais diversificada para a formação do ator ocidental no século XX, surgirão grupos, companhias, estúdios e escolas para o treinamento, investigação e aperfeiçoamento da arte de ator. Sobre as escolas, Cruciani afirma que surgem “para renovar o teatro, para colocar os alicerces do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro” (1995, p. 26).

No Brasil, já em 1908 é fundada, no Rio de Janeiro, a Escola Dramática Municipal, considerada a primeira instituição de ensino teatral do país. Com ela “institui-se a educação teatral formal, centrada em disciplinas com conteúdos específicos e complementares. [...] A criação da escola está atrelada a um discurso da época

evocando a necessidade de uma formação aos atores” (TELLES, 2009, p. 92). Nos anos seguintes acentua-se a criação e a expansão de escolas de teatro, culminando em sua incorporação ao ensino superior a partir da década de 1960. “A partir da reforma universitária de 1968 ocorreu uma expansão expressiva no ensino universitário de teatro” (SANTANA, 2000, p. 249). Dados mais recentes dão conta de 25 bacharelados e 32 licenciaturas em Teatro nas universidades públicas e privadas do país¹¹. Além destes existe um leque extenso de cursos profissionalizantes de nível técnico, do qual destacamos a EAD da USP, os cursos técnicos da Escola de Teatro e Dança da UFPA (Pará), a Casa das Artes de Laranjeiras (Rio de Janeiro), a Célia Helena Teatro-Escola (São Paulo), o Teatro Universitário da UFMG e o CEFAR da Fundação Clóvis Salgado (BH), e ainda alguns cursos livres de qualidade e reconhecimento nacional, como o CPT – Centro de Produção Teatral, coordenado pelo encenador Antunes Filho e mantido pelo SESCSP. Em seu site oficial, o CPT é apresentado como um curso livre que:

Objetiva o desenvolvimento de profissionais para a área - atores, diretores e assistentes, e também um espaço que propicie o desenvolvimento de projetos e oficinas permanentes, incentivando o constante intercâmbio entre todos os pesquisadores e interessados na linguagem teatral. Não possuindo um caráter acadêmico, o Centro de Pesquisa Teatral do SESC transmite de uma forma abrangente seu saber, tendo sempre como objetivo primeiro o estímulo ao debate e a transmissão de novos conhecimentos sobre a realidade cultural brasileira. (MIRANDA)¹²

O CPT surge e toma força e reconhecimento a partir da figura de Antunes Filho, um dos poucos encenadores brasileiros a propor um método claro de atuação. Seu trabalho cênico e pedagógico de referência nacional o faz ser considerado um legítimo diretor-pedagogo contemporâneo. E apesar de não ser um curso profissionalizante, foi responsável por formar toda uma geração de atores que exercem trabalhos de destaque no teatro, na televisão e no cinema brasileiro.

Diante destes dados expressivos, não se pode negar que o Brasil compreendeu e incorporou com sucesso a formação artística profissional. A noção de um ator

¹¹ Dados do Guia do Estudante Editora Abril. Acessível em:

<http://guiadoestudante.abril.com.br/universidades/?qu=teatro#>. Acessado em: 24/11/2013.

¹² Apresentação de Danilo Santos de Miranda, diretor do SESCSP, publicada na página oficial do CPT. Acessível em: http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/cpt_novo/areas.cfm?cod=2. Acessado em: 10/06/2014.

autodidata perdeu consideravelmente o seu espaço após o surgimento das escolas de teatro. No cenário profissional atual, raramente encontramos atores sem passagem por algum tipo de curso ou escola de teatro. Neste contexto, como podemos considerar a ideia de uma formação do ator que se desenvolve dentro da prática de grupo, onde não há, predominantemente, uma formalização do aprendizado?

Podemos considerar, primeiramente, que a formação no teatro de grupo não substitui nem anula a formação na escola, ou vice-versa. Pelo contrário, o fortalecimento das escolas e a difusão da produção de conhecimento e pesquisa acabaram por influenciar um movimento de consciência do potencial pedagógico dos próprios grupos. Se em décadas passadas diversos grupos se basearam em práticas amadoras, intuitivas e em muitos casos sem um pensamento metodológico, já que o fator ideológico ou político ocupava as linhas de frente, atualmente os grupos tendem a se preocupar com uma consolidação não apenas de sua gestão e sustentabilidade, mas também do processo de formação que desenvolvem cada qual à sua maneira.

Recordemos que os diretores pedagogos, desde o início do século XX, foram ícones da criação de formas inéditas e exemplares de organização, ética e pedagogia teatral em seus grupos de trabalho, fundadores de uma linha identificável de evolução do conhecimento teatral, e que mesmo tomando caminhos mais livres e anárquicos como o da criação coletiva a partir dos 1960, a noção de uma mecânica de grupo coerente em seus diversos âmbitos de funcionamento se fortaleceu e passou por inevitáveis transformações, que alargou ainda mais o grande leque de possibilidades para o que denominamos como 'prática de grupo'.

Após a primeira década de século XXI, acumulando cem anos de grandes revoluções e evoluções na prática e no ensino de teatro, é possível perceber que a formação do ator contemporâneo tem sido viabilizada, de forma geral, por estas duas vias principais e interligadas: as escolas e a prática de grupo. Nas últimas duas décadas, estes dois contextos ganharam grande importância como ambiente privilegiado de aprendizado artístico, ainda que guardem entre si relevantes diferenças estruturais. Em um primeiro olhar, nota-se que a formação escolar e

acadêmica normalmente se compõe por meio de estruturas curriculares, carga horária delimitada, quadro de professores e de disciplinas organizadas de acordo com a proposta pedagógica da instituição; já a prática de grupo costuma apresentar métodos pedagógicos mais livres ou menos sistematizados, havendo a possibilidade de variarem bastante de acordo com os caminhos e interesses de pesquisa tomados pelo coletivo, sem a preocupação em estabelecer uma estrutura pedagógica nos moldes tradicionais já que geralmente o objetivo final é a criação artística, e quando se fala em arte é preciso haver o espaço do caos, da liberdade e da imprevisibilidade. O pesquisador Robson Haderchpek (UNICAMP) compara as figuras do diretor e do pedagogo, em seus sentidos restritos, o que nos auxilia a distinguir a formação no âmbito escolar e no âmbito artístico:

Que há muito em comum entre o trabalho de um diretor e um pedagogo, isso já podemos tomar como certo. Entretanto, talvez a grande discussão esteja justamente na diferença de *poética*, ou seja, nos procedimentos, na forma de conceber a transmissão do conhecimento. E quando nos referimos à diferença de *poética*, estamos considerando aqui os elementos constitutivos de duas áreas de conhecimento: a arte e a pedagogia, que possuem muitos pontos em comum sim, mas que também trazem em si especificidades de suas respectivas áreas. [...] O ponto de divergência entre o diretor e o pedagogo mostra-se evidente na área de atuação de cada um: a arte e a educação. O diretor conduz atores e o pedagogo conduz alunos. (HADERCHPEK, 2009:118-119)

Ainda mantendo uma diferenciação entre os conceitos de diretor e pedagogo, restringindo-os às suas áreas artística e pedagógica, respectivamente, podemos mapear outras características particulares que sugerem potencialidades e deficiências: no contexto escolar, corre-se o risco, por exemplo, da burocratização do ensino, dada à sua rigidez institucional; por outro lado, existe um ambiente favorável à sistematização e estruturação de processos pedagógicos consistentes e transmissíveis, capazes de garantir a continuidade do aprendizado ano após ano, turma após turma. No contexto do teatro de grupo, a liberdade e autonomia dos artistas, com ou sem um diretor, para guiarem seus processos sem um formato curricular, tidas como privilégios, podem, ao mesmo tempo, resultar na dificuldade em estruturar, registrar e sistematizar suas investigações, fazendo com que tamanha flexibilidade culmine em uma volatilidade da produção de conhecimento, por exemplo.

Porém, é importante ressaltar que estas duas vias de formação têm dialogado cada vez mais em um processo de alimentação mútua, como comenta Luiz Fernando Ramos:

De fato, com a consolidação dos cursos superiores de artes cênicas, nos anos 80, foi a geração que se formou nas habilitações de interpretação, direção, dramaturgia e teoria que iniciou um processo de renovação da cena brasileira. [...] Muitos dos pesquisadores que realizam mestrados doutorados no momento, ou que já assumem a condição de orientadores nesses programas, [...] criaram seus próprios grupos e, de algum modo, passaram a trabalhar seus processos criativos numa perspectiva de investigação teórica e empírica próxima da que ocorre no âmbito da universidade. (RAMOS, 2009, p. 52)

A influência espelhada que a escola e o grupo de teatro têm exercido um sobre o outro demonstra que ao contrário de um movimento de separação, caminha-se para uma crescente e visível interlocução entre o conhecimento acadêmico e escolar com a prática artística no teatro de grupo. Como menciona Luiz Fernando Ramos, a atual geração de atores e diretores de teatro é em sua maioria egressa de cursos profissionalizantes e superiores de artes, que se utiliza desta formação como um dos subsídios de suas experiências em seus grupos de teatro. Outra tendência observada é a de atores e diretores veteranos, que não passaram por uma formação institucional, buscarem aprofundamento em cursos e escolas de teatro, seja para adquirir um diploma profissional ou para abrir novas áreas de atuação como a licenciatura ou para reciclar seus conhecimentos artísticos em contato com esta nova geração de criadores-pesquisadores, compartilhando também os seus conhecimentos dentro do ambiente escolar. O interesse pela pesquisa, a busca pela condição de artista-pesquisador, se amplia e se confirma neste início de século, acompanhando a crescente credibilidade da pesquisa em arte dentro do ambiente acadêmico – este movimento transpõe os muros das escolas e das universidades, contaminando os grupos e companhias teatrais.

A pesquisa formalizada e registrada sobre o teatro, como também sobre a pedagogia teatral avança consideravelmente e nos conscientiza para a “importância de se manter a crônica do nosso cotidiano produtivo” (GARCIA, 2002, p. 9). Grupos e companhias têm se preocupado em registrar suas práticas e isto tende a propiciar um diálogo maior com a academia, em um processo de fortalecimento mútuo.

Porém, os campos a investigar e a se discutir de forma mais aprofundada ainda são muitos. O artista formado pelo grupo de teatro, frequentemente, demonstra dificuldades em apresentar, definir e problematizar de modo substancial seus processos de criação e formação, ao mesmo tempo em que muitos pesquisadores acadêmicos que se debruçam sobre a pedagogia do teatro e mesmo sobre a criação cênica em suas salas de aula são carentes de contato mais estreito e frequente com a prática teatral efetiva nos grupos. A relação entre a prática de grupo e o ensino formal é tão recente quanto crescente e, como observa Fernando Yamamoto, se configura como um promissor campo de pesquisa:

O movimento dos coletivos teatrais brasileiros ganhou força e vem conquistando um espaço cada vez mais importante. [...] Muito se tem pensado e produzido sobre estas práticas, seja na academia ou nos próprios grupos. [...] No entanto, [...] alguns novos traços surgem com muita força e recorrência na produção mais recente dos grupos brasileiros e, por consequência, a necessidade de uma tentativa de reflexão e mapeamento destas tendências. (YAMAMOTO, 2009, p. 59)

Um interessante exemplo de escola que buscou a integração entre a prática artística e o ensino formal é a ELT – Escola Livre de Santo André (SP). Surgida em 1990, surpreendentemente por um projeto de iniciativa pública vindo da prefeitura da cidade de Santo André, a ELT foi criada para ser um espaço de ensino verticalizado e em diálogo estreito com os principais movimentos artísticos da época, mas sem a obrigação de conferir o registro profissional aos alunos no final do curso. Seu plano piloto e a coordenação dos primeiros anos ficaram a cargo da professora e diretora teatral Maria Thaís. Os diversos professores que por ela passaram e lecionaram são artistas, diretores e dramaturgos de trabalhos reconhecidos e referências da criação teatral atual, chamados de “artistas-orientadores”. A ELT aboliu termos como “professor” e “aluno”, diferenciando-se da estrutura escolar tradicional e se aproximando da ideia dos estúdios e laboratórios do início do século XX (LEITE, 2010). Sua estrutura se pautou na prática do ator como centro da experiência e na criação artística como caminho para o aprendizado, convergindo para uma formação mais flexível e dialógica, de quem aprende com o outro seja ele artista, professor, pesquisador ou estudante.

A ELT é concebida como um centro de pesquisa tendo como foco o processo de experimentação do ator, à semelhança de um laboratório ou de um estúdio. Lembra Maria Thaís: ‘O termo artista-orientador parece ter sido

cunhado naquele momento'. Naquele momento, parecia fundamental demarcar a distinção já apontada de uma formação não acadêmica ou técnica. [...] Não há ausência de currículo, mas uma resistência ao currículo prévio que não considera as particularidades de cada profissional e de cada grupo em formação. A ênfase, a partir do desenvolvimento de cada turma, foi pensar a continuidade do projeto com base nas experiências em andamento. (LEITE, 2010: 73-83)

A ELT é, portanto, exemplo da tentativa de se pensar a formação teatral na escola sob a luz das experiências artísticas realizadas na prática de grupo. Experiências pedagógicas bem sucedidas esta demonstram diversas possibilidades para a formação do ator na atualidade, sendo cada vez mais comum a mescla entre os ambientes artístico, acadêmico e docente, quebrando barreiras e estreitando a relação entre a prática dos grupos teatrais, a experiência dos artistas profissionais e a escola formal.

Outro exemplo mais recente é o da SP Escola de Teatro, escola profissionalizante de nível médio, fundada oficialmente em 2009 e sediada na Praça Roosevelt, epicentro da atividade teatral de diversos grupos teatrais paulistanos. O efervescente movimento cultural da praça, antes um espaço degradado da cidade, ocupado por sedes de diversos coletivos teatrais se tornou uma referência nacional de como o teatro de grupo pode influir no espaço público e na dinâmica social urbana. Juntos criaram uma rede de parcerias e ações não só entre si, mas também mobilizando moradores e comerciantes ao redor. Nascida neste contexto, a SP Escola de Teatro elabora as diretrizes de seu sistema pedagógico alinhado às diretrizes da prática de grupo, em especial o processo colaborativo. “O mote é simples e direto: artistas que formam artistas. O que está em relevo é o reconhecimento do papel do artista na sociedade”.¹³ O projeto da escola persegue um ensino não acumulativo e não hierárquico semelhante ao perfil da prática de grupo. Em sua pesquisa de doutorado em andamento sobre a formação da SP Escola de Teatro, Rafael Ary comenta que:

A metodologia de trabalho da SP Escola de Teatro está no entroncamento entre as noções de pedagogia de Paulo Freire e as experiências de criação em grupo. [...] O processo colaborativo seria a ética que necessita de diretrizes, que, por outro lado, inspira procedimentos de criação. [...] A criação de uma escola como esta tem como intuito apontar um projeto de

¹³ Da página oficial da SP Escola de Teatro. Em: http://www.spescoladeteatro.org.br/a_escola/alicerce.php#. Acessado em: 02/07/2014

sociedade, onde a arte não é apenas mais uma mercadoria a ser negociada, mas um dos aspectos de reconhecimento de um povo. (ARY, 2013: 1)

Outra experiência recente que demonstra o interesse entre o diálogo entre prática de grupo e o ensino formal em teatro ocorreu no final de 2013, quando a Universidade de São Paulo (USP) realizou a I Bienal Internacional de Teatro da USP, ocorrida na capital paulista entre 31 de outubro a 15 de dezembro. Sua programação, sediada no TUSP, contou com espetáculos nacionais e internacionais de perfil experimental. No âmbito nacional, foram convidados três grupos com alguma associação a universidades com formação em artes cênicas, priorizando grupos jovens, mas que já contam com o reconhecimento profissional de suas produções: Coletivo OPOVOEMPÉ (USP); Coletivo Baal (UDESC); e Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum (UFMG). O projeto buscou dar foco às relações entre a produção acadêmica e as atividades artísticas dos grupos, evidenciando o trânsito de influências entre os dois ambientes.

A crescente investigação e a tomada de consciência para os processos pedagógicos no teatro influencia diretamente a prática de grupo, cujos caminhos para a formação do ator independem de currículos obrigatórios, compromissos institucionais ou relações com o poder público, cada coletivo determinará sua própria pedagogia de acordo com seus interesses artísticos e fases de sua trajetória em um processo não linear e não teleológico. Para a diretora e pedagoga Maria Thais:

Tais experiências trazem uma perspectiva de continuidade, de sistematização e de experimentação de linguagem cênica e tem em comum uma delimitação clara do campo de conhecimento, o teatro, e um modo de produção coletiva. Quando realizadas por companhias e/ou grupos permitem uma vinculação entre a produção teatral e a transmissão do saber no teatro, demonstrando que a prática artística não se restringe apenas à criação de uma linguagem. [...] Nestas práticas vem sendo gestada uma mudança significativa no modo de considerar o nosso papel no exercício do teatro. (THAIS, 2006: 11)

Para diversos grupos, separar o que é artístico e pedagógico se torna uma tarefa quase impossível, já que ambos se integram em um único movimento. Ainda que a maioria dos grupos de referência não possua uma metodologia formalizada para a criação ou o aprendizado de seus atores, o processo de formação é perceptível e

ocorre através de uma transmissão múltipla de conhecimentos e descobertas, diluindo as posições de quem ensina e quem aprende.

Nos dois próximos capítulos estudaremos os casos dos grupos Galpão e Quatroloscinco, ambos de Belo Horizonte. O primeiro, ícone do teatro nacional por seu trabalho longo e frequentemente estudado e procurado por dezenas de artistas e pesquisadores interessados. O segundo, representante da nova geração do teatro mineiro, com trajetória de reconhecimento ascendente pelo trabalho com a criação coletiva e autoral e em pleno processo de construção de sua(s) identidade(s)¹⁴.

Baseado principalmente nas entrevistas com integrantes dos dois grupos, os próximos capítulos tentarão lançar observações, reflexões e questionamentos sobre como se deu e se dá a formação do ator dentro da prática destes grupos, buscando tanto a ilustração quanto a problematização do tema.

¹⁴ A escolha pelo plural conota a pluralidade de identidades que um coletivo artístico assume nas diversas fases e períodos de sua trajetória profissional, ligada à própria natureza processual e sempre provisória do teatro.

CAPITULO II

O GRUPO GALPÃO E A FORMAÇÃO “VIRA-LATA”

Sentei-me, fechei os olhos — e fiquei a pensar: aqueles que viverem daqui a cem ou duzentos anos e para quem abrimos hoje o caminho, irão lembrar-se de nós com uma boa palavra?

ANTON TCHÉKHOV¹⁵

Este capítulo se concentra no estudo de caso do Grupo Galpão, a partir de revisão bibliográfica produzida pelo e sobre o grupo, como também a partir das entrevistas realizadas com os atores Eduardo Moreira e Paulo André para esta pesquisa¹⁶. Baseadas em questionário previamente elaborado, cada entrevista acabou por tomar diferentes rumos de acordo com os destaques dados por cada entrevistado e pela própria condução do entrevistador durante a conversa. A prática revelou que um questionário fixo não seria ideal para captar a diversidade e a personalidade das visões de cada entrevistado sobre os temas levantados. O pesquisador, portanto, procurou dosar a padronização dos questionários com as especificidades de cada entrevista.

Após a leitura da bibliografia sobre o grupo, diversas questões foram levantadas sobre o aspecto da formação artística na trajetória do Galpão, visto que tal bibliografia não é tão vasta e pouco contempla com profundidade a questão da formação. Durante a pesquisa não foi encontrado nenhum material bibliográfico focado no assunto e, por isso, as entrevistas com os atores foram fundamentais para se tratar diretamente sobre o tema e, além disso, captar percepções pessoais e subjetivas dos atores que não são expostas nas publicações oficiais lançadas pelo próprio grupo.

A escolha por entrevistar Eduardo Moreira e Paulo André se justifica, principalmente, pelas suas diferentes trajetórias artísticas dentro e fora do Grupo Galpão. Enquanto

¹⁵ TCHÉKHOV, 1998, p. 70.

¹⁶ As entrevistas com os atores do Grupo Galpão foram realizadas entre os meses de abril e maio de 2014 e gravadas em formato de áudio. Após serem transcritas, foram usadas como fonte de informações para esta pesquisa.

Eduardo Moreira, nascido em 1961, no Rio de Janeiro, é um dos fundadores do Galpão, ocupando funções de liderança desde 1982, Paulo André entrou para o grupo em 1994 como ator convidado de um Galpão já consagrado e só em 1995 passou a integrar o núcleo efetivo da equipe, participando das decisões diretivas. Além disso, Eduardo não cursou nenhum tipo de escola de teatro antes do Galpão, enquanto Paulo teve a experiência de um ano como aluno na Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava, importante diretor belorizontino ligado ao teatro de resistência na época da ditadura militar e um dos primeiros a fundar uma escola de teatro na cidade.

A partir de seus relatos foi possível investigar questões ligadas à formação do ator a partir de uma prática de grupo realizada entre atores, na busca por uma relação horizontal e não hierárquica de criação e pesquisa. Nas entrevistas também foi notada como são diferentes as visões pessoais de cada ator sobre o trabalho do grupo, sua própria função no coletivo, a história vivida e os desejos futuros. Portanto, por mais que se note uma grande coerência artística do coletivo, explicitada em seus espetáculos, há também diversidade e contrapontos quando os atores dão seus próprios depoimentos. Como ocorre na maioria dos grupos de teatro, a individualidade de cada membro costuma ser ofuscada em prol de um pensamento coletivo já que, neste caso, todo o trabalho é investido na direção de fortalecimento, estruturação e projeção do grupo, em uma opção por um teatro como maneira de vida, e não como instrumento para a carreira individual de seus atores. Este é um elemento bastante característico da ideia de 'comunidade', tão cara aos que se dedicam ao teatro de grupo, e que resulta em reflexos positivos e negativos.

O Grupo Galpão, reconhecido como um dos principais e mais longevos grupos teatrais do Brasil, tem suas origens em 1982 quando os atores Eduardo Moreira, Teuda Bara, Antônio Edson, Wanda Fernandes e o argentino Fernando Linares participaram das oficinas dos alemães Kurt Bildstein e George Froscher, do Teatro Livre de Munique, produzidas pelo Goethe Institut no Teatro Marília, em Belo Horizonte. Desde então, o Grupo Galpão realizou 21 espetáculos apresentados em mais de 40 festivais internacionais e 70 nacionais em todas as regiões do Brasil,

além de circular por 18 países da Europa e do continente americano. Hoje, o Galpão é um dos mais genuínos representantes do Teatro de Grupo feito no Brasil, não só pelo seu reconhecimento, mas pelo seu exemplo de disciplina, persistência, rigor, coletividade e ética no trabalho teatral.

Tal importância tem sido reconhecida de diversas formas, seja através de prêmios teatrais, homenagens institucionais ou matérias especiais em revistas, jornais e televisão. Em 2014, por exemplo, a Cooperativa Paulista de Teatro e o cineasta Fabiano Moreira lançaram a série *Ensaio Aberto*, composta por seis vídeo-documentários sobre seis dos mais importantes grupos teatrais do país, considerados “arquivos vivos” do Teatro Brasileiro, onde o Galpão foi escolhido para abrir a série. Ao se questionar sobre como um grupo de teatro pode se manter em atividade durante tantos tempo, trinta e dois anos no caso do Galpão, o cineasta conclui que:

O que os mantém juntos é a coletividade, o respeito ao profissional. Além de saber se colocar e ceder à vontade do outro. Os objetivos são traçados coletivamente e se desenvolvem porque todo mundo colabora com um pouco que se transforma em algo muito maior. (MOREIRA)¹⁷

A Associação Galpão, empresa que une Grupo Galpão e o Centro Cultural Galpão Cine Horto, possui atualmente cerca de 60 funcionários e mantém suas atividades através de uma gestão sólida e de uma experiente relação com leis de incentivo, fomento e patrocínio. Assim, o Galpão é também uma referência em sustentabilidade na cultura, inspirando diversos grupos, produtores e centros culturais do país. Entretanto, todo este crescimento estrutural e financeiro conquistado pelo grupo em três décadas de atividades ininterruptas não apartou o Galpão de sua origem artesanal e mambembe, ainda bastante associadas à sua imagem. Dedicamos, portanto, alguns parágrafos às origens do Galpão para mapearmos alguns pontos importantes que serviram de pilares orientadores para construção dessa identidade que influi diretamente sobre a formação de seus atores.

¹⁷ Entrevista para jornal O Tempo. Publicado em 18/02/2014. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/os-arquivos-vivos-do-teatro-1.790498>.

Nas já citadas oficinas com os alemães Bildstein e Foscher, em 1982, os atores e estudantes vivenciaram de forma intensa e rigorosa exercícios de técnica corporal, acrobacia e jogos teatrais inspirados no teatro de Jerzy Grotowski e de Bertolt Brecht. Inicialmente formada por 50 alunos, a oficina terminou com doze devido ao alto grau de exigência de seus ministrantes. O pesquisador Carlos Antônio Leite Brandão, autor do livro *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*, comenta o impacto estético e técnico destas oficinas para os então atores amadores e iniciantes que viriam a formar o Grupo Galpão:

Com Kurt e George, aprendia-se a associar voz, corpo e ritmo em torno de uma intenção teatral única, superando-se, assim, a formação fragmentada e ultrapassada de alguns currículos acadêmicos, nos quais vários aspectos desenvolvidos nas disciplinas não encontravam um modo de interagir. Na oficina com os alemães, tudo soava como novidade: as improvisações, a teatralização dos objetos, o exercício da fadiga. [...] Em cada gota de suor, fermentava-se a ideia do teatro como um rito a exigir esforço, disciplina coragem e a servir de aprendizado para as atitudes a serem empreendidas em todos os campos da vida pessoal (BRANDÃO, 1999:23)

Nesta citação é possível perceber como uma ética de trabalho firme conduziu uma experiência técnica rigorosa e inédita para os seus participantes. Além dos treinamentos e exercícios, foi realizada a criação do espetáculo *A Alma Boa de Setsuan*, de Bertolt Brecht, dirigida pelos alemães. Esta montagem ocorreu como segunda fase da oficina iniciada no Teatro Marília, e representa uma síntese criativa e um resultado cênico do processo vivido durante quatro meses. Eduardo Moreira acredita que as oficinas com os alemães foi sua principal escola antes do Galpão. O ator, que vinha do teatro amador de mobilização política na Universidade, além de oficinas e cursos livres, encontra na prática com os alemães uma vivência definidora:

Minha grande formação foi na oficina com os alemães, que gerou o Galpão. Já saímos de lá querendo formar um grupo profissional. Não tinham tantas escolas na época. Tinha o TU¹⁸ que era técnico, que tinha aquela coisa bem tradicional, pro bem e pro mal. De certa maneira demos uma sorte de ter começado com os alemães, porque eles trouxeram algo que era uma tradição, mas era moderno, um teatro mais arejado, com influências do Grotowski, do Brecht, do teatro físico, antropológico. Foram quatro meses e meio de trabalho muito intenso, funcionou como uma escola. Existia uma ética do trabalho bem germânica, muito dura, uma disciplina atroz. Mas

¹⁸ Teatro Universitário da UFMG: Curso técnico de formação profissionalizante com duração de três anos sediado em Belo Horizonte e fundado em 1952.

além disso eles tinham uma linguagem. Eles passaram uma linguagem. Isso foi importante pro Galpão. (MOREIRA, 2014)

Em novembro do mesmo ano, Eduardo, Wanda, Teuda, Antônio e Fernando fundam o Galpão com o espetáculo de rua *E a noiva não quer casar...*, dirigido por Fernando Linares e escrito por Eduardo Moreira, marcado por uma dramaturgia aberta e pela criação coletiva baseada em improvisações. Nesta primeira criação do grupo, a urgência pelo encontro com a rua e com o público, como também a necessidade de se botar em prática de forma autônoma toda a carga de aprendizado adquirida nas oficinas com os alemães foram maiores que qualquer pretensão ou direcionamento estético. “Nossa primeira peça em termos de conteúdo era muito fraca. Era basicamente números de circo. O espírito crítico, o discurso, a elaboração do pensamento foram sendo conquistados aos poucos”, comenta Eduardo Moreira (2014).

Segundo site oficial do grupo¹⁹, o próprio nome “Galpão” não surgiu de uma pretensão ideológica ou artística de seus integrantes, mas de uma conveniência ao se aproveitar de uma razão social já constituída quatro anos antes de sua concepção. A reconhecida identidade do grupo seria construída ao longo de seus primeiros anos e espetáculos, na busca por um teatro popular que dialogasse com práticas tanto tradicionais quanto contemporâneas de criação, mantendo a busca pela comunicação direta com o público.

Em pleno momento de abertura política no País, o Galpão decide ocupar a rua como um espaço de direito, expressão e convívio, indo ao encontro do pensamento de grande parte da população reprimida durante duas décadas de ditadura militar – ir para a rua era um ato genuinamente político, não por acaso, poucos anos depois, grandes multidões se juntaram em passeatas e manifestações do movimento “Diretas Já”. As origens do Galpão, portanto, coincidem com um momento nacional de transição sociopolítica, que influenciaria diretamente as formas de se fazer e se pensar cultura e arte na época. A escolha pela rua não deixa de ser um pilar ético e político para o funcionamento do grupo e a relação entre os integrantes. Tal escolha

¹⁹ Informação disponível em: <http://www.grupogalpao.com.br/port/historia/trajetoria.html>

trouxe em sua esteira todo um pensamento sobre o teatro e sua ligação com a comunidade.

O Galpão, desde o início se imaginou um grupo no qual tudo era decidido e realizado por um corpo coletivo e o resultado era o esforço de um conjunto de atores e não de uma soma de individualidades. Ainda que a compreensão do que isso signifique tenha se alterado. [...] O teatro de rua que abraçamos na época não deixou de ser uma consequência de certo romantismo desse período, em que as coisas pareciam mais simples, em que imaginávamos que a ditadura era a fonte de todos os males. [...] Numa atmosfera como essa, nenhum de nós pensava em ser estrela de nada. Pensávamos que a estrela era um teatro que nos permitisse dizer ao mundo o que nós éramos e o que pensávamos. [...] O que salvou o Galpão nesses primeiros anos de atividade foi essa vontade de fazer teatro a qualquer preço, sem se importar com as condições mais adversas que se apresentassem. [...] O Galpão nasceu como grupo nesse momento em que o sonho de transformação coletiva estava mais vivo do que nunca, com todas as suas ilusões e também manipulações. (MOREIRA, 2010: 159-160)

Para os atores do Galpão, habitantes de uma Belo Horizonte bastante provinciana no início dos 80, onde a maioria dos artistas de teatro locais não vislumbrava qualquer perspectiva de carreira na cidade e se mudava para Rio de Janeiro e São Paulo, o contato com os alemães e também com o argentino Fernando Linares seria crucial para a conscientização do trajeto vertical, profundo e pioneiro que estavam começando a percorrer. Eduardo Moreira comenta a influência de Linares nos primeiros anos:

Ao contrário de nós, que, como bons brasileiros, tínhamos uma formação bem precária, confiando mais na intuição do que num conhecimento propriamente dito, Linares tinha feito escola e tinha uma formação melhor estruturada em termos de teatro do que a maioria de nós. [...] A contribuição do Fernando Linares nesses primeiros anos pode ser sentida tanto nas informações que ele nos passou, como nas direções que ele fez. Ambas foram fundamentais para a consolidação de uma linha artística de pesquisa e de busca de linguagem, que eram almeçadas pelo Galpão. Além, é claro, de ter nos ajudado muitíssimo para que abrísemos nossos olhos a um teatro do mundo, sem fronteiras e sem preconceitos tacanhos. (MOREIRA, 2010: 25-28)

A breve, mas fundamental participação de Fernando Linares até 1984 indica o início de uma dinâmica que orientaria a história do grupo permanentemente: um grupo de atores em encontros com diferentes diretores a cada espetáculo. Desde sua origem, o Galpão é um grupo formado essencialmente por atores, onde não há a presença de um diretor ou encenador fixo que encabece o projeto artístico do coletivo. A cada

novo espetáculo o grupo convida um diretor ou elege um de seus atores para a função. Ao longo de sua trajetória o Galpão foi dirigido por 10 diretores convidados (Fernando Linares, Paulinho Polika, Carmen Paternostro, Eid Ribeiro, Gabriel Vilella, Cacá Carvalho, Paulo José, Paulo de Moraes, Jurij Alschitz e Yara de Novaes) e 3 diretores do próprio grupo (Eduardo Moreira, Chico Pelúcio e Júlio Maciel), além de algumas montagens assinadas como direção coletiva. Desta forma, cada montagem oportunizou novas abordagens técnicas e estéticas, permitindo não só inovação como a renovação para o grupo. Tanto para Eduardo Moreira quanto para Paulo André há o entendimento de que cada montagem é tratada como um recomeço. “O Galpão sempre buscou algo que achasse ter a ver com o grupo, mas também a vontade de ir para o lado contrário. Cada espetáculo vem, num certo sentido, negando um espetáculo anterior”, diz Moreira. E Paulo André complementa: “Como disse Pedro Nava, a experiência é um farol que ilumina pra trás. A cada novo trabalho, tudo é zerado e se começa tudo de novo. Claro que hoje temos mais maturidade para lidar com isso, mas tudo é realmente zerado”. Esta consciência do recomeço em cada novo espetáculo é uma estratégia artística com consequências pedagógicas usada pelo grupo para que cada novo projeto seja uma espécie de “nova escola” – como se os atores ocupassem o lugar de alunos abertos a experiências e aprendizados inéditos. Logicamente, o verbo “zerar” deve ser entendido apenas como uma expressão metafórica, uma vez que o desejo pelo recomeço não significa a anulação da experiência adquirida nos processos anteriores, pelo contrário, esta acumulação de experiências geradas em cada trabalho é uma das principais responsáveis pelo perfil estético tão facilmente identificável no Galpão.

A ausência de uma figura fixa na direção do grupo é uma das principais marcas identitárias do Galpão. O grupo aprendeu a funcionar com a diversidade de diretores, tirando máximo proveito do encontro com cada artista convidado. Por compartilharem um pensamento de grupo coeso e bem alinhado, os atores do Galpão puderam passar por diferentes direções, oficinas, workshops e treinamentos das mais variadas estéticas conservando o perfil artístico do grupo, mas se permitindo arriscar em experimentos estéticos e de linguagem. A própria alternância entre espetáculos de palco e de rua são uma estratégia do grupo de trabalhar diferentes aspectos da arte teatral. O modo de trabalhar do Galpão acabou por

orientar uma espécie de tradição do teatro de grupo em Belo Horizonte já que muitos grupos teatrais ativos atualmente, criados a partir da década de 1990, também são formados por atores que convidam diferentes diretores a cada projeto ou se debruçam sobre a criação coletiva, caso do grupo Quatroloscinco, assunto do próximo capítulo.

A primeira década do Galpão, compreendida entre 1982 e 1992, denominada pelos próprios atores de “Anos Heroicos”, foi o período em que seus integrantes (um elenco ainda flutuante, com diversas entradas e saídas de artistas) deram os primeiros e decisivos passos em direção à estruturação artística, estética e financeira do grupo, de maneira intuitiva e arriscada. Marcada por diversas crises e instabilidades, esta primeira década simboliza um duro teste para os desejos e determinações artísticas dos atores. Nesta primeira década, os atores do grupo também vivenciaram diversas oficinas e workshops com diferentes artistas e diretores que ajudaram a moldar um pensamento artístico coletivo para o Galpão. Vale destacar as oficinas com a italiana Ariel Genovese (1985) e com o diretor Ulysses Cruz (1986), decisivos para a concepção de formação ética e artística dos atores do grupo. Enquanto Genovese introduziu o rico e pedagógico treinamento com máscaras neutras e expressivas, Ulysses Cruz foi responsável por apresentar um processo de criação até hoje utilizado pelo grupo: os workshops realizados entre os próprios atores para explorar suas ideias criativas em prol da construção de um espetáculo. Nestes workshops, realizados no início de quase todos os processos de criação, alguns atores assumem a função de diretor e realizam uma proposta cênica, conduzindo os demais. Estas propostas servem para explorar desejos e interesses latentes em cada ator para a montagem teatral que se inicia, além de experimentar cenicamente ideias iniciais que podem vir a ser o futuro espetáculo em criação.

Os encontros com diversos preparadores vocais, musicais e corporais também contribuíram em grande parte para a formação eclética dos atores do Galpão. Foram diversos profissionais com diferentes abordagens técnicas sobre o trabalho do ator. Na década de 80, o grupo passou a frequentar o Centro de Dança Transforma, importante núcleo de pesquisa e experimentação da dança na cidade, onde tiveram contato com profissionais do quilate de Angel Vianna e Arnaldo Alvarenga. Eduardo Moreira relata:

A oficina que fizemos no Transforma com Angel Vianna foi reveladora de outra maneira, quase oposta, de abordar o trabalho corporal. Se com os alemães constituíamos um verdadeiro exército de atores, que executava com grande precisão um jogo cênico, Angel propunha uma descoberta individual das potencialidades expressivas de cada corpo. (MOREIRA, 2010:197)

De 1984 a 1992 o Galpão se preocupa com a aquisição de habilidades técnicas, principalmente circenses, que dariam o tom de seus trabalhos desta época. A preparadora corporal Myriam Tavares acompanhou este período do grupo. Naturalmente, a própria linguagem da rua e a estética circense moldaram um perfil para o ator do Galpão, segundo Paulo André “mais aberto, para fora, uma atuação muito exteriorizada, mais farsesca, caricata”. Este perfil só seria desconstruído de forma mais incisiva a partir do encontro com o diretor mineiro Eid Ribeiro e sua versão para *Álbum de Família* (1990), texto de Nelson Rodrigues, mergulhando num universo trágico de estética expressionista, e que exigiu outro tipo de atuação até então não experimentada pelos atores.

Outra importante experiência foi a participação do grupo no Festival Ayacucho, em 1988, um encontro de grupos teatrais no Peru, onde o Galpão pôde conviver com 34 diferentes coletivos teatrais do mundo, em um evento em homenagem a Jerzy Grotowski (que tinha presença prevista, mas não pôde comparecer). Neste encontro, o Galpão apresentou espetáculos, realizou intercâmbios e participou de oficinas ligadas ao teatro antropológico e ao campo do ‘terceiro teatro’. Curioso é o fato de o Galpão ter sentido certo desconforto neste encontro, ao se comparar com o trabalho feito pelos outros coletivos, em sua maioria, praticantes entusiastas do teatro físico com grande influência europeia, algo bastante em voga na época. Com certa ironia, Eduardo Moreira relata a experiência:

A semana foi exaustiva, sem um minuto sequer de trégua em nosso treinamento. Além de assistir a uns cinco a seis espetáculos diários que, invariavelmente repetiam partituras corporais sofisticadas e, na sua imensa maioria, incompreensíveis. [...] Descanso, descontração eram palavras proibidas. Só o trabalho obsessivo e a fadiga seriam capazes de nos fazer vislumbrar uma espécie de éden teatral. [...] Curiosa foi a apresentação do Galpão no encontro. O público, provavelmente esgotado de tanto teatro “cabeça” e cheio de trejeitos e técnicas antropológicas, chegou ao delírio com as gags e palhaçadas de *A Comédia da Esposa Muda* [...] A conclusão foi de que ninguém aguentava mais tanta demonstração de técnicas de

teatro. Todos estavam sedentos por um simples bom espetáculo de teatro. (MOREIRA, 2010:75)

Não por acaso, o Galpão não optou por um caminho técnico ou artístico orientado por estas tendências. Ainda que o grupo tenha inclusive realizado um encontro presencial com Grotowski, o teatro buscado e praticado pelo Galpão era eclético, informal e irreverente demais para aqueles padrões. Provavelmente a influência que Grotowski, Barba e o teatro antropológico exerceram sobre o Galpão está muito mais ligada à tomada de consciência do teatro e da prática de grupo como uma maneira de vida, com uma visão ética e política de se viver em comunidade. Uma influência mais filosófica do que técnica ou estética.

Os diferentes encontros experimentados pelo grupo foram marcantes ou pelo que trouxeram de identificação e influência ou por mostrar caminhos indesejados, construindo uma identidade artística plural e “camaleônica”, termo frequentemente usado por Eduardo Moreira. Pouco experiente e ávido por aprendizados e vivências, o Galpão dos anos 1982 a 1992 mergulhou em uma busca ao mesmo tempo panorâmica e vertical para encontrar o seu próprio teatro – sua impressão digital. Os atores do Grupo se formavam de forma totalmente empírica e livre, através de suas experiências com criação de espetáculos, oficinas, workshops, intercâmbios e principalmente apresentações, visto que o Galpão sempre teve como principal fim o encontro com o público e o acontecimento coletivo do espetáculo. É a partir do espetáculo que todo o resto se desenvolve, inclusive o treinamento e os processos de aprendizado. Os erros e acertos, os sucessos e fracassos experimentados em cada processo e em cada encontro com a plateia foram o principal termômetro e bússola para o caminho de formação grupal e atoral no Galpão.

Em 1990, com *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues sob direção de Eid Ribeiro, o Galpão já era formado por 8 dos seus 13 integrantes atuais. Esta montagem, feita no palco, com caráter dramático, trágico, e uma exigência de introspecção dos atores, marca uma perceptível mudança de rumo e pensamento em um grupo até então ligado ao teatro de rua e seu perfil popular. Tal experimento estético foi um importante atestado de amadurecimento adquirido nos dez primeiros anos e que serviria de base para lidar com a presença forte do encenador Gabriel Villela,

condutor do espetáculo que alçou o grupo à fama internacional: *Romeu e Julieta*, de 1992, considerado até hoje seu espetáculo mais marcante e conhecido. Daí em diante, o Galpão entra em vertiginosa ascensão.

Como relata Paulo André, Gabriel Villela era “avassalador e paternalista, passando como um rolo compressor por cima de tudo”, enquanto Eduardo diz que Gabriel foi “um divisor de águas na questão da encenação, com uma mão de encenador muito poderosa”. Ambos salientam o encontro artístico do diretor como uma experiência radical, intensa e crucial para a trajetória do grupo. Segundo Eduardo, foi, na verdade, a concepção visual de Villela que trouxe a estética que a maioria das pessoas identifica como sendo do Galpão hoje. Somado ao encontro com Gabriel, o grupo viveu o fatídico acidente automobilístico que culminou na morte da atriz e fundadora Wanda Fernandes. Sua perda trouxe ao grupo a iminência do fim, e foi Gabriel Villela um dos principais responsáveis pela continuação do Galpão que, na época, conduzia um segundo espetáculo com o grupo: “Tudo desmoronou e o grupo só não se desestruturou mais profundamente pela intervenção da mão forte de Gabriel” (MOREIRA, 2010, p. 96-97). Esta segunda parceria com o diretor, que resultou no espetáculo *A Rua da Amargura* (1994), obteve enorme sucesso e é até hoje a peça mais premiada do Galpão. Seguindo a pesquisa entre o popular e o clássico iniciada em *Romeu e Julieta* o grupo cravou lugar definitivo no teatro brasileiro. Por serem espetáculos tão icônicos, suas características estéticas, visuais e de atuação acabaram por se tornar uma síntese da identidade do Galpão.

Logo após os dois trabalhos com Villela, os atores entenderam que, apesar de todos os benefícios gerados, o grupo havia perdido certa autonomia e autoralidade. Decidiram, portanto, realizar uma próxima montagem dirigida por um dos próprios integrantes, a fim de voltar sua pesquisa para os desejos mais próprios do grupo – foi montado *Um Molière Imaginário*, adaptação do clássico *O doente imaginário*, de Molière, com direção de Eduardo Moreira. De certa forma, esta decisão expõe a preocupação dos atores em enfrentar novos desafios, em se colocar diante do risco, principalmente quando se está em uma posição confortável, questionando o conhecimento consolidado e buscando novos universos a conhecer. Obviamente, público e patrocinadores esperavam mais uma parceria com Gabriel Villela, e o grupo decidiu mudar o curso da trajetória e se enveredar por novas buscas e

investigações, continuando o caminho de construção de sua identidade, que, como já observamos, se dá pela sua própria natureza mutante e provisória. Já amadurecido, o grupo entendeu que, para além do sucesso, havia uma missão, um comprometimento com a busca e o aperfeiçoamento de seus atores – o Galpão questionou sua própria institucionalização:

Depois de 92, o Galpão se torna um grupo com um nome muito conhecido, muito sólido. O grupo se torna uma instituição. Ao mesmo tempo em que você quer usufruir disso, você não pode acreditar nisso, nesse lugar seguro. Você precisa se zerar. O ator é essa possibilidade de ser uma página em branco. Não é sempre que a gente consegue isso, mas é o que a gente persegue. Então, a partir de 92, tem essa coisa do sucesso, a tendência a uma institucionalização. É uma dialética mesmo, um conflito. (MOREIRA, 2014)

É na montagem de *A Rua da Amargura* que Paulo André entra para o grupo. Inicialmente convidado para ser assistente de direção de Gabriel Villela, já no primeiro ensaio ele é deslocado para a função de ator. Vindo de experiências como ator avulso em produções de elenco e uma participação mais duradoura com a Cia Sonho & Drama, de Belo Horizonte, Paulo André ainda não havia encontrado qualquer tipo de estabilidade artística ou financeira ante de sua entrada para o Galpão. Enfrentava ainda a crise da decisão de continuar ou não na carreira como ator, planejando inclusive uma mudança para Nova Iorque, em breve. Ao ser convidado a trabalhar com o grupo, diferentemente de Eduardo Moreira, que vivenciou toda a trajetória do ponto zero, Paulo André passaria a integrar um Galpão já aclamado e consolidado. Até 1996, Paulo André permanece como “ator convidado”, o que significava sua não participação nas decisões centrais nos âmbitos artísticos e de gestão do grupo, mas em sala de ensaio, apesar de sua condição de “convidado”, era tratado com igualdade e abertura, como relata:

Foi no Galpão que eu assinei um contrato de trabalho profissional como ator pela primeira vez, mesmo já sendo ator há 11 anos. Eu já sabia bem qual era a diferença entre uma produção de um elenco e a prática de um grupo. [...] Nos primeiros anos, até 1996, eu era ator convidado e não participava de decisões e reuniões. [...] Logo no início eu encontrei muito espaço no Galpão, não só como ator. Comecei a organizar o figurino de *A Rua da Amargura*, que era enorme. Mesmo com ator convidado, ajudava no carregamento, na montagem. Acho que aos poucos fui ganhando a confiança do grupo até o momento de ser convidado a ser um integrante efetivo. Na época, o Galpão estava se reestruturando. Acabava de vir de duas montagens do Gabriel. [...] Depois disso, voltar a ter autonomia, era um desafio. Era como se o

grupo estivesse se refazendo, renascendo. Um espaço novo de certa forma, apesar do grupo já ter 12 anos. [...] Entrar pro *Politburo*²⁰ naquele momento era como entrar pra um grupo que começava ali. Não senti que eu estava num lugar inadequado, a abertura pra minha entrada foi muito grande. [...] Não foi passado nenhum tipo de metodologia ou princípios formalizados como novo integrante. Isso tudo era passado no dia a dia, aos poucos. O Galpão sempre deu muita liberdade para as individualidades. [...] Com o Galpão comecei a me estruturar financeiramente, pagar meu aluguel com o dinheiro do teatro. Tive mais mobilidade para pesquisar mais, estar em contato com as outras coisas, pois eu não tinha dinheiro pra nada, pra fazer uma oficina, assistir um espetáculo, etc. Essa liberdade financeira traz também uma liberdade de pensamento. Comecei a comprar todos os livros que eu queria, fazer os cursos que eu queria, viajei mais, saí mais vezes do país, entrar em contato com outros artistas, fui a muitos festivais. (ANDRÉ, 2014)

No relato de Paulo André é possível notar como sua entrada para o Galpão constitui um divisor de águas em sua trajetória pessoal como ator. No grupo, André encontra liberdade de criação, de exercer atividades para além da atuação, de autonomia financeira para buscar conhecimentos e experiências artísticas complementares, além de passar a conviver com uma já bem estruturada microssociedade criada dentro do grupo. Segundo seu relato, a relação entre integrantes antigos e novos se dá de maneira bastante horizontal, sem a formalização de hierarquias ou relações de poder. No âmbito técnico também não havia qualquer transmissão formalizada de conhecimento – este se deu de forma natural no cotidiano de trabalho. A entrada de Paulo André coincide com um momento de transição no pensamento e no funcionamento do Grupo, sua inserção pode, inclusive, ter sido uma estratégia encontrada pelos atores mais antigos de buscar renovação em contato com um outro ator e uma outra geração. O novo elemento, ao entrar para o grupo, incita um processo de reconhecimento e aprendizado também para os veteranos.

Ao se constituir como um grupo de atores, o Galpão não traçou um percurso artístico orientado por um único mentor, assim resulta de uma perspectiva coletiva dada a partir da reunião dos desejos, pensamentos e proposições de cada ator. Estes precisam estar em constante “negociação” em prol de uma construção identitária do grupo que seja coerente e demonstre unidade, e que está acima das personalidades

²⁰ O termo ‘politburo’ é usado pelo Galpão para se referir ao núcleo dos integrantes efetivos que tomam as decisões centrais do grupo, em todos os aspectos. O termo faz referência ao comitê central do Partido Comunista na época da União Soviética, grupo com grande importância e poder nas decisões do governo. Atualmente, o ‘politburo’ do Galpão é formado por 13 atores permanentes.

de seus integrantes. Mais isto não significa a anulação das diferenças e da diversidade dentro do coletivo. O grupo busca espaços em que cada um possa exercitar outras funções complementares nas áreas de figurino, cenário, produção, comunicação, etc. A participação dos integrantes nos diversos âmbitos de funcionamento de um grupo de teatro é uma característica típica da prática de grupo. Uma maneira de fugir à especialização e à alienação do trabalho, como normalmente ocorre nas relações de trabalho convencionais. Esta prática também conflui para o exercício de uma autonomia artística – os atores se sentem realmente os “donos” do seu trabalho. Além da aquisição de outros conhecimentos, o trabalho fora da atuação também é uma forma de cada integrante conquistar respeito, confiança e espaço dentro do coletivo.

Sempre cuidei do acervo de figurinos, adereços e cenários do Galpão. Isso é essencial para que o artista não fique fechado apenas em estar no palco. Conhecer o “por trás” de tudo, por trás do grupo, os mecanismos de produção, se inteirar de tudo que passa por trás. Isso se reflete no palco. Pra mim fica clara a diferença entre de um ator que se envolve com estas outras funções dos que se envolvem menos. [...] O meu valor também mudou muito. Eu e Lydia [del Picchia, atriz do Galpão] tínhamos valor de formiguinha, de trabalhos de organização de espaço, de materiais, isso exigiu um trabalho de operário que eu e Lydia fizemos muito. Logo deixei de ser a formiguinha e passei a contribuir muito artisticamente. Isso é muito incentivado no grupo. Como fazemos muito Workshop, temos a chance de mostrar muito material artístico pessoal. Hoje faço parte do conselho artístico, coisa que eu não fazia há 10 anos. (ANDRÉ, 2014)

Nesta fala de Paulo André, ele ressalta que o trabalho “por trás do grupo” influi diretamente na qualidade cênica e na atuação de seus integrantes. Talvez pelo fato de que o ator envolvido com o grupo em seus diversos âmbitos (que não apenas em sua função de ator) desenvolve um entendimento global do organismo coletivo e passa a agir de forma mais integrada dentro dele, como uma parte do todo, como se o seu modo de agir e pensar se amalgamasse a um agir e pensar do grupo.

Para a formação do ator, o grupo de teatro acaba proporcionando um aprendizado que vai muito além da atuação. Se normalmente a figura do artista está relacionada ao trabalho individual, como identificamos os pintores, os instrumentistas, os escultores, o ator do teatro de grupo molda sua figura, sua formação e sua carreira em prol de um coletivo e no centro desta trajetória está a convivência e a

colaboração com os demais integrantes. No Galpão, por exemplo, todas as decisões são tomadas após passar pelo debate com os 13 atores, o que torna o processo lento, moroso, mas que, segundo Eduardo Moreira, foi a melhor forma encontrada para o funcionamento do grupo. Este é um exemplo prático da ética de trabalho construída pelo Galpão, e faz parte de uma série de princípios e procedimentos não escritos, mas sabido e compactuado por todos.

Foi também uma decisão tomada após debates exaustivos entre os 13 atores a escolha por convidar o ator e diretor Cacá Carvalho para a direção do espetáculo seguinte a *Um Molière Imaginário*. Após o desgaste do processo interno vivido em *Um Molière...*, os atores enxergaram na figura de Cacá Carvalho uma possibilidade de renovação e desafio. O espetáculo *Partido* (1999) revelou ao público um Galpão bastante diferente do que se estava acostumado, resultado de um processo radicalmente voltado para o trabalho de ator, a partir da pesquisa de Carvalho com ações físicas que mesclavam o universo pessoal do ator com o universo de uma obra, no caso do *Partido*, o conto *Visconde partido ao meio*, de Italo Calvino.

Levamos um tempo para entender o que o Cacá queria de nós. Aos poucos fomos compreendendo seu processo de trabalho, que consistia por parte dos atores na incansável garimpagem de ações físicas associada à imersão no universo pessoal. [...] Acho que a experiência com o Cacá fez com que perdêssemos um pouco da nossa ingenuidade teatral. Ele nos ensinou que nada mais existe no teatro além de nós mesmos, nossos conhecimentos de vida, nossas vivências. [...] *Partido* nos ajudou a ser mais simples nas coisas, a querer interpretar menos e ser mais. [...] a desconfiar das emoções e desconstruir certa idealização romântica do mundo do teatro. (MOREIRA, 2010: 103-105)

Eduardo revela o papel definidor do encontro com Cacá Carvalho, responsável por uma grande mudança no pensamento dos atores sobre a atuação. Mais uma vez, o Galpão se lançava em um caminho desconhecido, passível à não aceitação do público em prol da investigação artística. Além de um evidente aprendizado técnico, o Galpão vivenciou um apuro em sua consciência ética sobre o ofício – ao aproximar o trabalho sobre a atuação da intimidade dos atores, Cacá levou o grupo para um encontro entre o pessoal e o profissional, o artista e o humano. Importante ressaltar que o apuro ético se deu de forma totalmente pragmática durante o processo de criação do espetáculo. Portanto, mais uma vez, o espetáculo como objetivo final é o que orienta qualquer experiência artística e pedagógica no Galpão.

Paulo André coloca, em sua trajetória pessoal dentro do grupo, a experiência com Cacá Carvalho como a mais importante no âmbito da formação atoral, como relata:

O trabalho com o Cacá Carvalho foi muito importante pra quebrar minha visão ingênua da atuação. O Cacá me deu um raciocínio de ator que eu não tinha. Eu já estava com 36 anos. [...] Por mais que eu tivesse lido tanta coisa teórica, mesmo assim, continuava sendo um ator ingênuo. O Cacá foi um divisor de águas na minha maneira de pensar e fazer o teatro, e de abordar o personagem. E mesmo na relação ator/diretor. Isso foi fundamental para eu fazer outros trabalhos seguintes do Grupo como o Senhor Coisinha²¹, que era muito caricato e poderia soar muito superficial. Se não fosse a experiência com o Cacá eu não teria conseguido abordar da forma que abordei. [...] O pensamento do Cacá me permitiu ter um pensamento individual do artista por trás do personagem, para que eu atinja outros lugares, algo que talvez seja um processo meu talvez não perceptível pra plateia. Isso foi fundamental pra eu lidar com a repetição, já que no Galpão um espetáculo é apresentado centenas de vezes, pra não cair na repetição sem sentido. [...] Essa chave que encontrei na experiência do *Partido*, de me refazer e não fazer o personagem, descobrir que o personagem não existe foi fundamental. No fundo todos os personagens que eu faço sou eu. É uma estratégia pessoal que eu tenho dentro do grupo como ator. (ANDRÉ, 2014)

Obviamente, para Paulo André, que não havia participado da primeira década do grupo, seus processos de formação pessoal como ator são bastante diferentes do de Eduardo Moreira, cuja carreira individual é totalmente mesclada à própria história do Galpão. O importante de se notar em experiências como a de *Partido* é o processo de equalização e nivelamento dos atores, advindos de diferentes origens e com diferentes tempos de estadia no grupo. A cada nova montagem os atores ampliam seu vocabulário comum, sua integração para se trabalhar em coletivo e apreendem melhor as diferentes maneiras de dialogar com as características individuais do parceiro. Ainda que totalmente coletiva, a formação na prática de grupo não nega possibilidade de cada ator desenvolver seus próprios entendimentos sobre atuação, como revela Paulo André que sua maneira de abordar a criação de personagens e a repetição da execução é assumidamente uma estratégia pessoal.

Como percebemos, não é possível falar da formação do ator no Galpão sem se referir diretamente ao encontro com os diretores e profissionais em cada novo espetáculo. Se compararmos superficialmente a estrutura do Galpão com a de uma escola de teatro, seria um tipo de escola em que os próprios alunos escolhem a

²¹ Personagem feito por Paulo André no espetáculo *Um trem chamado desejo*, montado pelo Galpão em 2000.

ementa, as disciplinas e os professores de cada “série”. São também os próprios “alunos” que diagnosticam que tipos de carência e busca moverão o próximo aprendizado. Um exemplo claro é verificado na escolha de se trabalhar com o ator e diretor Paulo José nos espetáculos *O Inspetor Geral* (2003) e *Um homem é um homem* (2005) quando os atores notaram que os espetáculos do grupo priorizavam mais os aspectos visuais e corporais do que a maneira de se falar um texto em cena, vindo daí a necessidade de se trabalhar o cuidado com a palavra.

O Galpão é constituído, em sua maioria, por atores com pouca ou sem qualquer formação escolar em teatro. Dos seus 13 integrantes, apenas 4 se formaram em cursos de teatro e nenhum possui formação superior na área – os que possuem terceiro grau são em cursos como Comunicação, Administração, Fisioterapia e Filosofia. A ausência deste tipo de formação, porém, não parece ter trazido qualquer impedimento ao grupo, pelo contrário, ambos os entrevistados se referem com certo orgulho à “formação vira-lata” do Galpão. O termo “vira-lata” também aparece em alguns livros publicados pelo grupo. A expressão nos remete aos cães de rua, não domesticados, não adestrados. Remete-nos também à própria rua, como o espaço originário e essencial na identidade popular do Galpão.

Talvez por não vir da tradição escolar ou do ensino institucionalizado, o Galpão sempre evitou a formalização e a institucionalização de sua maneira de trabalhar e criar. Não há nenhum caminho técnico ou estético formalizado ou registrado pelo Grupo, não há qualquer tentativa de definir um método ou um sistema para a arte de ator. Tudo o que foi publicado pelo e sobre o grupo são relatos de uma trajetória errante, empírica e intuitiva, o que, inclusive, faz parte do mérito de sua história. Ao ser questionado sobre a existência de uma “formação do ator do Galpão”, Paulo André responde:

Por não ter nenhum tipo de institucionalização do pensamento, fica uma aura de vira-lata, ator sem caráter, no bom sentido, um ator pronto pra tudo, sem preconceito estético. Eu sinto muitas vezes que as pessoas têm certos pensamentos estéticos e não se permitem a outras coisas. Eu não sinto isso no Galpão. Por não ter um diretor, não tem esse pensamento estético definido como proposta estética, o grupo é aberto. E isso me fez ser assim também, dissolver alguns preconceitos pessoais. [...] Não existe um treinamento específico do Galpão. [...] A gente faz uma manutenção corporal com pilates e manutenção vocal, fora do espetáculo. Mas são os espetáculos que determinam algum treinamento específico. (ANDRÉ, 2014)

À mesma pergunta, responde Eduardo Moreira:

É uma pergunta difícil. Nossa formação é muito eclética. Muito intuitiva. Pro bem e pro mal, nossa formação não é nem um pouco ortodoxa. Alguns grupos conseguem criar essa formação de uma forma muito mais estruturada. [...] O Galpão tem um caminho de formação muito flutuante, não tem uma coisa precisa, fechada. [...] Acho que o Galpão tem princípios bem claros de atuação e mesmo de encenação, mas seria muito difícil criar um manual de técnica do ator. Somos mais vira-latas, flertamos com várias possibilidades. Não seria nosso perfil escrever um livro sobre atuação, por exemplo. (MOREIRA, 2014).

A formação “vira-lata” do Galpão não impediu que o grupo criasse, em 1998, sua própria “escola”, na realidade um centro cultural, o Galpão Cine Horto, localizado em um antigo cinema desativado no bairro Horto, em Belo Horizonte. Em 15 anos, o Galpão Cine Horto se tornou uma das principais referências de compartilhamento, pesquisa, fomento e formação teatral da cidade. Sua história bem-sucedida também inspira outros centros culturais do país que costumam buscar no Galpão Cine Horto modelos de gestão e política cultural. Rômulo Avelar, consultor de gestão do Grupo Galpão e do Galpão Cine Horto, traz em seu livro *O Avesso da Cena – Notas sobre Produção e Gestão Cultural* (2008) a visão dos atores do Galpão Chico Pelúcio e Beto Franco sobre a criação do centro cultural:

A criação do Cine Horto se deu num momento em que os atores começaram a buscar alternativas: uns queriam dirigir espetáculos, outros atuar em áreas diferentes. Havia também a intenção de passarmos nossa experiência para outras pessoas. [...] Foi uma maneira de nos aproximarmos mais da comunidade, não só apresentando espetáculos, mas atuando no ambiente cultural de forma mais ampla. [...] O Cine Horto veio suprir nosso desejo de descobrir um lugar onde o encontro pudesse ser efetivo, afetivo, consequente, substancial. [...] Nós buscamos estabelecer como marca do Cine Horto o trabalho coletivo. Sempre que possível, oferecemos oportunidades para que as pessoas vivenciem experiências colaborativas de grupo. [...] Criar provocações e promover o encontro com o público, o que é muito importante. [...] Tudo tem que resultar em um produto – acabado ou inacabado – que chegue ao olhar do espectador. [...] Essa relação é, inclusive, pedagógica. (FRANCO & PELÚCIO in: AVELAR, 2008: 463-464)

No trecho acima, podemos perceber que o Cine Horto ecoa em suas atividades aspectos do próprio perfil artístico do Galpão: o encontro, o coletivo, o público, o resultado cênico como fim e como provocador dos processos de formação. Se os atores do Galpão construíram uma formação “vira-lata”, baseada no ecletismo e nos

encontros entre diferentes artistas, o Cine Horto não poderia ser diferente. Esta talvez seja a única possibilidade de se pensar em uma “escola do Galpão” fiel aos princípios praticados pelo próprio grupo. O Cine Horto representa, portanto, não só o compartilhamento de um procedimento de criação, mas de toda uma ideologia sobre a prática de grupo que fez surgir, através de seus diversos projetos, vários grupos da nova geração do teatro belorizontino (Grupo Espanca!, Cia Primeira Campanha, Grupo Quatroloscinco, Maldita Cia. De Investigação Teatral, entre outros.). Para o Galpão, o centro cultural trouxe renovação, arejamento, troca de informações e mais um espaço possível de investigação, formação e maturação de suas criações.

Após 32 anos, o Galpão chega à segunda década dos anos 2000 com uma grande questão latente: o envelhecimento da companhia e o seu possível legado. Jurij Alschitz nos traz importante reflexão sobre o assunto:

Qualquer companhia – mesmo as melhores, as mais fortes e estáveis - deixa de existir. [...] A morte marca um encontro com todas as formas de vida. [...] Pensar como será o futuro me parece bem mais interessante do que pensar o que já passou. [...] Sei que cada ator e cada diretor de companhia, a partir de certo momento, se prepara para se transformar radicalmente: da morte da companhia ao início de uma nova vida. [...] A companhia é você com os outros. O nascimento e a morte é você sozinho. Morre o *nós*, nasce o *eu*. (ALSCHITZ, 2012: 115-116)

Para o diretor-pedagogo russo, cada companhia traz em si a própria morte e precisa se preparar para este momento. Não coincidentemente, o Galpão passou por recente experiência com Alschitz em um projeto de cunho pedagógico que teve como desdobramento cênico o espetáculo *Eclipse* (2012). O desejo pelo encontro com Jurij resulta desta inquietação vivida pelos atores do grupo sobre o envelhecimento, o fim e o legado do Galpão. Neste ponto, o Galpão deixa de ser apenas um coletivo voltado para a formação e desenvolvimento de seus integrantes, e adquire uma importância e uma responsabilidade externa, para o público, para as novas gerações de artistas, como uma espécie de patrimônio do teatro nacional, revelando o compromisso com uma herança, ou uma transmissão de algum tipo de conhecimento ou experiência. Brecht, Stanislavski, Grotowski deixaram um importante legado artístico e pedagógico que ecoa muito além das atividades desenvolvidas em vida com seus grupos. Estes, porém, se encaixam na categoria dos diretores-pedagogos do século XX, e desenvolveram senão um método, ao menos uma ideia para se pensar a arte de ator, através de registros, publicações,

palestras etc. Grupos de atores, como o Galpão, que não formalizaram qualquer estudo sobre o teatro, mas construíram uma expressiva e importante história, podem deixar um legado artístico e pedagógico? Uma escola de teatro convencional continua suas atividades mesmo sem os seus fundadores, já que sua institucionalização permite esta perenidade. E um grupo de teatro? Poderia ou deveria sobreviver sem os seus integrantes originais?

A crise é permanente. Essa perspectiva de fim é uma perspectiva absolutamente possível e importante, até como motor para que as coisas caminhem de uma maneira crítica, pra que não seja um cotidiano morto, a vida só existe na expectativa da morte. [...] O Galpão está vivendo um momento em que ele tem que se abrir pra uma geração mais nova, inclusive pra entender o mundo. O teatro do Galpão precisa se abrir para atores mais novos, o embate com outra formação. Uma história consolidada com uma formação mais fresca. Essa discussão está muito forte dentro do grupo. Mas como abrir? Até para isso existe um peso institucional. Estamos num momento de querer deixar uma assinatura autoral, de cada um individualmente. Este é um grande desafio do coletivo. Como abrir brechas pra essa assinatura autoral. Essa perspectiva da autoria é o grande desafio dos atores do Galpão. Estamos tentando encontrar esses lugares. Estamos vivendo uma ebulição, um momento confuso, que requer um equilíbrio de um coletivo que dê espaço pra isso, mas se preserve como coletivo. (MOREIRA, 2014).

O Galpão, portanto, se encontra em um momento de transição, de reflexão profunda sobre sua trajetória e sobre o que há por vir. Um grupo que formou seus atores pela ideologia mambembe, do vigor e da expansividade do teatro de rua, mas também pela experimentação em se arriscar em outras linguagens, um grupo marcado pela busca da reinvenção, se depara agora com o envelhecimento de seus atores, o que traz dificuldades físicas e artísticas. Como o grupo se adaptará a sua nova condição? Que tipo de caminho artístico e pedagógico será tomado? A renovação do grupo depende da renovação de seus atores? Como realizar o encontro com uma nova geração? Como tentar garantir uma permanência de um grupo teatral para além da vida física de seus fundadores? Tais questões movem o grupo não só para frente, mas para o desconhecido – o que não é novidade para o Galpão. Chico Pelúcio, em recente entrevista, aponta uma das possíveis alternativas:

Brincamos que, daqui a 20, 30 anos, estaremos de cadeira de rodas, bengala e andador, aguando um canteirinho. [...] O teatro é autofágico, só existe para quem viu. Dessa forma, o que a gente vislumbra como legado é um espaço físico que abrigaria um pensamento, um processo e uma série

de valores e informações. Algo que o espetáculo em si não deixa. (PELÚCIO, 2014)²²

Neste capítulo pudemos perceber como o Galpão se constituiu como um ambiente fértil, livre e rigoroso de formação para os seus atores, extrapolando seus espetáculos e se desdobrando em um centro cultural que atinge e influencia outros grupos e artistas, ecoando os princípios essenciais do grupo. Esta formação é única e intrínseca ao perfil artístico do grupo, e foi moldada de maneira informal ao longo de três décadas. A longevidade e a permanência de um mesmo núcleo de artistas permite o aprofundamento desta formação que não é apenas técnica, mas, principalmente, ética, ao se construir, na trajetória coletiva, uma consciência individual de sujeito, de integrante, de coabitante de uma mesma comunidade. Vimos também que a falta de metodologias não impediu o rigor da prática, da disciplina e a criação de uma lógica natural e orgânica de trabalho. A noção de ofício, de “sacerdócio” está instalada no cerne da estrutura do Galpão, orientando as bases de seu funcionamento. Como exemplo de paciência e persistência, o Galpão se destaca pela habilidade em negociar o desejo individual de 13 integrantes com o objetivo coletivo, sem, obviamente, se isentar de crises e conflitos, o que acabou por se tornar uma espécie de motor para o grupo.

Um ator formado pelo grupo Galpão se reconhece em um aprendizado que se costura como uma colcha de retalhos, sem fidelidade a tradições, escolas ou tendências teatrais. Uma formação partilhada na experiência cotidiana da criação e na ética do processo colaborativo, na qual cada ator é estimulado a encontrar a sua própria voz e se colocar diante dos outros.

O Galpão é um exemplo de paciência. Aprender a ouvir mais do que falar. Você tem uma chance pra falar e tem que ouvir doze outras pessoas. Entender que a sua voz tem o mesmo peso que a das outras pessoas. Estar aberto para o outro. Eu só me vejo no teatro quando eu vejo o outro. Se eu não escuto o outro eu não me coloco. A beleza está na descoberta do outro. Uma arte dedicada ao outro. O outro é o seu espelho. Eu vejo os outros atores da forma mais aberta para que eu possa me ver. Eu os vejo da forma que eu gostaria que eles me vissem. (ANDRÉ, 2014)

²² Entrevista de Chico Pelúcio concedida ao Jornal Hoje em Dia. Belo Horizonte, 19/05/14. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/pop-hd/chico-pelucio-o-fit-e-uma-butique-de-espetaculos-1.242137>

CAPITULO III

O QUATROLOSCINCO E A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE COLETIVA

Mas o mundo é o meu país, e sua história é a minha história. Toda a sua história, mesmo aquela que eu não conheço.

ARIANE MNOUCHKINE²³

Após analisarmos um grupo longo e consolidado como o Galpão, voltaremos nosso olhar para o Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum, fundado em 2007 por alunos do Curso de Teatro da UFMG e que tem o autor dessa pesquisa como um dos fundadores e integrantes. O Quatroloscinco surge inicialmente como um grupo universitário de pesquisa teórica e prática sobre o teatro latino-americano. Em 2008, o grupo participou e venceu o Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, experiência fundamental para a guinada profissional do grupo e primeiro contato efetivo com o centro cultural do Grupo Galpão. Em 2009, o grupo se torna profissional e estreia seu primeiro espetáculo longo, *É só uma formalidade*, passando a ocupar lugar de destaque no cenário teatral mineiro. Há sete anos, o grupo mantém atividade ininterrupta de investigação teatral, com interesses principais na criação coletiva, na dramaturgia autoral e na relação com o espectador. Em 2010, seus integrantes se graduaram pela UFMG e o grupo passa então a ser formado por atores com curso superior. Esta formação comum dos integrantes é uma característica bastante influente para a construção de uma identidade para o grupo. Contudo, o Quatroloscinco não se limitou à sua ligação com a formação acadêmica como um traço condicionante de seu perfil artístico, pelo contrário, sua busca atual se baseia mais em experimentações artísticas informais do que no conhecimento acadêmico – o que não anula a importância de sua origem universitária.

Este capítulo tomará como base as entrevistas realizadas com os atores Assis Benevenuto, Italo Laureano e Rejane Faria, que compõem a formação atual do

²³ MNOUCHKINE, 2011, p. 62.

grupo²⁴, além da própria experiência pessoal do autor da pesquisa²⁵. Como ocorreu com as entrevistas com os atores do Galpão, foi elaborado um roteiro comum para os três atores, a fim de obter as diferentes visões pessoais sobre os mesmos aspectos. Dos três atores entrevistados, apenas Benevenuto não faz parte da fundação do grupo e possui sua graduação em Letras pela UFMG, além de ter se formado profissionalmente como ator pelo Curso de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado – Palácio das Artes. Já Rejane Faria e Italo Laureano se conheceram e se formaram juntos com o autor desta pesquisa na mesma turma de graduação do Curso de Teatro da UFMG. Antes deste encontro, Italo Laureano havia se formado profissionalmente como ator no Curso Técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG e Rejane Faria havia se formado no Curso Superior Sequencial de Artes Cênicas – Aperfeiçoamento do Comunicador, da UNI-BH. Observada esta grande e diversa carga de formação, os atores do Quatroloscinco vêm, portanto, de uma origem bastante diferente da do Galpão, o que reflete não só uma mudança de perfil de gerações, mas também a consolidação e a popularização dos cursos profissionalizantes e superiores de teatro nas últimas décadas. Ainda assim, como ocorre com outros grupos jovens de Belo Horizonte, a noção de teatro de grupo difundida pelo Galpão e ecoada no Centro Cultural Galpão Cine Horto é considerada uma referência para o Quatroloscinco.

A transição de um grupo de estudos para um grupo de teatro profissional ocorreu gradualmente, seguindo a própria trajetória de criação e conseqüente projeção do Quatroloscinco no cenário teatral. Sua pesquisa inicial sobre o teatro latino-americano rendeu diretamente três trabalhos cênicos, e ainda se mantém como influência indireta na investigação do coletivo. Mesmo que próximo do universo acadêmico, o grupo serviu como espaço de experimentação e prática teatral de um conhecimento acumulado por seus atores em seus anos de formação. Desta forma, a criação do Quatroloscinco simboliza uma continuação profissional de um caminho de aprendizado que extrapola a conclusão do curso de teatro e ganha aplicabilidade real.

²⁴ Além dos artistas supracitados, o Quatroloscinco já foi integrado pela atriz Polyana Horta (2007-2008) e pelo músico Sérgio Andrade Nicácio (2007-2009), ambos cofundadores. A produtora Maria Mourão, integrante da formação atual, não foi entrevistada pelo fato da pesquisa se concentrar na experiência dos atores do grupo.

²⁵ As entrevistas com os atores do Quatroloscinco foram realizadas no mês de maio de 2014 em formato de questionário escrito.

No contexto cultural de Belo Horizonte, onde não há um mercado consistente para produções teatrais, além de deficientes políticas públicas para a cultura e formação de público incipiente, a criação de grupos, companhias e coletivos ganhou força e reconhecimento a partir da década de 1980. Diferentemente de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, um ator profissional dificilmente consegue se estabelecer profissionalmente com uma carreira individual na capital mineira, portanto, o teatro de grupo significa mais que uma alternativa, mas a possível garantia de um trabalho continuado. Atualmente, dezenas de grupos de grande diversidade estética atuam ativamente na cidade, realizando atividades artísticas, pedagógicas e de pesquisa. Muitos dos grupos possuem sedes que abrigam não só seu próprio trabalho, como mantêm uma programação cultural regular. O cenário dos grupos de teatro em Belo Horizonte chegou a ser tema principal da edição n. 530 da Revista de Teatro da SBAT (2012). Nesta publicação o jornalista Daniel Schenker comenta:

Analisar o teatro brasileiro a partir da produção de São Paulo e do Rio de Janeiro leva, inevitavelmente, a um reducionismo. Esta constatação fica evidente no momento atual, marcado pela efervescência da cena em Belo Horizonte, principalmente de grupos com até dez anos de estrada, a maioria bastante influenciada pelas ações do Galpão Cine Horto. Não cabe buscar uma equivalência entre as propostas de diversas companhias, mas, ainda assim, é possível perceber determinadas características em comum. [...] A cena teatral mineira se destaca no contexto atual pela disposição para o risco e intensa troca artística entre companhias portadoras de diferentes propostas de linguagem. (SCHENKER, 2012:6)

Desta forma, jovens atores, cuja grande parte é advinda dos cursos de formação teatral da cidade, se associam de acordo com suas afinidades artísticas e ideológicas e fundam grupos e coletivos para realizarem suas pesquisas e buscarem sua estabilidade profissional. O Quatroloscinco integra este contexto e atua de forma ativa no cenário teatral da cidade não apenas em suas atividades internas, mas na relação rizomática proporcionada pelas diversas atividades paralelas de seus integrantes em parcerias e projetos de outros grupos e artistas.

Como o Galpão, o Quatroloscinco não possui um diretor ou figura central que encabece o trabalho do grupo, cuja realização é conduzida de maneira coletiva entre os atores. Mas, diferentemente do Galpão, o grupo se lança à criação autoral de seus textos e concebe seus espetáculos através da criação/direção coletiva. A

eleição por tais procedimentos como eixo central do trabalho do grupo tem motivações políticas e ideológicas. Desde quando ainda era um grupo universitário, o Quatroloscinco cultiva admiração pelas experimentações coletivas nas práticas de grupo ocorridas nas décadas de 1960 a 1980. Grupos latino-americanos como Yuyachkani (Peru) e Teatro de Los Andes (Bolívia) foram protagonistas nos estudos iniciais do Quatroloscinco, e serviram como influência estética no trabalho do grupo, seja como inspiração direta para criação de dramaturgia como “É só uma formalidade” (2008), inspirada em “Solo los giles mueren de amor”, de Cesar Brie, ou como orientação ideológica e política sobre o entendimento das relações entre teatro e sociedade. Não há, no entanto, qualquer fidelidade estética ou artística que restrinja as experimentações do Quatroloscinco, que hoje se empenha em uma obra bem mais autoral e que permite o ecletismo também adotado pelo Galpão.

A opção pela coletividade resulta em grande abertura e liberdade para que os integrantes do Quatroloscinco possam transitar entre diversos âmbitos da criação, o que contribui para o desenvolvimento de diversas habilidades e efetiva autonomia de cada artista. Para além da função de ator, cada integrante acaba ocupando outros espaços – não eleitos, mas naturalmente encontrados. Com a bagagem teórica acumulada advinda de suas formações, os atores buscam compartilhar conhecimentos e ideias para construção de um ambiente artístico diversificado como também de uma linguagem que possa ser comum.

Em sua fase universitária, entre 2007 e 2010, o Quatroloscinco contou com o apoio do Curso de Teatro da UFMG, que cedeu espaço físico para os ensaios e treinamentos do grupo. Esta “residência fixa” permitiu um trabalho frequente e continuado que resultou na cena curta e no espetáculo *É só uma formalidade*. A finalização do curso trouxe também o fim do vínculo institucional com a universidade, conseqüentemente a perda do espaço de trabalho. Com isso, o grupo permaneceu “nômade”, frequentando espaços alugados e/ou emprestados de outros grupos e centros culturais da cidade. Ao mesmo tempo em que esta experiência gerou movimento e trânsito ao grupo, permitindo dialogar com outros grupos da cidade, também resultou em certa instabilidade e infrequência do trabalho continuado. Os atores logo entenderam a importância de se ter um espaço próprio para seus encontros. A existência de uma sede não apenas localiza

geograficamente o grupo, como cria o espaço simbólico de reunião de seus integrantes, fortalecendo a ideia de grupo e a profissionalização de suas atividades. Tal necessidade só veio ser suprida em 2013 quando o grupo se instalou no espaço *A Laje Cultural*, casa compartilhada com outros artistas da cidade e que tem se firmado como espaço cultural alternativo na zona leste de Belo Horizonte.

Em sua trajetória, o Quatroloscinco tem se comprometido com a busca de uma linguagem identitária, alimentada pelos desejos pessoais de seus atores e do diálogo intenso entre estes para a construção de um corpo coletivo. A criação coletiva foi, portanto, o procedimento técnico mais apropriado para dar voz e espaço igualitário aos seus integrantes, na condição consciente de atores-criadores. Não há, em nenhum dos atores, o desejo de se pronunciar como mentor ou guia do trabalho, mas de defender e discutir sua visão artística pessoal com o coletivo, sabendo que, neste embate, nem sempre as escolhas (em qualquer âmbito) serão ideais para todos.

Em consequência de seu trabalho com esta forma de criação, o Quatroloscinco tem desenvolvido e aprimorado um caminho pedagógico no seio da prática de grupo. Assim, a busca estética acaba por construir uma relação ética que, associadas, guiam um processo pedagógico quase inconsciente. Tal pedagogia é resultado direto da coletivização da criação – todos os artistas envolvidos atuam como criadores, pedagogos, diretores e aprendizes. Como já citado anteriormente: “A ideia de uma condição criativa se desdobra na situação pedagógica, ao mesmo tempo em que dela surge, como condição de emergência para os sujeitos criarem suas respectivas identidades teatrais” (ICLE, 2009, p. 5-6).

Ao não optar por investigar uma estética ou técnica específica, são testados na prática diversos tipos de atividades, treinamentos e metodologias, válidos até o momento em que funcionam para atingir os objetivos desejados. Em *É só uma formalidade*, a prática do boxe foi a condução encontrada para se trabalhar tanto fisicamente quanto criativamente a construção do espetáculo, pois a energia agressiva desta luta alimentava os atores para se aproximarem da estética de atuação pretendida pelo espetáculo. O boxe se tornou elemento tão essencial que passou a fazer parte da encenação e um dos principais elementos semiológicos da

peça. No entanto, o treinamento com o boxe que tanto serviu a esta montagem não foi repetido no segundo trabalho, *Outro Lado*, onde o espaço delimitado e o foco na ação verbal a partir do texto exigiu trabalho com a economia e a sutileza de movimentos, trabalhados através da técnica Feldenkrais, com a profissional Jimena Castiglioni. O mesmo pode ser notado nos trabalhos seguintes, cujos treinamentos apropriados e coerentes com a proposta estética precisaram ser descobertos e adotados. O grupo compreende que qualquer treinamento não possui utilidade se carrega apenas a função de preparação física – é possível, inclusive, que um processo de criação não exija qualquer tipo de treinamento físico, caso se entenda que isto faz parte de sua construção.

Se é possível dizer que o Quatroloscinco desenvolve algum tipo de processo pedagógico entre seus integrantes, este resulta diretamente de sua pesquisa prática e teórica, e não de uma metodologia conscientemente elaborada. Não existem planos pedagógicos a serem trabalhados, mas um processo cíclico que encadeia prática, teoria, criação cênica e relação horizontal. A livre experimentação iniciada a cada novo projeto logo revela objetivos concretos e delinea, no decorrer de sua ação, a sua própria metodologia. Desta forma, o início de cada processo é um tatear abrangente e permissivo, que, aos poucos, encontra suas margens e se canaliza em objetivos sistematizados. A relação de trabalho não hierarquizada e o embate de subjetividades de cada artista geram a dialética necessária para o avanço processual. Junto a momentos de total coletivização aparecem momentos em que alguém precisa se destacar e tomar a liderança de certa atividade, nesta situação o grupo procura dar espaço para que o líder oriente os seus companheiros, enquanto o líder, apesar de sua condição, não exerça sua função de forma autoritária. O lugar do líder é visto como uma posição pela qual se passa a todo momento, em rotatividade não manipulada, podendo, inclusive, não ser ocupada por ninguém.

Desde sua criação, o grupo tem emendado processos de criação cênica consecutivos, e, por esta razão, mantém um trabalho continuado. A reflexão sobre a prática ocorre concomitante aos ensaios e às apresentações. Todo momento é propício ao debate e à discussão de procedimentos de atuação e encenação. Antes de iniciar qualquer sessão de seus espetáculos, os atores proferem em coro a frase “isto é nosso”, o que simbolicamente significa que não há qualquer outro

responsável por aquela obra e nem por sua execução a não serem os próprios atores – são eles que devem atuar e ao mesmo tempo manter uma espécie de olhar externo sobre seu próprio trabalho. Ao final de cada sessão, os atores se reúnem para realizar comentários, críticas e avaliações, o que garante uma função pedagógica para cada apresentação. A todo o momento os atores do Quatroloscinco são impelidos a se autoexaminarem, a exercitarem sua autocrítica, ao mesmo tempo em que mantêm olhar atento sobre o trabalho do parceiro. Este talvez seja a única estratégia pedagógica realizada de maneira consciente pelo grupo.

Provavelmente, as entrevistas realizadas com os atores do grupo para esta dissertação simbolizam o momento de maior reflexão de cada integrante sobre sua prática individual e sobre a prática coletiva dentro do Quatroloscinco. Um importante ponto notado é de que, apesar das entrevistas terem sido realizadas de forma individual e privada, existe uma ligação coesa entre as respostas dos entrevistados, o que demonstra que a busca por um pensamento comum ao grupo tem encontrado algum resultado visível. Uma das primeiras perguntas realizadas na entrevista foi o motivo do entrevistado ter escolhido fazer parte de um grupo, optando por este tipo de empreendimento artístico:

Entrar para um grupo de teatro me possibilita experimentar do meu jeito, criar no sentido mais amplo, experimentar formas, fugir delas, misturar, ser híbrido. Não estar preso a determinados paradigmas teatrais, regras de encenação. Porque no grupo de teatro me reconheço como integrante e como criador dentro de um coletivo que extrapola a arte e supre uma necessidade histórica do Homem, se organizar em grupo. Ser coletivo. (LAUREANO, 2014)

Permaneci nesse lugar do grupo pela construção que vamos erguendo. Primeiro porque há espaço para criar algo que acreditamos ser nosso, porque conseguimos trabalhar coletivamente, porque vamos chegando a resultados (peças) que são condizentes com nossos pensamentos, que nos intrigam e nos agradam artisticamente. Também porque Belo Horizonte é ainda uma cidade de grupos! Essa é além de uma escolha, uma condição. No entanto, não me impede de ter outras experiências artísticas, mas que sempre estão ligadas a grupos. (BENEVENUTO, 2014)

A defesa da autoria e da autonomia é, portanto, o principal aspecto comum nas falas dos entrevistados. “Criar algo que acreditamos ser nosso” se revela como motivador comum para permanência destes artistas na prática de grupo. Italo Laureano

também ressalta um ponto interessante: este desejo de grupalidade vai além do âmbito artístico, suprimindo o que ele reconhece como uma “necessidade histórica do Homem”. Identificamos aí um interesse do ator que extrapola o ofício teatral e se conecta a uma busca mais profunda de sua condição, uma formação expandida, o que nos lembra Grotowski ao dizer que *ator* era só outra maneira de dizer *ser-humano*. Comumente, atores buscam em um grupo de teatro um comprometimento mais radical com a arte, tratado não apenas como uma profissão, mas como uma maneira de aprender a viver e a conviver – uma postura política e ética que será maturada pela prática de grupo. Assis Benevenuto comenta o assunto:

Acredito que o grupo deva ir construindo um pensamento ético e político. Já ter um é como se você comprasse uma roupa que ao longo do uso você vai descobrindo que não te cai muito bem. Se algumas pessoas se juntam e decidem ser um grupo, certamente elas já têm algum direcionamento ético em comum. A ética e a política não são elementos fechados, precisos, elaborados. Dentro de um organismo vivo, como um grupo de teatro, talvez possam coexistir pensamentos éticos e políticos contrários, mas necessários para o funcionamento do mesmo. A Ética é composta de Éticas. Idem a política. (BENEVENUTO, 2014)

A fala de Benevenuto retorna à questão do embate de subjetividades, de visões de mundo, da “ética da discussão”. Este conflito inerente a qualquer relação interpessoal se revela como um dos principais motores para o desenvolvimento de um grupo de teatro, tratado como caminho e não como obstáculo. Portanto, um ator que se forma na prática de grupo desenvolve a habilidade de trabalhar e conviver em constante tensão – situação nem sempre tolerável e até mesmo desencorajada em outros contextos de convivência.

Ao se localizar em um momento histórico onde a tradição teatral já foi amplamente mapeada e registrada, após um século de grandes evoluções e revoluções sobre a arte de ator, após o surgimento de grupos e companhias que, com seus trabalhos, nortearam o pensamento sobre o teatro de grupo em todo o mundo, o Quatroloscinco busca encontrar seu lugar próprio, em diálogo com a tradição e com o conhecimento já produzido – tentando se relacionar artística e politicamente com seu entorno e seu contexto particular. Para o grupo, que nomeia seu teatro como “contemporâneo”, este termo se refere mais ao sentido temporal do que estético, uma vez que a arte contemporânea tem assumido contornos bastante diversos e

ainda é foco de grande variedade conceitual. O Quatroloscinco adota o “contemporâneo” como uma maneira de dialogar com seu tempo presente, usando seus trabalhos para falar sobre e para a humanidade de seu tempo e espaço.

Aliando este entendimento de “contemporâneo”, com a pesquisa em criação coletiva e a aposta na dramaturgia autoral, o Quatroloscinco cria os pilares que suportam o desenvolvimento de seus trabalhos. As três características supracitadas orientam o perfil estético e ético do grupo. Em um projeto que visa à conquista de autonomia e identidade, seus integrantes operam em diálogo irrestrito em prol dos objetivos comuns. São estes objetivos comuns os principais responsáveis pelos acordos estabelecidos entre os atores, ainda que os desejos pessoais sejam sempre ouvidos e considerados, pois fortalecem os objetivos comuns. Ao se eleger uma ou mais missões, um grupo de teatro estabelece direcionamentos claros para o seu trabalho, responsáveis pela organização natural do coletivo:

No nosso grupo, tanto na relação profissional quanto na pessoal, o principal objetivo é manter o respeito ao próximo, sem isso o grupo não existiria. Esse respeito acaba seguido por uma admiração mútua do trabalho desenvolvido por cada integrante, dentro e fora do grupo, e isso facilita muito as condutas dentro do coletivo. No grupo, todas as decisões a serem tomadas são feitas em coletivo, com constante diálogo e exposição das ideias e diversos pontos de vista de uma mesma situação. Nunca sistematizamos isso, a forma foi se estabelecendo de maneira orgânica dentro do grupo e hoje podemos observar que temos uma forma natural de organizarmos nosso coletivo. (LAUREANO, 2014)

Com o decorrer do tempo, o Grupo foi se organizando naquilo que já era o princípio de tudo, nossa afetividade, nosso amor pelo trabalho artístico, nossos sonhos e as coisas práticas que formalizam este fazer. Hoje já atingimos um patamar de organização profissional, com prioridades aos nossos compromissos, e utilização da sinceridade em todos os momentos das relações. [...] Alguns com mais habilidades que os outros, alguns com mais afazeres que os outros, mas cada um se encontrando naquilo que se propõe. Enfim, comungamos nas dificuldades e nas conquistas. (FARIA, 2014)

Na fala acima, os entrevistados se utilizam de termos como “respeito”, “admiração”, “afetividade”, “sinceridade”, “comunhão” e “diálogo” para definir a maneira como o grupo se organiza. Tais termos estão ligados a princípios éticos elementares para a convivência interpessoal. Objetivos que, hoje, representam o desafio da escola tradicional para enfrentar a falência educacional. Naturalmente, em um grupo de apenas cinco pessoas (quatro atores e uma produtora) com diversas afinidades, a

conquista de uma relação eticamente sólida se torna mais acessível, facilitando a criação de um ambiente propício para os processos de criação, formação e aprendizado. Para os entrevistados, uma das principais diferenças entre o ambiente escolar e o do grupo está na noção de responsabilidade:

O aluno passa pelas disciplinas, cria, mostra seu trabalho para os colegas, para o professor. Passa ou não de ano. Passa para o próximo período, faz outro trabalho, se forma e a escola continua seu movimento... Enquanto integrante do grupo sou responsável pelo futuro do meu grupo. Interfiro diretamente na forma como ele existe. Sou responsável por tudo, mesmo que não seja o produtor, ou que seja o responsável pela conta bancária. Sou responsável pelos trabalhos, pela imagem, pela pedagogia, por tudo. Somos responsáveis coletivamente. (BENEVENUTO, 2014)

No grupo, os compromissos são outros e você se cobra como profissional, não como estudante, é responsável por suas ideias, suas criações, suas escritas, seus pensamentos, isto não é dividido numa sala de aula e sim numa sala de ensaio, de onde o produto tem que sair pra que o grupo se estimule e continue funcionando. (FARIA, 2014)

A defesa da autonomia e da identidade traz consigo a responsabilidade pelo trabalho. Quando os próprios atores de um grupo respondem de forma integral por toda a criação e gestão do coletivo não há outra escolha a não ser desenvolver uma consciência de independências cooperadas. No caso do Quatroloscinco, a equipe restrita a cinco profissionais fixos não poupa qualquer integrante de todas as etapas de produção teatral. Assim também se dá com a formação artística, já que não existe nenhum diretor ou professor para ensinar nada a ninguém, os integrantes precisam construir sua própria maneira de aperfeiçoar, reciclar e aprofundar seus conhecimentos e práticas artísticas. No Quatroloscinco isso se dá na abertura irrestrita à troca de conhecimentos e pesquisas entre os atores além do contato com outros artistas que se aproximam do grupo a cada novo espetáculo. Porém, o Quatroloscinco não possui uma prática física de “manutenção”, como ocorre no Galpão, justificado por fatores financeiros e mesmo pelo fato dos atores do grupo não dedicarem seu tempo exclusivamente para as atividades do grupo. Há uma noção clara de que a sustentabilidade financeira do grupo propiciaria maior dedicação dos atores e, no caso do Quatroloscinco, o grupo ainda não supre a sobrevivência de seus integrantes. Mesmo assim, a ausência de um trabalho físico cotidiano não representa uma carência para o grupo, uma vez que o foco de seu

trabalho não está na elaboração de uma técnica física, mas no compartilhamento de *ideias*.

A não exclusividade dos atores ao trabalho do grupo também traz alguns benefícios, como, por exemplo, a diversidade artística vivida pelos integrantes fora do Quatroloscinco. Os diversos projetos paralelos em que participam os atores são trazidos para o trabalho interno do grupo, inserindo novos conhecimentos, discussões e até mesmo apontando novos caminhos. Como a liderança no Quatroloscinco é uma posição múltipla e transitória, cada ator pode, em qualquer encontro conduzir atividades a partir de experiências vivenciadas fora do grupo. Tal estratégia é também uma maneira de suprir a falta de um condutor ou diretor, e de compensar a dedicação não integral às atividades do grupo.

Sobre a questão do Quatroloscinco não possuir um *training* técnico ou físico como prática condutora, os entrevistados comentam:

Acredito no treinamento direcionado à obra específica que se propõe a executar. Esses treinamentos servem para aquela determinada proposta de encenação. Acredito no ator presente, é preciso ativar presença para estar em cena e isso muitas vezes não vem apenas de um treinamento técnico. Vale lembrar que todo nosso grupo possui formação teatral em escolas de teatro também e já possuímos um arcabouço de muitas técnicas aprendidas e executadas nessas escolas. (LAUREANO, 2014)

Acredito que a força do que estamos fazendo não está pautada na técnica explícita somente, e sim na composição de vários aspectos, e mais importante pra nós é a energia encontrada pelo ator na composição do seu “personagem” e no encontro destas pessoas/atores no palco. (FARIA, 2014)

Cada um de nós, apesar de ter passados por lugares, escolas, próximas, tivemos experiências diferentes. O grupo não se formou por causa de uma linguagem estética específica. Dentro do grupo o meu interesse é descobrir algo que eu possa fazer, que me instigue... E a cada trabalho vemos a necessidade ou não de um treinamento. [...] Por muito tempo fui infeliz com essa questão do treinamento. Saí da escola com essa ideia muito em mente. Por três anos meu treinamento era de improvisação. E isso era o eixo da existência do grupo, então fazia sentido. Hoje ter um treinamento de improvisação contínuo no Quatroloscinco não faz sentido nenhum. No trabalho que realizo no hospital eu preciso treinar música. Algo em que não me formei, não tive aprendizado antecedente... Se eu não treinar não consigo tocar. Então treino. Preciso estudar. O que sinto muita falta é de um treinamento físico. Na escola temos muitas atividades que trabalham ativamente nosso condicionamento físico. Depois vamos nos distanciando disso. Pelo tempo, por falta de lugar etc... Desculpas. Esse tipo de treinamento fica a cargo individual e da necessidade de cada integrante. É uma atividade fora do grupo. (BENEVENUTO, 2014)

Na fala de Italo Laureano, o entrevistado busca desmistificar a ideia de que a construção de uma presença cênica se dê exclusivamente por um treinamento físico, além disso, reforça que as vivências passadas na formação escolar são, de alguma maneira, aproveitadas em sua prática de ator no grupo, como uma espécie de vocabulário técnico apreendido de forma permanente. Já Rejane Faria menciona o que ela entende como “energia”, uma qualidade de atuação que não está pautada exclusivamente na técnica, e que talvez se aproxima do que Italo Laureano denomine como presença. Ambos reforçam que esta qualidade de atuação não surge somente de um exercício corporal. Em contraste, Assis Benevenuto afirma que o treinamento físico é importante e faz falta no grupo, mesmo que para ele haja a consciência de que o treinamento não é um caminho absoluto, podendo ser apenas um fantasma da tradição teatral reforçado nas escolas. No Quatroloscinco, os procedimentos de treinamento e criação estão sempre ligados ao tema do espetáculo e ao tipo de estética que se deseja imprimir naquele trabalho.

Nas três falas anteriores, percebemos entendimentos individuais e distintos de treinamento convivendo na prática de um mesmo grupo, o que reforça a ideia de que o Quatroloscinco conduz a prática coletiva não pelo cultivo da técnica corporal, mas por desejos estéticos e ideias artísticas. A não centralidade do treinamento corporal no trabalho do grupo é uma característica que pode ser notada em diversos coletivos atuais e reflete uma tendência da geração. Nos anos 60 e 70, os grupos ligados ao terceiro teatro e à antropologia teatral, influenciados pelas práticas orientais e pela fusão dos conceitos de ator e bailarino, encontraram no trabalho corporal não só um eixo fundamental de suas práticas, mas também um refúgio. Com o desaquecimento deste movimento e a profusão de múltiplas e novas ideias cênicas contemporâneas, como também a crescente profissionalização dos grupos – o que resulta em grande tempo de trabalho destinado a atividades de gestão e produção, os coletivos de hoje parecem entender o treinamento corporal como um elemento secundário dentro de seus projetos artísticos. As mudanças na forma de agir e funcionar dos grupos de teatro nas últimas décadas influem diretamente na maneira de se pensar o trabalho do ator no grupo. Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, comenta em sua tese de doutorado:

Ele [o treinamento] não se reduz apenas ao aquecimento físico-vocal no início dos ensaios, mas prepara ou introduz os atores nos aspectos expressivos e artísticos do trabalho. Ainda que o treino contenha uma dimensão técnica acentuada, tal dimensão estabelece vínculos estreitos com o tema, com o registro interpretativo pretendido e com procedimentos formais que serão desenvolvidos no espetáculo. A ideia é se afastar de uma técnica cabotina, virtuosística, autocentrada, para colocá-la a serviço do discurso cênico. O que – é importante ressaltar – é diferente da sua abolição ou descarte (ARAÚJO, 2008: 155).

No Quatroloscinco, a experiência na formação escolar anterior à formação do grupo influenciou diretamente no entendimento e na postura do grupo perante a ideia de treinamento e aperfeiçoamento da arte de ator. Ao vivenciar um contato prévio com diferenciadas práticas e ideias teatrais na escola, o grupo pôde se iniciar elegendo caminhos de interesse e excluindo outros com menor ou nenhuma afinidade. A própria fundação do grupo se dá pela identificação artística e estética entre alunos de um mesmo curso, o que por si só já contribui para a definição de uma busca mais clara – incluindo o posicionamento de que a ênfase em um trabalho corporal permanente não seria o eixo principal no trabalho do grupo.

Importante frisar, no entanto, que existe uma busca consciente para o entendimento e utilização do corpo no trabalho do Quatroloscinco, e que está condicionada à sua concepção de atuação. Nos trabalhos do grupo, menciona-se o conceito de *presença* no lugar de *representação*, esta escolha terminológica busca enfatizar mais a presença do ator em seu âmbito relacional, performático e subjetivo do que na construção de um personagem ou na imersão no caráter ficcional da obra. Nos espetáculos do grupo, cada ator é também o autor e o diretor da obra, por isso, mantém sua presença real ativa, relacionando-se diretamente com o espaço ficcional criado e com o espectador que o assiste. A interação sensorial com o espaço, o texto e o outro, e a decorrente intensidade emocional que isto gera, vão definir a energia de sua presença em cena. Pensando o corpo cênico desta maneira, cada ator busca suas motivações pessoais de como atingir este estado de *presença*. Esta busca individual é constantemente compartilhada entre os atores para que os diversos caminhos e motivações se misturem. O corpo é, portanto, trabalhado por um viés mais semiótico do que físico, e isto resulta em um “treinamento” que não se pauta necessariamente no exercício corporal para aquisição de habilidades físicas, mas na construção de semânticas simbólicas para o corpo do ator em cena, no momento presente.

O trabalho com o texto é também um dos eixos de pesquisa do Quatroloscinco. Desde sua primeira criação, o grupo decidiu discutir temas do mundo contemporâneo a partir de seu próprio lugar, com suas próprias palavras, daí a pesquisa na dramaturgia autoral. Por serem escritos pelos próprios atores, os textos por si só já são uma expressão pessoal de cada integrante, assim, sua materialização em cena se dá de forma bastante íntima e personalista. Por se preocupar com o discurso e com a força do que é escrito e dito, os atores dispõem grande atenção para as maneiras de se pronunciar o texto, em exercícios que vão da musicalidade da fala às suas possibilidades como linguagem. É possível afirmar que todos os elementos de encenação nos espetáculos do grupo surgem a partir do trabalho com o texto, sendo este o principal veículo da poética desenvolvida pelo grupo. Esta ênfase no texto também orienta a maneira de se trabalhar a atuação dentro do Quatroloscinco e ajuda a moldar o perfil técnico de seus atores.

Outro traço identificável na pesquisa atoral do Quatroloscinco está na percepção e manipulação de um “jogo comum” instaurado em cena. Esta expressão é usada frequentemente pelos atores, e se refere a uma sintonia fina entre os registros de atuação e entendimento da poética do espetáculo. Ao preferir a posição de criador a de executor, os atores do grupo dedicam grande parte do trabalho discutindo e diagnosticando o funcionamento conjunto do elenco em cena, tentando aparar qualquer aresta que demonstre falta de diálogo e entendimento coletivo sobre a obra. Para “fazerem o mesmo espetáculo”, na ausência de um diretor ou encenador, os atores exercitam permanentemente sua percepção sobre si e sobre o outro nos processos de criação, nos ensaios de manutenção e na realização do espetáculo.

Algumas características apontadas nos parágrafos anteriores sugerem um perfil artístico, técnico e ético que ainda estão sendo construídos pelos artistas do Quatroloscinco em seus sete anos de trabalho. Se o Grupo Galpão vive um momento de olhar para o passado e refletir sobre o legado produzido após três décadas de atividades e diversos resultados sólidos alcançados, o Quatroloscinco ainda mira primordialmente o futuro, em busca de sua própria identidade, sua estabilidade artística e financeira e sua missão como coletivo teatral. Jovem, o grupo

Quatroloscinco ainda mapeia seu funcionamento, repensa e refaz direcionamentos, se questiona sobre sua organização e a função de cada ator integrante deste corpo coletivo – o que faz parte do processo pedagógico natural e inevitável consequente da prática de grupo. Suas escolhas e permanências criaram as bases para uma trajetória que ainda oferece muitos caminhos de investigação. Enquanto o Quatroloscinco puder alimentar seus integrantes em âmbitos artísticos e pessoais, poderá ser considerado um espaço privilegiado de aprendizado e aperfeiçoamento. Ao serem perguntados sobre como vislumbram o futuro do grupo, os entrevistados mencionam amadurecimento, coerência, estabilidade financeira e trocas com outros grupos e artistas, mas conservando características do presente:

A nossa organização, nossos objetivos, intenções estão ligados no tempo. Parece simples. Mas não é. Penso que daqui a 10 anos teremos mais uns oito espetáculos realizados, devemos ter dirigidos algumas montagens também. Estaremos funcionando não muito diferente do que já é. Penso que deveremos ter mais atravessamentos de outros artistas. Penso que cada integrante terá realizado muitos trabalhos paralelos ao grupo também. Talvez tenhamos alguns artistas trabalhando conosco, atuando. (BENEVENUTO, 2014)

Imagino que com todo trabalho que vem sendo realizado pelo Quatroloscinco na atualidade, é muito provável que daqui a dez anos o grupo esteja ainda mais forte e coeso. Vejo um grupo mais maduro esteticamente, com bagagem e com um pouco mais de entendimento sobre a sua encenação. (LAUREANO, 2014)

Acho que o grupo estará mais maduro e potente. O grupo contribuirá mais para a cena artística não só mineira como nacional, e estará com uma condição financeira de maior estabilidade, que nos permitiria trabalhar somente em projetos que realmente significassem para o grupo e pra gente de forma pessoal. O grupo criaria, pesquisaria, atuaria, trocava com outros coletivos e, com uma visão bem romântica, acredito que estaria com a mesma paixão de agora. (FARIA, 2014)

Mirando ora o futuro, ora o passado, os grupos de teatro podem refletir e repensar sua trajetória, conscientes de que são os únicos responsáveis pela continuidade de suas atividades. Como se constitui essencialmente pela reunião de indivíduos, o teatro de grupo depende da convergência entre interesses e da manutenção de um corpo coletivo que possa nutrir as necessidades artísticas de cada ator, como também permitir sua expressão individual. Mesmo para grupos consolidados como o Galpão, a iminência do fim é sempre considerada, uma vez que os pilares que sustentam a união daqueles artistas são os próprios artistas. Assim, estes

integrantes constroem relações íntimas e duradouras, que vão além do caráter profissional, e, a partir destas relações, alimentam processos criativos e pedagógicos sem fim determinado. A escola da prática de grupo não tem formatura.

CAPITULO IV

O GRUPO FORMA O ATOR, O ATOR FORMA O GRUPO

*nada tão comum
que não possa chamá-lo
meu*

*nada tão meu
que não possa dizê-lo
nosso*
PAULO LEMINSKI²⁶

Após observarmos alguns traços artísticos e pedagógicos nos trabalhos do Grupo Galpão e do Grupo Quatroloscinco, este capítulo se propõe a uma reflexão um pouco mais ampla sobre a formação do ator vivenciada na prática de grupo. Obviamente não é possível, a partir dos estudos de caso abordados, delinear um perfil comum do que seria esta formação, visto que um de seus principais aspectos é justamente a particularidade de cada processo pedagógico em relação à trajetória e ao contexto artístico de cada grupo. Ainda que possamos supor a tendência geral da não formalização de um método pedagógico, qualquer coletivo teatral construirá um entendimento singular para a formação de seus atores, seja através da condução de uma figura central, ou pela prática essencialmente coletiva entre os atores, e também pelas experiências práticas, convivências e crises ocorridas em cada grupo. O contexto do grupo, da companhia, por si só já define um perfil para a busca profissional e pessoal que interessa a um artista, como defende Mnouchkine:

[A companhia é] um universo encantado num mundo cada vez mais desencantador. [...] É uma proteção moral. Uma proteção contra a traição, o abandono, o cinismo, a mesquinha, a avidez. Contra a imobilidade. E também contra a agitação. É certamente um dos melhores antídotos para a pretensão. [...] Viver em uma companhia é uma espécie de ascese. É um exercício, uma disciplina, um aprendizado permanente. Do outro e de si. De escuta. (MNOUCHKINE, 2011: 13)

Sua fala contém um teor ideológico que geralmente está presente no momento da decisão de se criar um grupo de teatro. Mas, se este impulso se converterá em

²⁶ LEMINSKI, 1983, p. 21.

práticas efetivas que garantam a longevidade, a estabilidade e a coerência de uma companhia é uma questão que dependerá de inúmeros fatores e circunstâncias não só artísticos. Partindo deste princípio, um grupo de teatro não nasce com a missão de formar atores, mas de simplesmente existir, durar – este é o objetivo central responsável pelos outros resultados.

A criação do primeiro espetáculo do grupo costuma ser a primeira experiência definitiva para se testar a relação, o entrosamento e as afinidades artísticas daqueles artistas. “Falamos a mesma língua?”; “Miramos os mesmos objetivos?” – perguntas que podem e costumam ser respondidas ao final da primeira experiência de criação. A importância pedagógica do primeiro espetáculo está no mapeamento das convergências e divergências estéticas e éticas entre os integrantes, por isso, muitos grupos e companhias não sobrevivem ao primeiro espetáculo; o que não significa uma experiência menor já que o valor artístico de um grupo nem sempre se define pela duração de sua trajetória.

Fundado a partir da afinidade intersubjetiva, o grupo de teatro materializa um contrato muitas vezes invisível entre seus integrantes. Um pacto que exige não apenas compartilhamento e cooperação, mas a fusão de personalidades para a criação de um corpo comum que é a própria companhia. Ao criar este corpo comum, cada artista passa a associar o sucesso ou o fracasso de sua carreira artística às realizações do grupo. A organização coletiva poderá, portanto, fortalecer a trajetória pessoal de cada integrante, mas também ser um obstáculo para carreiras individuais. Este encontro é, portanto, uma relação dialética entre união e disputa, coerência e diversidade. Interesses pessoais distintos competindo por espaço e atenção no corpo coletivo. A consciência desta tensão e sua manipulação em prol da coletividade seja talvez o aprendizado fundamental para um artista na prática de grupo.

Como experiência essencialmente coletiva, o teatro de grupo não costuma adotar em sua organização de trabalho uma figura centralizadora que regule ordens e regras, que personifique a autoridade e o conhecimento. Mesmo quando possui um diretor/encenador, os sujeitos envolvidos na prática de grupo buscam se relacionar horizontalmente, compartilhando saberes, questionamentos e deficiências. Qualquer

sistema de regras e condutas que venha a ser construído, qualquer tipo de tratado ético entre os integrantes é gerado a partir da base coletiva e se molda naturalmente na prática criativa e nos processos artísticos.

Com o tempo, o encantamento e a admiração iniciais entre os integrantes passam a dividir espaço com os inúmeros obstáculos reais enfrentados no cotidiano da prática de grupo, a maioria ligada à sobrevivência da companhia no mercado cultural. A *crise* surge trazendo reflexões, questionamentos, avaliações, separações, mudanças de rumo, reconfigurações, e, se bem administrada, pode funcionar como principal motor para a continuidade e renovação do grupo. A presença constante da *crise* na trajetória de um coletivo pode ser seu principal alimento e principal caminho para o aprendizado. Ao empreenderem uma prática coletiva em longo prazo, o grupo estabelece uma rede de ações, crenças, técnicas, objetivos e regras comuns, constituindo seu próprio paradigma. Quando, por diversas causas, este modelo não dá mais conta de resolver problemas e desenvolver o trabalho grupal, dá-se a *crise*. Assim, o grupo vivencia uma fase de onde é preciso fazer surgir uma nova rede de ideias e práticas comuns, a construção de um novo paradigma, e é neste processo que revoluções acontecem. A linha de crises consecutivas é um movimento de construção e demolição do grupo – pequenas mortes e renascimentos.

Tentando observar a prática de grupo através das ideias pedagógicas, podemos nos lembrar do epistemólogo suíço Jean Piaget (1896 – 1980) e da linha pedagógica construtivista, cuja premissa se baseia em um conhecimento adquirido a partir da interação espontânea dos conhecimentos individuais e da relação social entre os sujeitos e a realidade circundante. A experimentação, a pesquisa em grupo, a dúvida compartilhada, o erro como trampolim, são estratégias encontradas nas ideias construtivistas e que fazem presentes no trabalho do teatro de grupo. Ou podemos nos remeter a Lev Vygotsky (1896 – 1934), cuja abordagem pedagógica visou à dialética do subjetivo e do objetivo, mediados pela linguagem. Sua corrente sociointeracionista coloca no *outro* um importante papel para a construção da formação que se aflora e se desenvolve pelo partilhar de universos socioculturais. As interações subjetivas criam sua própria linguagem social – cada grupo desenvolve seu próprio repertório de formas de discurso que funcionam como um espelho, refletindo o cotidiano. O teatro de grupo é, portanto, um contexto que

permite uma experiência diversa, complexa e geradora de um processo de formação cujo funcionamento pode ser abordado de diversas maneiras, podendo ser aplicadas teorias pedagógicas diferentes para analisá-lo. Porém, não é o interesse desta pesquisa entender ou conformar a prática de grupo sob a ótica de qualquer ideia ou sistema pedagógico, o que, de fato, se opõe à própria natureza informal, espontânea e não institucionalizada da formação no teatro de grupo.

A potência da formação na prática de grupo se revela ainda maior na sua distinção com os padrões de ensino do contexto escolar. O ator-estudante na escola de teatro assume um papel bastante diferente do ator-pesquisador no grupo de teatro. Se os primeiros diretores-pedagogos do século XX fundaram companhias que cumpriram a função dupla de grupo e escola, os coletivos atuais parecem ter encontrado um espaço e uma função bastante distintos, sem, no entanto, deixar de dialogar com o universo pedagógico e acadêmico – diálogo que, como já vimos, tem se intensificado. O fortalecimento de ambos os ambientes trouxe também a distinção de seus papéis para a formação e aperfeiçoamento do ator. Ao entender cada vez mais os seus diferentes papéis, tanto a escola de teatro quanto o grupo podem se dedicar às suas funções, se entendendo como complementares.

Para Eduardo Moreira, do Grupo Galpão, a escola de teatro possui uma clara função:

A escola tem o contato com a tradição, a transmissão. A função da escola é trazer a tradição do teatro, já que o teatro é também uma arte da tradição. É impossível querer fazer teatro sem saber o que veio antes. O teatro precisa ser feito no diálogo com a tradição, e a escola é um lugar propício pra esse diálogo, é um pouco a função dela, transmitir alguma tradição. [...] Mas o teatro se faz como prática. A grande dificuldade da escola é conseguir criar para aquelas pessoas uma linguagem comum. O teatro passa mais pelo corpo do que pelo intelecto, mesmo que isso seja uma divisão ocidental. A dificuldade das pessoas na escola é o caminho solitário. São individualidades flertando com várias coisas, mas não necessariamente compartilhando um sentido comum. O ator de teatro precisa de um coletivo para florescer. Essa questão da comunidade que é própria do grupo de teatro. (MOREIRA, 2014)

Na visão de Moreira, a escola é, portanto, um espaço para aquisição de um conhecimento construído e acumulado ao longo da história do teatro – o que ele denomina como *tradição*. O contato de um jovem ator com esta tradição é uma

tomada de consciência histórica, geográfica, temporal. A relação entre o aluno e o professor é, sem dúvida, importante como meio de transmissão desta tradição. Moreira opina que a principal dificuldade da escola está na criação de uma linguagem comum, em um senso de coletivo tão verticalmente explorado na prática de grupo. Para Moreira, um ator necessita do coletivo para florescer e, para ele, este entendimento de coletivo dificilmente seria alcançado no contexto escolar. A visão de Moreira é fruto direto e visível de sua trajetória, ao considerarmos que o Galpão foi sua principal escola.

Moreira também ressalta o caráter da transmissão, bastante identificado na relação entre mestre e aprendiz presente na cultura oriental e que tanto influenciou práticas como a de Grotowski e Barba, cujos trabalhos valorizavam a transmissão. Sobre o assunto, Barba traz um interessante ponto de vista sobre uma relação de aprendizagem que integra transmissão e “recusa”:

Há um *período* de aprendizagem e há uma *relação* de aprendizagem. O primeiro se refere a uma escola teatral onde múltiplos professores – segundo os horários que seguem o ritmo dos relógios – ensinam múltiplos materiais. E existe uma *relação* de aprendizagem, na qual uma só pessoa se coloca diante de nós, para transformar-nos em *in-divíduos*, fazer-nos encontrar nosso «país». “É necessário aprender do mestre algo diferente do que quer ensinar-nos. Mas o caminho da recusa passa por sua voz. Faz falta saber dialogar com esse mestre, cuja voz se mistura à voz dos mortos, que nos respondem com nossas palavras.” (BARBA, 1991: 99-100, grifo do autor)

A tradição, para Barba, está presente na figura do mestre/professor “cuja voz se mistura à voz dos mortos”. O aluno deve buscar o diálogo com este mestre para que se possa aprender algo que vá além do conteúdo ensinado, culminando em uma consciência temporal e histórica, ou nas palavras de Barba, “encontrar nosso ‘país’”. Em certo sentido, Barba defende a relação mestre-aprendiz, porém, rejeita uma postura de dominação ou de poder do conhecimento, pois o caminho da formação se dá pelo diálogo e também pela recusa, para que o aluno cumpra seu papel de ir além do mestre, questionando e ultrapassando o conteúdo aprendido e elaborando seu próprio conhecimento, entendido não por um caráter conteudista, mas como uma consciência que se elabora sobre algo.

Grotowski (1992) revela em diversas passagens de seus textos que tipo de relação ele busca e compreende entre o mestre/diretor e seus atores/alunos. Primeiro ele esclarece que sua posição especial de liderança no Teatro Laboratório não se reflete em uma relação de trabalho unilateral ou didática (p.22). O trabalho consiste em explorar ao máximo todas as possibilidades de cada ator e do próprio diretor. Por esta via, não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir para outra pessoa. Grotowski não acredita em uma arte reduzida a um método ou fórmula, portanto, não pode ser simplesmente aprendida (p.41), pois não se trata de um acúmulo de conhecimentos, mas de um despertar da sensibilidade (p.44). O tipo de relação proposta pelo mestre polonês cria um terreno comum, palco para o inevitável confronto entre a tradição e a contemporaneidade (p.105). Como em Barba, encontramos em Grotowski a mesma relação de respeito e admiração entre mestre e aprendiz, uma espécie de hierarquia benéfica que não impede o confronto e o movimento dialético entre ambos.

Paulo André, que entrou para o Galpão posteriormente, considera a passagem pela Oficina de Teatro do diretor Pedro Paulo Cava, sua única escola antes do grupo, como uma importante porta de entrada para sua carreira como ator:

Eu tinha uma visão muito limitada de teatro. Na escola do Pedro Paulo foi a primeira vez que ouvi os grandes nomes como Artaud, Brecht, Beckett, fundamental para abrir meu conhecimento e entendimento sobre teatro. Lá eu comecei a perceber meu atraso de conhecimento. As informações vinham, mas eram gerais, superficiais, e eu sentia a necessidade de me aprofundar, correr atrás dessas informações que eu achava importante. [...] Eu era bem disponível, eu estava aberto para experimentar as coisas. Ainda mais vindo do interior, um momento de total liberdade não só política. Sair de Itabirito, do olhar da família tradicional, foi um momento de descobrir quem eu era. [...] A escola tinha de especial o "outro", as outras pessoas. Eu encontrei pessoas que pensavam como eu. Juntos podíamos fazer alguma coisa que eu sozinho não faria. [...] Esta experiência foi fundamental para que eu continuasse a fazer teatro. (ANDRÉ, 2014)

Na fala de Paulo André, identificamos a descoberta do jovem recém-saído do interior para a capital e que encontrou na escola de teatro um ambiente de expressão e liberdade jamais experimentado. Ainda que fosse um curso livre isento da responsabilidade de formar atores profissionais, a Oficina de Teatro introduziu Paulo André em um universo de conhecimento inédito e instigante. Com uma postura ativa e autônoma, buscou aprofundar conhecimentos por conta própria. André destaca

que, já nesta época, se interessava pelo coletivo, pelo contato e identificação com o outro, algo percebido na escola de teatro e que, certamente, o motivou a buscar uma carreira na prática de grupo.

Para os atores do Quatroloscinco, que carregam a bagagem da formação profissional em uma ou mais escolas de teatro, outras características são apontadas:

Eu entendia o curso de teatro como um espaço para me disponibilizar a pensar teatro, a fazer teatro, ou seja, a entender que existem diversas formas, estéticas, pensamentos, posicionamentos políticos, artísticos. E que aquele espaço estava para mim, para os alunos, como um espaço de fertilização para ser um ator, um artista de teatro. E pensando assim, acredito que sim, para mim, foi um tempo suficiente. Desde a escola de teatro eu comecei a produzir os meus trabalhos autorais. (BENEVENUTO, 2014)

Assis Benevenuto relata sua experiência como aluno como um espaço onde também se podia pensar não só na recepção de conhecimentos, mas na elaboração de trabalhos autorais – como um espaço de fertilização e liberdade de experimentação. Por outro lado, em resposta à outra pergunta ressalta que:

A escola de arte não é um lugar fácil. Os alunos não têm muito conhecimento de vida, de arte, de filosofia... E algumas vezes, ao invés de sermos impulsionados a esses enfrentamentos, o que seria interessante, acabávamos nos contentando com aquela nossa 'realidade'. Ficar preso na historiografia do teatro, por exemplo, era uma grande limitação. Fazer muito teatro dentro da escola de teatro também é uma limitação. (BENEVENUTO, 2014)

Para Assis, a escola também pode ser um refúgio alienante ao contato com a realidade e com o tempo presente ao se ater a um conhecimento puramente histórico ou curricular. Com a sentença “fazer teatro dentro da escola de teatro também é uma limitação”, Benevenuto se refere à escola como uma redoma que pode limitar o contato dos alunos com o que está fora – fora do espaço, fora da instituição, fora do pensamento e do conhecimento oficializado.

O ator Italo Laureano destaca que o aprendizado se faz, principalmente, pela postura como aluno, em uma relação ativa que ultrapassa o conteúdo e as experiências oferecidas na escola:

Desde o início, busquei compreender meu papel e o papel da escola na minha formação. Assim sempre me envolvi com atividades extraclases, como pesquisas de iniciação científica, apresentações e montagens organizadas pela escola etc. Sempre tive a impressão de que a escola não me “formaria” como ator ou professor, mas que essa formação era responsabilidade minha. [...] Observo o ambiente escolar em teatro como sendo um grande laboratório em que o aluno deve ser iniciado nas diversas possibilidades da prática teatral. [...] Só existe escolha quando há opção e acredito que a escola de teatro é esse lugar de apresentar “opções”. (LAUREANO, 2014)

Na fala de Laureano, ele destaca que o ambiente escolar por si não forma um ator. A experiência da escola faz parte de uma trajetória de formação que necessariamente culmina na prática profissional. A escola é, portanto, um espaço de iniciação e abertura de caminhos e opções para as escolhas subjetivas de cada aluno, e que depende de uma postura ativa e autônoma para lidar com a oferta de experiências e conhecimentos oportunizados pela escola.

A escola de teatro só funciona se for um ambiente extremamente estimulante, onde a criatividade do aluno deve ser incitada a todo o momento. Não acredito em uma escola de teatro que apenas reproduz métodos, aprecio a importância deles, porém creio que é preciso estimular o aluno para que ele vá além da mera reprodução técnica. [...] Algumas vezes pude perceber alguns professores defendendo estilos de interpretação como sendo “verdades” únicas para fazer teatro, sendo que aqueles estilos eram apenas possibilidades de trabalho para o arcabouço de técnicas do ator em formação. [...] Creio que a importação, via livros ou mesmo oficinas, da maioria das técnicas e/ou métodos estudadas nas escolas de teatro, geram esses ruídos de entendimento, principalmente por estarem calcadas na subjetividade dos indivíduos. (LAUREANO, 2014)

Laureano também comenta que a escola não possui um sistema pedagógico tão coeso, já que cada professor traz consigo suas próprias crenças e ideologias. Italo procurou se relacionar com a escola a partir de uma postura crítica. Para ele, a própria tradição “importada” das teorias e práticas teatrais deve ser questionada pelo aprendiz. A eficácia de um aprendizado teatral na escola, portanto, irá depender de diversas variáveis, dentre elas a postura crítica e ativa do aluno, seu amadurecimento para se relacionar com o conhecimento oferecido e as subjetividades de cada professor.

Já Rejane Faria, destacou principalmente os aspectos positivos de sua passagem pela escola de teatro:

Em muitos aspectos eu fui beneficiada, tive muitas oportunidades que fora da Universidade não teria. A partir da boa convivência, do respeito e da admiração de professores renomados, atuantes e inteligentes, minha autoestima se elevou muito, e me fez observar que podia ser capaz de muitas coisas que eu não imaginava. Isto, de certa forma, me lançou para o mundo com um novo olhar, com muito mais segurança [...] A junção teoria e prática foi um dos aspectos mais fortes pra mim dentro da escola de teatro. Este conhecimento casado te proporciona uma grande liberdade de ação. (FARIA, 2014)

Para a atriz, a vivência escolar a partir do contato com professores experientes trouxe a descoberta de liberdades e possibilidades até então não exploradas, sequer sabidas, resultando em uma mudança de visão sobre o teatro e o mundo. Faria também destaca a importância do pensamento teórico aliado à prática, característica dos cursos superiores de teatro e que, para ela, surge como novidade já que sua trajetória profissional até então se baseava em uma experiência mais empírica e intuitiva.

Para além das diferentes experiências e visões dos entrevistados sobre a escola de teatro, este ambiente é, em geral, um meio de se relacionar de forma coletiva e conviver com o *outro* a partir de interações éticas e sociais nem sempre proporcionadas pela escola convencional ou mesmo pela experiência cotidiana. O fato de se ensinar, praticar e aprender *arte* exige, como premissa, outras abordagens para a formação e para a relação entre professores e alunos. Ainda que não cumpra o papel integral de formar um artista, a escola de teatro pode, ao menos, desconstruir padrões sociais e pedagógicos convencionais, oportunizando o desenvolvimento de um pensamento sensível, crítico e estético raramente encontrado em outros espaços de formação e definidor para a construção identitária de qualquer estudante de teatro, mesmo para aqueles que acabam não seguindo a carreira artística como profissão. Nas falas dos entrevistados a escola significou introdução ao universo e ao conhecimento teatral; ambiente de liberdade e expressão; quebra de paradigmas artísticos e pedagógicos; incentivo à postura ativa e autônoma do aluno; contato com a experiência e a tradição; confronto positivo entre gerações; experiência coletiva e sentido de grupalidade.

Um curso de teatro, porém, possui um tempo limite de permanência, durando em média um ano para cursos livres até quatro anos para cursos superiores. Para que

se realize como uma experiência de formação efetiva para o artista, este curto espaço de tempo deve coincidir com a fase de maturação pessoal do aluno, que nem sempre está preparado para uma carga de aprendizado tão grande em tão pouco tempo. Nos cursos superiores, a entrada de alunos cada vez mais novos, recém-saídos do ensino médio, pode influenciar em um menor aproveitamento do que o curso pode oferecer. Já o grupo de teatro, quando consegue estabelecer uma prática continuada que pode durar décadas, oportuniza ao ator um processo de amadurecimento junto com o amadurecimento do próprio grupo. Se Paulo André, que relata ter entrado para o Galpão com “uma visão ingênua de atuação” superada paulatinamente ao longo de vinte anos no grupo, tivesse ingressado em um curso superior de teatro e se formado após quatro anos, seu entendimento pessoal como artista teria sido bastante diferente. Esta comparação não tem o intuito de valorizar a prática de grupo acima da formação escolar, mas apenas enfatizar que o tempo indeterminado de duração do grupo permite uma formação duradoura que pode acompanhar melhor o processo de amadurecimento pessoal de um artista.

Para ampliar a discussão sobre o contexto da prática de grupo para a formação do ator, analisaremos os conceitos de “ensino” e “pesquisa”, buscando um diálogo com o tipo de prática pedagógica possível no teatro de grupo.

Basicamente, entendemos “ensino” como a ação ou efeito de ensinar, instruir, ou até mesmo “amestrar” por meio de regras. O ensino se dá a partir de um sistema ou método desenvolvido e utilizado para fins de instrução, transferência de conhecimentos, princípios e ideias, em interação entre, pelo menos, três elementos: aquele que ensina, aquele que aprende e aquilo que se ensina/aprende. As diversas tendências pedagógicas, da liberal tradicional à progressista, conceituaram o fenômeno do ensino principalmente no que toca a relação entre mestre e aprendiz e o papel de ambos no processo pedagógico, ora dando ênfase aos conteúdos de ensino ou buscando uma autonomia maior do aluno. No Brasil, após Paulo Freire, o ensino tem sido defendido, principalmente na formação de docentes, como a valorização da experiência vivida como base da relação educativa e a ideia de autogestão pedagógica que enfatiza mais as interações grupais do que o conteúdo em questão.

Passmore (1980) considera ser impossível encontrar definição formal ou um conceito definitivo para “ensino”, mas destaca que “ensinar é ter como objetivo ‘promover a aprendizagem’, mas não, necessariamente, alcançá-la.” (p. 2). Ensinar é, portanto, a tentativa de se ensinar, nem sempre bem sucedida, pois dependerá de inúmeros fatores e condições presentes. Destaca também que é possível haver aprendizagem sem que ninguém ensine, através da interação social e da experiência cotidiana que oferece incontáveis desafios e problemas a serem resolvidos. No processo de elaboração e enfrentamento destes desafios ocorre a aprendizagem. Passmore retoma a tríade “X ensina algo a alguém” e frisa que “X”, “algo” e “alguém” podem ser substituídos por uma gama infinita de palavras que vão muito além do óbvio “o professor ensina uma disciplina ao aluno”.

Assim, podemos pensar a formação como este conjunto de conhecimentos, ideias, cognições e percepções adquirido não apenas pela transmissão, como também pela elaboração individual e coletiva da experiência. O processo contínuo de se formar (ou dar forma a algo) resulta da nossa investigação do mundo, nossa observação e nossa reflexão sobre os problemas e experiências vivenciados, a fim de intervirmos e construirmos um mundo adequado à nossa vida produzindo e compartilhando conhecimentos, ou seja, um processo de pesquisa.

Importante destacar que a indissociabilidade dos conceitos de “ensino” e “pesquisa” constituem a base do projeto pedagógico acadêmico. Sendo o principal reduto do pensamento científico, a universidade se utiliza da pesquisa como método central para produção de conhecimento. Para Michel (2005), pesquisa pode ser definida como:

A atividade básica da ciência; a descoberta científica da realidade. É anterior à atividade de transmissão de conhecimento: é a própria geração de conhecimento; é a atividade científica pela qual descobrimos a realidade. Partindo-se do princípio de que a realidade não se apresenta com clareza na superfície, não é o que aparenta à primeira vista, conclui-se que as formas humanas de realidade nunca esgotam a verdade, porque esta é mais exuberante que aquela (MICHEL, 2005: 31)

Cabe também destacar que a universidade se tornou, além de principal instituição de produção científica, ambiente de reprodução e legitimação de modos de fazer

ciência, orientados, em grande parte, por uma concepção positivista e tecnicista. Como representação máxima do conhecimento, a academia estabeleceu padrões e paradigmas para a construção de saberes e metodologias de pesquisa. Sua institucionalização reflete também o enrijecimento do pensamento, a burocratização da experiência, e mesmo seu condicionamento a relações de poder e controle. Para Bourdieu, em sua análise crítica do universo acadêmico:

O campo científico, enquanto sistema de relações objetivas entre posições adquiridas, é o lugar, o espaço de jogo de uma luta concorrencial [...] o que está em jogo é o monopólio da autoridade científica definida, de maneira inseparável da competência científica, compreendida como capacidade de agir e falar legitimamente (BOURDIEU, 1983: 122)

Esta reflexão é fundamental para pensarmos na introdução da arte (e do teatro) na academia, consequência do fortalecimento e da expansão dos conhecimentos e investigações teatrais ao longo do século XX, bem como da difusão e da consolidação de escolas de teatro em todo o mundo. Na universidade, a arte se insere com a missão de se afirmar como prática de saber, funcionando para a construção de conhecimento, como uma linguagem constitutiva de saberes, como propositora de inquietações, e também como uma ferramenta metodológica para operar pesquisas. Para se legitimar academicamente a arte empreendeu um processo opositivo onde ao mesmo tempo em que buscou se adequar e se formatar a procedimentos, lógicas e conceitos próprios do pensamento científico, tentou preservar seu caráter criativo, experimental, sensível e não cartesiano. No Brasil, a entrada recente do teatro para o ensino superior reverbera em uma posição acadêmica ainda em construção – a maioria dos cursos superiores de teatro no país ainda se encontra em fase de adequação ao universo científico, mas tem conquistado um espaço cada vez mais expressivo como área de conhecimento e pesquisa. A própria criação da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas em 1998 e seu crescente reconhecimento refletem um diálogo cada vez mais direto entre arte e ciência, onde o volume e a qualidade das pesquisas em Artes Cênicas têm confirmado a existência de um pensamento forte voltado para a pesquisa na área, em nível nacional.

Frente a este quadro, o teatro de grupo atual pode se configurar como um ambiente alternativo e singular de pesquisa em arte, livre de padrões, regras e procedimentos

acadêmicos, ao se orientar por uma lógica própria de funcionamento. A pesquisa na prática de grupo realiza o contato com realidades desconhecidas para produção de obras artísticas e conhecimentos específicos. O processo de investigação e construção de um espetáculo se configura como parte principal da prática, executado em algum nível de consciência e planejamento estabelecido pelos artistas integrantes.

No artigo *A pesquisa em teatro: uma convenção*, Bernardo Fonseca Machado²⁷, constata que:

Nos últimos vinte anos a prática de um teatro de “pesquisa” alargou-se nos palcos, nas coxias e nas salas de estudo da cidade. Antes peculiar, a investigação assumiu a cena e consolidou-se em uma estrutura racional de manutenção, tornando-se presente em diversas esferas: políticas de financiamento público destinadas exclusivamente à pesquisa teatral; emergência de universidades de artes cênicas; e consolidação de uma agenda de pesquisa de linguagem defendida por diversos grupos. (MACHADO, 2013: 1)

O pesquisador também observa que a prática recente realizada por diversos grupos de teatro engajados na pesquisa, além de se tornar um segmento reconhecido e específico do panorama teatral nacional, se aliou intimamente à produção acadêmica dos cursos superiores de teatro. Machado reafirma o intercâmbio e o trânsito intenso e crescente entre artistas formados nas universidades e a prática de grupo atual, fenômeno já mencionado nesta dissertação.

Se traçarmos uma linha histórica desde os estúdios de Stanislavski, passando pelos grupos, laboratórios e comunidades teatrais surgidos na segunda metade do século XX até os dias de hoje, é possível perceber como a prática de grupo se consolida como um reduto estável e protegido para a pesquisa teatral de contornos mais flexíveis que os padrões científicos que enquadraram a arte na academia. Portanto, se podemos falar de uma formação do ator na prática de grupo, ela se dá como consequência secundária de uma pesquisa comum empreendida pelo coletivo, diferentemente do contexto escolar onde o foco é o próprio ensino, a própria formação. E talvez por não ter o ensino como foco central, o grupo acaba por criar um fenômeno pedagógico de notável complexidade, baseado em experimentações,

²⁷ Doutorando em Antropologia Social na Universidade de São Paulo sob a orientação de Lilia Katri Moritz Schwarcz. Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2012).

investigações e práticas compartilhadas entre artistas-pesquisadores. Tais artistas, livres de uma relação de poder gerada pela hierarquia mestre/aprendiz, podem descobrir e desenvolver juntos uma gama incontável de saberes e conhecimentos através da pesquisa em arte. Em suma, a prática de grupo ensina sem se adequar ao conceito de ensino das escolas de teatro, e também pesquisa sem se adequar ao conceito de pesquisa da arte inserida na academia. A formação na prática de grupo é proporcionada, portanto, pelas descobertas coletivas de pesquisas artísticas comuns.

Mesmo entre grupos de diferentes gerações como o Galpão e o Quatroloscinco, identificamos a pesquisa como o eixo principal da formação de seus atores, sendo os diferentes focos e interesses o que diferencia e identifica o perfil do ator formado por ambos os grupos. A formação contínua só termina se o grupo deixa de existir ou interromper suas atividades, já que enquanto estiver criando espetáculos e experimentando linguagens estará se engajando em pesquisas e proporcionando a formação de seus integrantes. O ininterrupto contato com o novo (nova montagem, novo diretor, nova equipe, novo tema, novo texto, novo público) introduz o grupo a um universo desconhecido, a um problema a ser resolvido pelo coletivo (e por cada um).

Nesta lógica de funcionamento, os grupos investem em suas sedes, realizam *workshops*, intercâmbios, apresentam peças, publicam revistas e, assim, aprofundam e ampliam sua pesquisa, produzem conhecimento e compartilham com outros grupos, artistas e comunidade, em contato dinâmico e crescente com a produção e a pesquisa acadêmica. Atentos a este movimento, grupos mais antigos como o Galpão, que não possuem uma ligação direta entre sua prática artística e o ambiente universitário, têm aberto suas portas para diversos pesquisadores e dialogado de maneira cada vez mais frequente com a academia. O conhecimento e a informação gerada pelos grupos de teatro, pelos pesquisadores, pelos que pensam a arte por diversas óticas, circulam em uma rede cada vez mais complexa e rizomática.

O perfil do ator formado pela prática de grupo acompanha, portanto, uma evolução histórica do que se entende por grupo e por formação de ator. Os atores do Galpão

fizeram do grupo sua única ou principal escola em uma época em que se duvidava das instituições, inclusive a educacional, e quando o teatro não se constituía como uma área de conhecimento tão legitimada quanto hoje. Já os atores do Quatroloscinco são frutos da proliferação dos cursos superiores em artes cênicas, e fundaram um grupo para pesquisar e refletir na prática um acúmulo de conhecimento e conteúdo experimentado apenas em sala de aula.

Jurij Alschitz traz uma bela reflexão sobre a formação do artista na prática de grupo, ou como ele prefere denominar, “companhia”, ao destacar não o coletivo, mas a individualidade:

Penso que o objetivo fundamental da companhia é fazer nascer a individualidade, e não creio o contrário, isto é, que a companhia seria a forma mais alta de união de individualidades (como quer a tradição). [...] A companhia representa não o ponto mais alto das inter-relações entre as individualidades, mas a base, o fundamento, o terreno frutuoso sobre o qual se formam os artistas. (ALSCHITZ, 2012: 116)

Para Alschitz, cada ator da companhia é uma individualidade operando nas oposições de “paz e guerra”, “união e divisão”, “dever e liberdade”. Cada integrante processa em seu interior um programa secreto de anulação da própria companhia, um programa não intencional, mas que alimenta a dialética entre as pretensões individuais e o coletivo. Alschitz acredita que um novo modelo de companhia está surgindo nas últimas décadas, e que este novo modelo forma novos tipos de individualidades que não cabem em antigos padrões. A “nova companhia” prepara a maturação de individualidades para que, em algum ponto, um ator esteja pronto para se destacar do grupo e ir embora. Neste momento, a companhia renasce em um novo e mais alto nível.

A lei fundamental é esta: em um ser vivo, e, portanto, também em uma companhia, devem acontecer constantemente o anulamento e a renovação das suas células, isto é, no nosso caso, o ingresso de novos atores e a saída de velhos. [...] Os princípios dessa ética devem ser declarados no início, no momento em que a companhia nasce. [...] Poderíamos dizer que o “Eu” da individualidade do ator é livre, enquanto que a multidão dos “eu” que vivem na companhia é insignificante [...] O resultado é que, desenvolvendo o próprio “eu” da companhia, o ator se move em direção ao próprio “Eu” individual e ideal. (ALSCHITZ, 2012 :120-124)

Em sua associação do funcionamento do grupo com as leis biológicas, Alschitz nos revela como o corpo coletivo é um ser vivo e orgânico. Neste sentido, a prática de

grupo é uma tensão constante entre o individual e o coletivo nem sempre voltada para a homogeneização, mas, justamente, para desenvolver a formação particular e diferenciada de cada ator. A companhia cria as individualidades em seu interior para depois, em algum momento distinto para cada integrante, as expulsar como um corpo estranho.

Alschitz nos leva a pensar que o tempo de formação de um ator na prática de grupo é o tempo pessoal que ele leva para maturar sua individualidade como artista. Por isso, diferentemente da escola, cada um terá o tempo certo de concluir seu aprendizado dentro do grupo, sabendo, inclusive, o momento de se desligar. Esta noção de funcionamento do coletivo que culmina na formação do ator proposta por Alschitz requer um entendimento ético sofisticado para lidar com responsabilidade e respeito com o *outro*, em um grau altíssimo de cooperação e entendimento do que é uma prática de grupo.

Gostaríamos de finalizar este capítulo de maneira reflexiva e aberta, destacando o tom pessoal das entrevistas realizadas que revelaram que a consciência da formação é resultado de um processo de maturação individual de cada ator na experiência de grupo. Assis Benevenuto responde a uma das perguntas realizadas na entrevista: *O que você entende como “formação do ator”?*

A cada trabalho é preciso se formar. [...] Algo que não cessa. Enquanto se vive é preciso se formar. [...] Pessoalmente, tenho buscado a formação do ator, nesse sentido contínuo. O teatro não existe. Trabalhamos para que ele esteja, aconteça, se realize. Esse trabalhar é formar. Formar para dar forma. Para que seja visível. Essa forma visível é sempre um pouco disforme. Não damos conta de olhar e ver completamente seus contornos. Acreditamos que sim, e até falamos dela, mas projetamos os espaços faltantes. Não penso, ou tento não pensar, na formação num lugar a se chegar. Penso a partir de. E cada grupo, cada ideia, cada circunstância nos trará um lugar. Esse lugar está completamente ligado a quem somos, a quem queremos ser, a quem pensamos que somos. Isso para mim é formação. (BENEVENUTO, 2014)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se ele é dotado, se o artista é dotado, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo a menos.

VALÉRE NOVARINA²⁸

Ao longo dessa dissertação, tentamos observar, pensar e discutir o processo de formação do ator ocorrido na prática de grupo. A revisão bibliográfica, os estudos de caso e as entrevistas com os atores dos grupos Galpão e Quatroloscinco nos ofereceram um panorama de informações sobre os processos de pesquisa, criação e produção de conhecimento que, no grupo, são empreendidos e compartilhados por um coletivo de artistas que interage em relações horizontais de trabalho. A(s) ética(s) geradas no processo coletivo/colaborativo conduzem uma prática voltada para a autonomia do ator enquanto pesquisador e produtor de saberes, suas características pessoais em contato com as dos demais integrantes moldam seu perfil individual e suas variadas funções no trabalho do grupo. O corpo coletivo cria uma tensão de forças - ao mesmo tempo em que se procura negociar e convergir interesses de diferentes artistas em prol da identidade artística do grupo, se busca estimular a individualidade, o debate e mesmo a “competição” entre integrantes, em um grau saudável de disputa, contribuindo para que cada ator mantenha uma postura ativa e crítica no trabalho grupal.

O processo de formação na prática de grupo ocorre no âmbito da autoformação, na qual o artista, ao longo dos processos de criação, pesquisa e das experiências e crises vividas pelo grupo, matura sua consciência e encontra procedimentos e estratégias próprias de agir, se expressar e contribuir para a sobrevivência do coletivo e de sua própria sobrevivência individual no mecanismo do grupo. Ocorre também no âmbito da transmissão, ainda que diferente do conceito de transmissão ligado à relação mestre/aprendiz, pois o trânsito de conhecimentos e as relações de aprendizado funcionam em um sistema de rede onde artistas aprendem com artistas

²⁸ NOVARINA, 2011, p. 21.

na própria experiência compartilhada em inúmeros vetores. A tríade "X ensina algo a alguém", no contexto do grupo, permite substituições muito diversas das variáveis, sendo impossível distinguir aquele que ensina daquele que aprende.

A formação do ator na prática de grupo não possui "formatura", ou seja, não se espera que o artista conclua um processo de aprendizado ou capacitação ao longo de um período determinado, como ocorre na escola – não há uma manipulação teleológica da experiência. Se a própria duração de um grupo é indeterminada, assim também será a formação que suas atividades proporcionarão aos seus integrantes. Um ator, no entanto, pode sentir que sua experiência no grupo foi concluída e, assim, perceber que o grau atingido por sua individualidade artística necessita se destacar do coletivo e seguir outros caminhos profissionais em busca de novos aprendizados, uma vez que a formação do artista é permanente, o que não significa que a formação proporcionada pelo grupo também seja. Mesmo Ariane Mnouchkine, há mais de 40 anos como diretora do Théâtre de Soleil, acredita que a prática de grupo não garante uma formação interminável, nem um ambiente absolutamente protegido:

Temos aqui alguns princípios importantes para mim; quando eles não forem mais aceitos, mesmo se eu gritar, esbravejar, não vou poder mais fazer nada. Então vou embora. Não sou prisioneira. Se eu tivesse na minha frente, em vez de amigos [...] um universo de secura e de horários, eu iria embora! [...] Eu nunca tive a impressão de ser "devota". Sim de viver uma aventura extraordinária. (MNOUCHKINE, 2011: 191-192)

Muitos artistas podem passar toda uma vida profissional em um mesmo grupo, e este pode realmente proporcionar um aprendizado sempre renovado, mas, como sugere Alschitz, toda companhia traz em si a sua própria morte, e a saída e entrada de integrantes deve ser compreendida como processos de renascimento que permitirão a renovação e a perenidade do grupo e de seu legado. Nesta perspectiva ideal, o grupo se assemelharia a uma escola ao se constituir como um espaço permanente de experiência e formação que sobrevive ao longo do tempo, conservando sua essência, independente dos seus fundadores e de seus primeiros integrantes.

Pudemos perceber também a crescente relação retroalimentar entre a universidade e os grupos de teatro atuais. A profusão e consolidação dos cursos superiores em teatro alteraram significativamente o caminho e o perfil de formação do artista - uma geração cada vez maior de atores tem buscado a academia como um ambiente profícuo para a discussão e produção de conhecimentos e pesquisas. Esta geração de artistas fundam grupos e coletivos teatrais para colocar em prática o aprendizado acumulado na escola e, cada vez mais, os grupos atuais têm estabelecido diálogos íntimos com a produção acadêmica. Este movimento recente trouxe renovação ao universo da prática de grupo como também a prática de grupo alimentou consideravelmente a pesquisa universitária em teatro. É o caso do Quatroloscinco, fundado dentro da universidade para depois se tornar um grupo profissional. Sua observação revela que o grupo aproveita a base da formação escolar de seus atores em sua prática, mas não transporta para a sua pesquisa procedimentos e metodologias próprias da escola ou da academia, já que entendem que a pesquisa no teatro de grupo requer um caráter mais livre, caótico e aleatório, próprio da arte. A experiência de grupo adquirida pelos atores do Quatroloscinco faz com que, agora, estes artistas possam olhar para a formação escolar com outro grau de consciência e criticidade.

Mas exemplos como o do Grupo Galpão demonstram que coletivos mais antigos, onde os atores não possuem uma formação profissional ou teórica além da prática de grupo, também se configuram como verdadeiros espaços para a formação do ator. Informal, empírica e não institucionalizada, a pesquisa no Grupo Galpão produziu uma formação artística “vira-lata” que extrapola os seus integrantes e ecoa em toda uma geração de artistas de Belo Horizonte que tem o Galpão como principal exemplo e modelo de prática de grupo bem sucedida. A criação do Centro Cultural Galpão Cine Horto confirma e materializa o legado e a influência do Galpão para a formação de artistas e para a transmissão de uma ética de trabalho pautada no coletivo. Talvez o Galpão esteja localizado em um ponto de transição entre diferentes concepções de prática de grupo, pois, ao mesmo tempo em que suas origens nos remetem aos coletivos das décadas de 70 e 80 influenciados pela ideia de comunidade teatral difundida mundialmente a partir da segunda metade do século XX, o Galpão se mantém ativo e em constante diálogo com as novas gerações e com as novas formas de se pensar o teatro de grupo no contexto

contemporâneo. Em um momento de refletir sobre o seu legado, os atores do Galpão têm se lançado em experiências que os incitam a repensar sua própria trajetória, como foi o encontro com o russo Jurij Alschitz, motivado pelo desejo do grupo em realizar uma vivência pedagógica que pudesse não só arejar, mas também repensar sua estrutura. Este encontro, com foco essencialmente pedagógico, acabou gerando também um experimento cênico compartilhado com o público através do espetáculo *Eclipse*. Uma experiência que representa uma busca por novos modos de se abordar o teatro dentro do grupo, gerando reflexão e visão crítica sobre o trabalho do coletivo e sobre a posição de cada integrante.

O teatro de grupo desenvolve uma prática artística que permite um aprendizado a partir da pesquisa e não da busca por um método de ensino. Raros são os grupos de teatro atuais que se organizam em volta de uma figura central, um mestre, um diretor-pedagogo, um encenador, que tenha o ensino de teatro a jovens atores através de uma transmissão de experiência como o eixo central de seu funcionamento. Fundados pela união de jovens artistas que se identificam e se reconhecem artística e politicamente, os grupos de teatro contemporâneos estão mais ligados à discussão de temas e problemáticas da sociedade atual e às formas de sua realização cênica do que na aquisição e aperfeiçoamento de técnicas físicas para a atuação.

Nas duas últimas décadas, o teatro brasileiro viu nascer centenas de grupos teatrais que empreendem pesquisas em busca de sua identidade artística ao mesmo tempo em que aprendem a gerir e se sustentar economicamente através dos diversos mecanismos de fomento e financiamento que vão de editais públicos a financiamentos coletivos estimulados pelas redes sociais. A profissionalização marca, portanto, esta nova geração de grupos que precisa encontrar seu lugar entre a experimentação artística e o mercado cultural. Este novo perfil de grupo forma um novo perfil de ator com habilidades para atuar, pesquisar, gerir uma empresa, escrever projetos, divulgar seu trabalho, ocupar um espaço e movimentá-lo com oficinas, espetáculos e atividades abertas ao público, estender sua prática para a pesquisa acadêmica, empreender projetos paralelos e pessoais etc.

No mundo contemporâneo e globalizado, a prática de grupo não pode mais exigir uma dedicação exclusiva de seus atores, como também não tem a responsabilidade de ser o único espaço para a formação e o desenvolvimento artístico de seus integrantes. Ao se dedicar a diversos projetos paralelos, o ator é também um veículo de conhecimento e informação transportada para diversos ambientes. Esta rede dinâmica por onde transitam atores, grupos e projetos artísticos estimula uma difusão e um compartilhamento de ideias e práticas que influi diretamente na formação do ator.

O teatro de grupo atual parece ainda guardar algo das ideias de microssociedade, de micropolítica e de ética presentes nos ideais da contracultura dos anos 1960, mas longe de se refugiar ou se apartar de uma “sociedade doente”, vem se adequar (e enfrentar) às conjunturas do mundo globalizado e se lançar na dinâmica social. Assim se deu o visível florescimento do teatro de grupo nos últimos vinte anos no Brasil que resulta na ampliação da relação dos grupos de teatro com a comunidade, com a cidade e entre os próprios grupos. O sentimento de grupalidade extrapola a relação interna do grupo e cria uma constelação de grupos teatrais por todo o país, em um movimento dinâmico e ágil.

A prática de grupo se comporta como um organismo vivo que vem responder às demandas e às problemáticas do mundo atual com uma velocidade e uma adaptabilidade muito maior do que outros tipos de organizações ou instituições de pesquisa e ensino de arte. Assim, o teatro de grupo garante um ambiente privilegiado e pulsante para a formação de um ator que se pretende igualmente mutável e adaptável. Vivemos, atualmente, em um período bastante fértil no que diz respeito aos experimentos realizados pelos grupos de teatro, a liberdade de pesquisa, o crescente hibridismo estético, a busca por novas práticas cênicas e novas dramaturgias e a troca facilitada de informação em nível mundial colocam a prática de grupo na ponta da pesquisa teatral.

Podemos pensar, então, que a formação do ator na escola se dá sob um olhar para o passado (a tradição) e a formação no grupo, sob um olhar para o futuro? Acreditamos que a resposta para esta interessante pergunta seria precoce, considerando quão recente é o processo de renovação do conceito de prática de

grupo, a relação das pesquisas dos grupos com a universidade, e as mudanças velozes do panorama cultural e artístico do século XXI. Mas podemos, ao menos, constatar que a prática de grupo continua viva, pulsante e inovadora no que diz respeito à produção de conhecimento e de proposições para o teatro.

Esperamos que esta dissertação, ao ser lida por outros artistas, pesquisadores, estudantes e curiosos, possa estimular uma reflexão sobre o tema abordado e o lançamento de novos olhares para a formação do ator, no intuito de enfatizar e valorizar o aprendizado artístico como um processo que vai além da capacitação profissional ou do acúmulo de técnicas e toca na condição pessoal, humana e cidadã, ao se ligar, principalmente, à proposição de uma ética própria do caráter essencialmente coletivo da prática de grupo. Este trabalho se pretende um modesto registro, um pequeno passo, não para frente, mas para dentro, motivado pelo interesse do pesquisador em pensar e refletir a sua própria formação, e que espera ecoar em todos aqueles que, vez ou outra, respiram um pouco mais baixo, silenciam a voz, e se perguntam mentalmente: “Que ator eu sou?”.

BIBLIOGRAFIA

- ALSCHITZ, Jurij. **O Teatro sem diretor**. Trad. Graziella Schettino Valente. Belo Horizonte: Selo Edições CPMT, 2012. 135 p.
- ANDRÉ, Paulo. **A formação do ator na prática de grupo**. Entrevista concedida a Marcos Coletta. Belo Horizonte, Abril, 2014.
- ARY, Rafael . **Processo Colaborativo como Procedimento de Formação na SP Escola de Teatro**. In: 7ª Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2013, Belo Horizonte. Memória Abrace Digital, 2013. v. 1. p. 1-4.
- ARAÚJO, Antônio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. Trad. Rachel Araújo de Baptista, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010. 384 p.
- AVELAR, Rômulo. **O avesso da cena**: notas sobre produção e gestão cultural. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008. 490 p.
- BARBA, Eugênio. **Quemar la casa**: orígenes de un director. Trad. Ana Woolf. Buenos Aires: Catálogos, 2010. 283 p.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Trad. Luis Otávio Burnier e equipe. Campinas: Hucitec, 1995. 336 p.
- BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora HUCITEC, 1991. 304 p.
- BENEVENUTO, Assis. **A formação do ator na prática de grupo**. Entrevista concedida a Marcos Coletta. Belo Horizonte, Maio, 2014.
- BOURDIEU, P. O campo científico. In: ORTIZ, R. (org.). **Pierre Bourdieu**. São Paulo: Ática, 1983. 191 p.
- BROOK, Peter. **O Ponto de Mudança**. Trad. Antonio Mercado e Helena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 321 p.
- CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a Renovação do Teatro no Brasil**. Memória Digital Portal Abrace – V Congresso. Belo Horizonte, 2008.
- CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. In: **O Teatro Transcende**, Ano 12, n. 11, Blumenau, FURB, 2003. p. 95 –98.

CARVALHO, Ana Luiza ; CARREIRA, André. **Apontamentos para uma nova perspectiva sobre o treinamento no teatro de grupo**. DAPesquisa - UDESC. v. 1. Florianópolis: UDESC, 2008. p. 1-6.

CORRÊA, José Celso Martinez. Teatro Oficina em anos de repressão: Entrevista a José Gustavo Bononi. In: **Revista DAPesquisa - UDESC**, v. 8. Florianópolis: UDESC, 2011. p. 72-80.

FARIA, Rejane. **A formação do ator na prática de grupo**. Entrevista concedida a Marcos Coletta. Belo Horizonte, Maio, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 165 p.

GARCIA, Silvana. (Org). **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Senac, 2002. 308 p.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p.

GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariangela Alves de. (orgs). **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2006. 392 p.

HABERMAS, Jürgen. **A ética da discussão e a questão da verdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 69 p.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral**: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Tese de Doutorado. UNICAMP: Campinas, 2009. 178 p.

HONORATO, Cayo. É possível ensinar alguém a ser artista? (A história de uma pergunta). In: **Encontro Regional da ANPAP 2010**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2010. p. 01-10.

ICLE, Gilberto. Pedagogia Teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. In: **Reunião Anual da ANPED. ANPED : 30 anos de pesquisa e compromisso social** : [anais] Caxambu : ANPED, 2007.

ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento. IN: **O Percevejo Online**: periódico do PPGAC/UNIRIO. Dossiê: Teatro e pedagogia. Vol. 01. 2009.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana**: Danças, piruetas e mascaradas. 4. ed. - Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 207 p.

LAUREANO, Italo. **A formação do ator na prática de grupo**. Entrevista concedida a Marcos Coletta. Belo Horizonte, Maio, 2014.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. **Estações e trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Uberlândia, 2010.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 152 p.

MACHADO, Bernardo Fonseca. A pesquisa em teatro: Uma convenção. In: **Proa – Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, p. -, 2013.

MICHEL, Maria Helena. **Metodologia e Pesquisa Científica em Ciências Sociais**. São Paulo: Atlas, 2005. 232 p.

MOREIRA, Eduardo. **A formação do ator na prática de grupo**. Entrevista concedida a Marcos Coletta. Belo Horizonte, Abril, 2014.

MOREIRA, Eduardo. **Grupo Galpão**: uma história de encontros. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2010. 292 p.

MNOUCHKINE, Ariane. **A Arte do Presente**: Entrevista a Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. 245 p.

NOVARINA, Valére. **O teatro dos ouvidos**. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011. 44 p.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. 174 p.

John Passmore, O Conceito de Ensino. Tradução de Olga Pombo. Do original: **The Philosophy of Teaching**, London: Duckworth, 1980, pp. 19-33. London: Duckworth, 1980, pp. 19-33. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/images/hfe/cadernos/ensinar/passmore.pdf>. Acesso em 02/07/2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva: 1999. 483 p.

PEIXOTO, Fernando. Teatro de Grupo: significado e necessidade. In: **Revista Máscara**, Ribeirão Preto, n.1, p.1. 1992.

RAMOS, Luiz Fernando. Criação coletiva entre coletivos: um olhar desde a Univesidade. In: **Subtexto**. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – nº 6. Belo Horizonte, 2009. pp. 59-58.

SANTANA, Arão Paranaguá de. Trajetória, avanços e desafios do teatro-educação no Brasil. In: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Cênicas. Vol. 2. São Paulo, 2000. pp. 247-252.

SCHENKER, Daniel. De Belo Horizonte para o teatro de grupo. In: **Revista de Teatro da SBAT**. n. 530. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores, Março/Abril, 2012. pp. 4-19.

TCHÉKHOV, Anton. **A Gaivota / O Tio Vânia**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas. 1998. 129 p.

TELLES, Narciso. Apontamentos sobre o(s) modo(s) de formação de atores, em foco: Leopoldo Fróis. In: **Urdimento**. Revista de estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. - Vol. 1, n. 13. Florianópolis: UDESC/CEART, 2009. pp. 85-98.

THAIS, Maria. Fazer e transmitir: o teatro como experiência compartilhada. In: **Revista Subtexto** – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto nº 5. (Belo Horizonte), v. 1, 2006. pp. 10-12.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação**. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007. 158 p.

YAMAMOTO, Fernando. Agrupando grupos, coletivizando coletivos. In: **Subtexto**. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto – nº 6. Belo Horizonte, 2009. pp. 59-68.

APÊNDICE

ENTREVISTA REALIZADA COM EDUARDO MOREIRA – GRUPO GALPÃO

Belo Horizonte/MG, 07 de maio de 2014.

Nome, naturalidade e ano de nascimento.

Eduardo da Luz Moreira, Rio de Janeiro/RJ, 1961.

Escolaridade.

Curso Superior em Filosofia.

Quando começa o seu interesse por teatro e qual a sua primeira atividade, mesmo que amadora, na área?

Começou no segundo grau, muito junto com meu interesse político. O teatro era usado como um veículo de comunicação de ideias políticas e discussões, no momento da ditadura militar, numa sociedade que estava tentando se reorganizar. A universidade também foi isso, um espaço pra essas discussões. Eu participava do grupo de teatro do Movimento Estudantil, discutindo questões da universidade e situação do país, chegou a ser um grupo com uma atividade contínua. Aí eu comecei a fazer cursos breves e oficinas. Mas a minha grande formação foi a oficina com os alemães, que depois gerou o Galpão.

Quando e como surgiu a vontade de fazer do teatro um ofício, uma profissão?

Foi logo após a oficina dos alemães. O Galpão já queria ser profissional desde sua fundação. Era muito diferente de hoje: hoje as pessoas podem dar aula, estudar, pesquisar e elas estão fazendo teatro, já naquela época as pessoas tinham outras perspectivas, as pessoas iam ser médicos, advogados e faziam teatro à noite, era uma relação amadora com o teatro. Essa não era a nossa vontade, queríamos poder ter o teatro como profissão. A Wanda (Fernandes) trabalhou muito com o Sindicato dos Artistas, ela foi uma das que ajudou a levantar o Sated²⁹, que não existia. Nós já tínhamos a preocupação de ter que conseguir um patrocínio, uma verba que financiasse nossas atividades.

²⁹ Sindicato de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, fundado em Belo Horizonte em 1985.

Passou por alguma escola de teatro? Qual/Quais?

Não passei por escola de teatro. Minha formação se deu mais por oficinas e cursos, na verdade a minha grande escola com teatro foi a oficina com os alemães e depois o próprio Galpão que sempre fez muitas oficinas. Uma coisa essencialmente prática, com todas as dificuldades que isso acarreta, mas o teatro é algo essencialmente prático. Isso inclusive é o pensamento que foi levado pro Galpão Cine Horto, no Oficinão, essa ideia de experiência prática.

E os outros fundadores?

A Wanda (Fernandes) tinha feito a escola da Priscila Freire, era um Curso Livre, Toninho (Antônio Edson) fez TU, Teuda (Bara) não fez escola, começou com Eid (Ribeiro) na FAFICH, o (Fernando) Linares tinha escola, veio formado da Argentina. A gente ia atrás de tudo o que aparecia. Íamos a todos os festivais de invernos, oficinas de teatro, de dança, depois a música entrou, quando começamos a ver grupos do exterior que usavam a música teatralmente a gente começou a estudar música. Acho que isso é uma coisa muito brasileira, essa formação intuitiva, feita na marra. Não tinham tantas escolas. Tinha o TU que era técnico, que tinha aquela coisa bem tradicional, pro bem e pro mal. De certa maneira demos uma sorte de ter dado o começo com os alemães, porque era uma tradição, mas era moderno, um teatro mais arejado, com influência do Grotowski, Brecht, teatro físico, antropológico. Foram quatro meses e meio de trabalho muito intenso, funcionou como uma escola, com certeza.

Sobre essa oficina dos alemães, havia uma ética de trabalho ou uma ideia de transmissão de um tipo de conhecimento?

Sim. Existia uma ética do trabalho bem germânica. Muito dura. Uma disciplina atroz. Mas eles tinham uma linguagem. Eles passaram uma linguagem. Isso foi importante pro Galpão. Os atores do Grupo Galpão, com todos nossos erros e acertos, foram aprendendo a ter um pensamento com o teatro, um discurso, antes era só técnica. Nossa primeira peça, por exemplo, em termos de conteúdo era muito fraca. Eram números de circo, pernas de pau, malabares... O espírito crítico foi sendo conquistado aos poucos.

Fale um pouco mais sobre esse aperfeiçoamento de linguagem do grupo.

O grupo passa por uma primeira fase, 82 a 85, quando monta o Arlequim (“Arlequim servidor de tantos amores”), onde tentamos fazer uma criação coletiva estilo Asdrúbal Trouxe o Trombone, quando eles releram o Inspetor Geral, que foi um marco, hoje eu acho até que era uma montagem muito fraca, mas aconteceu como um grande marco e nós fomos por essa onda. Um mês antes da estreia chamamos o Eid (Ribeiro) e ele foi muito sincero e muito duro com a gente, muito honesto. Ele disse que não dava pra entender o que a gente queria dizer com aquilo. Um fracasso, um baque que foi muito interessante quando a gente sobreviveu a isso. Nosso processo foi de tentativa e erro. Você tem que se dar ao direito a errar. Até hoje vivemos esse dilema. Principalmente por causa de nossa relação com o público, com a crítica, com o peso do sucesso. Mas se a gente perde a perspectiva do salto no escuro, estamos perdidos. É claro que tinha a coisa do teatro de rua, popular, a comunicação direta com o público, isso nos aparecia com clareza. Mas a gente se permitia fazer desvios nesse caminho, como em “Álbum de Família”. Depois de 92, veio a institucionalização. O grupo ficou com um nome muito conhecido, muito sólido. O grupo se tornou uma instituição. Ao mesmo tempo que você quer usufruir disso, você não pode acreditar nisso, nesse lugar seguro. Você precisa se zerar. O ator é essa possibilidade de ser uma página em branco. Não é sempre que a gente consegue isso, mas é o que a gente persegue. Claro que a partir de 92, tem essa coisa do sucesso, a tendência a uma institucionalização. É uma dialética mesmo, um conflito.

Antes de 92, vocês já se preocupavam com uma identidade própria do grupo?

O Galpão sempre buscou algo que achasse que tem mais a ver com o grupo, mas também a vontade de ir para o lado contrário. Por exemplo, sempre fizemos trabalhos que enfatizassem a linguagem do corpo, com pouca prática da palavra. Cada espetáculo vem, num certo sentido, negando um espetáculo anterior. Quando fomos atrás do Tchekhov foi um desejo disso, do que nos falta, daquilo que é mais problemático, essa coisa do teatro realista. Claro que isso é um preceito, uma ideia. Nem sempre conseguimos. Claro que usamos mão de truques também, é inevitável.

Os atores atuais do Galpão trabalham juntos há quanto tempo?

Em 95, 96 se fixaram os 13 atores que são hoje o Galpão. Em 91 já tinha uma grande parte, em “A Rua da Amargura” e na remontagem de Romeu (“Romeu e Julieta”), após a morte de Wanda, que foi um momento muito difícil, onde o grupo se desestruturou muito. Eu me afastei, mas logo me reintegrei ao processo de “A Rua da Amargura”.

Existe algum tipo de hierarquia na relação de vocês? Principalmente entre os fundadores e os que entraram depois?

Eu acho que é uma coisa muito polêmica dentro do grupo essa coisa da hierarquia, de tempo de permanência no grupo. Eu tendo, é uma opinião muito pessoal, tento ver as relações de forma igual quando estou trabalhando com um colega ator, mesmo quando dou oficinas para atores mais jovens. Eu sinto que posso ter algum tipo de experiência maior, mas isso não significa que eu tenha algo a passar, um conhecimento maior. Claro que as pessoas reivindicam, na estrutura do grupo institucionalizado, a própria instituição coloca estes limites. Eu sou um integrante do grupo e você é um convidado. A institucionalização é inevitável. Mas acho que ela também tem uma coisa ruim. O teatro é uma coisa entre seres humanos. Uma pessoa que tem dezoito anos certamente vai me ensinar muita coisa também. Se ela souber colocar tudo o que ela tem de humano, ela vai me ensinar muito. O grupo sempre tem esse nó, é o grande problema, o grupo tem que encontrar um lugar sólido entre a expectativa do outro, dar espaço para que o outro te surpreenda. O grupo acaba criando papéis: aquele é o organizador, aquele tem o tino da produção, quando isso se torna uma amarra, a tendência é o grupo se empobrecer. É preciso quebrar estas formas.

Por ser um membro fundador, você deve possuir uma função, uma responsabilidade específica.

De certa maneira eu sou um condutor dessa parte artística do Galpão, mas é importante que outras pessoas também assumam este lugar, pra quebrar com essa solidez das relações e das expectativas previsíveis.

Nesse aspecto, o encontro com os diferentes diretores a cada espetáculo deve ser muito importante.

O encontro com os diretores é o responsável pela longevidade do Grupo. O elemento externo é mais respeitado que o interno. Ainda que a gente trabalhe muito com os Workshops dos atores, a presença de um diretor de fora cria uma relação de poder mais clara, de respeito, de escuta, uma hierarquia clara. O ator precisa ter essa consciência de que é preciso servir ao outro, no caso, doar-se às ideias de um diretor, outra pessoa. Vejo aí uma relação de confiança.

Você destacaria alguma ou algumas das experiências com estes diretores?

Acho que o Eid (Ribeiro) foi uma pessoa extremamente importante pro grupo na questão da dramaturgia, o Gabriel (Villela) foi um divisor de águas na questão da encenação, a mão de encenador do Gabriel é muito poderosa. O que as pessoas conhecem como linguagem do Galpão veio muito do Gabriel. O Cacá (Carvalho) nos mostrou que o trabalho do ator está dentro de você e não fora. Chamar o Cacá foi sair muito dessa característica forte do Gabriel. O Paulo José foi um divisor de águas no trabalho com a palavra. É difícil destacar só alguns...

Podemos dizer que o que orienta a prática, a pesquisa e mesmo a formação dos atores dentro do Galpão é a criação de espetáculos?

O espetáculo é o cerne do Galpão. O Galpão tem um caminho de formação muito flutuante, não tem uma coisa precisa, fechada. Cada espetáculo é um aprendizado, cada espetáculo propõe um desafio a ser decifrado, para os atores tirarem alguma lição daquilo. Isso é o fundamental. O Paulo, por exemplo, não queria fazer o "Till", uma comédia de rua, uma coisa mais vulgar, ele queria ir pra outro lugar. Aí ele não entrou pra montagem, mas ironicamente ele teve que substituir a Inês e interpretar o próprio Till, e isso é muito pedagógico, pois nos faz enfrentar dificuldades e preconceitos.

E o que a alternância entre a rua e o palco traz pra essa formação?

O palco traz elementos que são fundamentais pra formação do ator. Uma visita mais profunda, mais interiorizada na nossa natureza. A rua sempre me lembra da iminência da catástrofe, isso é muito claro na rua. O palco protege também, essa coragem do ator de se colocar na rua é muito viva, porque há uma série de riscos.

Mas o palco proporciona lugares que a rua não permite, a rua te afunila pra uma coisa expansiva, e pra certos formatos específicos que funcionam nessa linguagem. Isso cria uma forma muito marcada.

Alguns espetáculos foram dirigidos pelos próprios integrantes. Como vocês fazem estas escolhas?

Vem a partir dos nossos desejos naquele momento. Para escolher alguém do grupo pra dirigir é sempre um longuíssimo debate. Primeiro vem de uma vontade própria. E depois a conquista dessa confiança de todos os atores. É tudo muito experimentado até que se decida quem vai dirigir. Há uma disputa de propostas, e mesmo de poder, mas que acaba alimentando o grupo.

Mesmo sendo um grupo essencialmente de atores, vocês se distribuem em muitas outras funções, desde a parte de produção até manutenção de figurinos. Como é isso?

Essas funções complementares dentro do grupo têm um fundo ideológico. É fundamental um ator ter a dimensão do que é o trabalho da produção, ou a manutenção de figurino, não é simplesmente estar atuando. É importante habitar outros lugares.

Você conseguiria identificar e esboçar o perfil da formação do ator no Grupo Galpão?

É uma pergunta difícil. É uma formação muito eclética. Muito intuitiva. Pro bem e pro mal, nossa formação não é nem um pouco ortodoxa. Alguns grupos conseguem criar essa formação de uma forma muito mais estruturada. Sempre achei essa disciplina do Lume, essa coisa com o Barba, muito forte, acho que agora eles estão mais relaxados, mais abertos. O trabalho do ator muitas é uma questão de se esvaziar. Acho que tem essa coisa de você poder dizer: “vamos mudar de rumo, vamos pra outro lugar”. Mesmo sabendo que isso não é tão simples assim. É uma orientação nossa, mas nem sempre a gente consegue. Muita vezes a gente vai pro truque, a gente reconhece isso. Acho que o Galpão tem princípios bem claros de atuação e mesmo de encenação, mas seria muito difícil criar um manual de técnica do ator. Somos mais vira-latas, flertamos com várias possibilidades. Não seria nosso perfil escrever um livro sobre atuação, por exemplo.

Penso que no grupo, mesmo passando pelas mesmas experiências e processos, cada ator acaba desenvolvendo uma formação e um entendimento particular sobre sua arte.

Claro. Eu acho que na experiência dos monólogos que estamos tendo agora aparece uma diversidade até mesmo preocupante, pois cada ator vê o Galpão de uma forma. Não o Galpão como passado, mas suas perspectivas futuras. Até de desejos frustrados, pois o grupo nunca conseguiu chegar num projeto unânime, as pessoas se integram mesmo não estando completamente de acordo. Os monólogos detonam esses desejos pessoais, mas também uma falta de clareza do que somos como coletivo. O ator é muito sensível, mas às vezes intelectualmente somos muito desorientados, falo da nossa experiência, me incluindo também. Hoje estamos vivendo uma situação onde cada vez mais os atores têm convites para projetos individuais, existe aí um conflito entre um interesse coletivo que tenta abarcar os desejos individuais.

Como o grupo lida com as crises ou mesmo com seu fim?

Nossa crise é permanente, existe desde a fundação. Ela é importante, faz mover as coisas. Essa perspectiva de fim é uma perspectiva absolutamente possível e importante, até como motor para que as coisas caminhem de uma maneira crítica, pra que não seja um cotidiano morto, a vida só existe na expectativa da morte.

Como você analisa o momento atual do grupo?

O Galpão está vivendo um momento em que ele tem que se abrir pra uma geração mais nova, inclusive pra entender o mundo. O teatro do Galpão precisa se abrir para atores mais novos, o embate com outra formação. Uma história consolidada com uma formação mais fresca. Essa discussão está muito forte dentro do grupo. Mas como abrir? Até para isso existe um peso institucional. Estamos num momento de querer deixar uma assinatura autoral, de cada um individualmente. Este é um grande desafio do coletivo. Como abrir brechas pra essa assinatura autoral. Essa perspectiva da autoria é o grande desafio dos atores do Galpão. Estamos tentando encontrar esses lugares. Estamos vivendo uma ebulição, um momento confuso, que requer um equilíbrio de um coletivo que dê espaço pra isso, mas se preserve como coletivo. O coletivo acaba anulando as individualidades, é um embate permanente e

natural do grupo de teatro, o grupo é um outro ser que emerge das individualidades, um processo alquímico, e o foco está neste ser.

Que diferenças você enxerga entre a formação de um ator na prática de grupo e na escola?

A escola tem o contato com a tradição, a transmissão. A função da escola é trazer a tradição do teatro, já que o teatro é também uma arte da tradição. É impossível querer fazer teatro sem saber o que veio antes. O teatro precisa ser feito no diálogo com a tradição, e a escola é um lugar propício pra esse diálogo, é um pouco a função dela, transmitir alguma tradição. Mas o teatro se faz como prática. A grande dificuldade da escola é conseguir criar para aquelas pessoas uma linguagem comum. O teatro passa mais pelo corpo do que pelo intelecto, mesmo que isso seja uma divisão ocidental. A dificuldade das pessoas na escola é o caminho solitário. O ator de teatro precisa de um coletivo para florescer. São individualidades flertando com várias coisas, mas não necessariamente compartilhando um sentido comum. Essa questão da comunidade que é própria do grupo de teatro. Talvez por isso o teatro tenha pouco lugar no mundo hoje, por causa dessa exaltação ao individualismo. O Galpão é exemplar nessa cultura da comunidade que inclusive reverbera na nossa conquista de ter uma comunidade muito ampla de público. A riqueza do teatro está nessa absoluta diversidade.

ENTREVISTA REALIZADA COM PAULO ANDRÉ – GRUPO GALPÃO

Belo Horizonte/MG, 29 de abril de 2014.

Nome, naturalidade e ano de nascimento.

Paulo André, Itabirito/MG, 1963.

Escolaridade.

Segundo Grau Completo. Abandonou o Curso Superior em Nutrição.

Quando começa seu interesse pelo teatro?

Eu já estava próximo da arte desde menino. Na minha casa as atividades artísticas eram incentivadas, quase recreativas, mas sempre incentivadas, sempre se leu muito na minha casa. Meu avô fundou o Colégio Cristão de Ataíde, ele fazia teatro, cinema... Minha tia também fazia teatro, era cantora de ópera. Essa conversa sobre arte sempre esteve presente de alguma forma. Eu ouvia ópera, desenhava, tinha contato com livros de arte. Era uma atmosfera artística forte. Na escola eu sempre participava das dramatizações em datas festivas. Sempre fui uma criança tímida, mas nunca deixei de participar. No ginásio montei “A Bruxinha que era boa” com a atriz Margareth Serra, que era minha amiga desde aquela época. Essa experiência deu um clique, foi uma experiência bem forte. Foi essa experiência inclusive que me serviu de comprovação para tirar meu DRT, mais tarde.

Quando surgiu a vontade de fazer do teatro o seu ofício?

Foi logo depois dessa montagem de “A Bruxinha que era boa”. Sempre lia muito teatro, aquela coleção Teatro Vivo da editora Abril, eu lia em voz alta, fazendo o personagens. Mas a consciência do ofício veio na Oficina de Teatro do Pedro Paulo Cava.

Fale mais sobre sua experiência na Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava.

Eu comecei a fazer as aulas meio que por acaso, após abandonar a Faculdade de Nutrição. Em 1983 entrei para a Oficina de Teatro do Pedro Paulo Cava, através do convite de um amigo. Sabia que queria fazer algo ligado à arte, mas não necessariamente teatro. O curso durava um ano, e terminava com a montagem de um espetáculo de formatura. Esta experiência foi fundamental para que eu continuasse a fazer teatro. [...] Eu tinha uma visão muito limitada de teatro e foi a

Carmen Paternostro que abriu minha visão para outras possibilidades. Ela estava estreando “O que é isso Gabeira?”, e isso teve um impacto muito grande em mim, aquela linguagem do teatro-dança. Foi na Oficina de Teatro que ouvi pela primeira os grandes nomes como Artaud, Brecht, Beckett, e este contato foi fundamental para que eu alargasse meu conhecimento e entendimento sobre teatro. Lá eu comecei a perceber que eu não sabia quase nada de teatro e busquei tirar este atraso de conhecimento. As informações vinham, mas eram gerais, superficiais, e eu senti a necessidade de aprofundar, fui correndo atrás das informações que eu achava mais importantes.

Qual era o perfil da sua turma na Oficina de Teatro?

Na verdade, era uma turma bem estranha. Nossas aulas aconteciam as quintas e sextas, às 14h, ou seja, era uma turma de gente que não tinha trabalho fixo, formal, um bando de perdidos. Um dos professores era o Luciano Luppi. Eu era bem disponível, estava aberto para experimentar as coisas, ainda mais porque havia acabado de chegar do interior, era um momento de total liberdade não só política, mas pessoal. Sair de Itabirito, do olhar da família tradicional, e iniciar um momento de descobrir quem eu era. Na verdade, eu achava que queria ser bailarino, mas não tive coragem para assumir essa vontade.

O que você ressaltaria como potenciais e dificuldades nesta sua experiência de formação teatral?

O que tinha de mais especial era o “Outro”, as outras pessoas. Eu percebi que ali havia pessoas que pensavam como eu e que juntos podíamos fazer alguma coisa que eu não faria sozinho. Esse ambiente coletivo era muito propício pra fazer alguma coisa acontecer. Já a maior dificuldade sempre foi a de acesso à informação. Tudo era pouco aprofundado, os professores passavam por muita coisa, mas eram tópicos, citações. Mas era esse o papel do curso, afinal era um curso livre de iniciação ao teatro.

Que tipo de relação de aprendizado você buscou ter com seus professores?

Era bem tranquilo, bem aberto. Com alguns tive maior afinidade. Logo senti grande fascínio pela Carmen Paternostro e me aproximei muito de Fernando Limoeiro, que era muito espontâneo, tomava cerveja com os alunos de vez em quando. Era uma relação de troca que vinha dos dois lados. Só o Joaquim Costa, que dava aula de teatro lírico, é que mantinha uma áurea mais de mestre com aquela voz impostada. Os outros não, pois eram todos artistas atuantes na cidade. Eu sentia que eram pessoas apaixonadas pelo que faziam e também passavam por muitas dificuldades para realizarem seus próprios trabalhos artísticos. Eles demonstravam uma grande entrega ao ofício e isso me inspirava.

E a relação com os seus colegas de turma?

Com alguns alunos eu tinha maior afinidade, tanto que formamos um grupo quando o curso acabou. Na montagem de formatura, nós percebemos como cada um se portava como um artista criador e não apenas como aluno, assim foi possível ver quem eram os mais interessados, os mais envolvidos. Naturalmente estas pessoas se aproximaram, e aí formamos um grupo.

Que grupo?

Chamava Experimentando o Palco. Montamos um espetáculo com direção do Fernando Limoeiro. Era a época de abertura política, espírito de liberdade, tudo parecia possível, mas vivíamos uma grande miséria de produção teatral, não tinha dinheiro pra nada. Para ficar em cartaz tinha que atingir uma média de número de público. Nós conseguimos ocupar o auditório abandonado do ICBEU para ensaiar e estreiar este primeiro espetáculo.

Você pôde perceber a construção de uma ética de trabalho nesta experiência como aluno e no grupo de teatro que formou com seus colegas?

De certa forma sim. Era uma ética que se guiava por um compromisso com o trabalho coletivo, com a cena, não por uma formação. Não existia nada muito formalizado sobre isso, era um pacto invisível para que a coisa acontecesse. Quando começou a montagem, percebi um aprendizado entre os próprios atores, que não necessariamente passava pelo professor. Cada aluno/ator compartilhando um pouco de suas experiências pessoais. Para mim, o fundamental nesta época foi

poder me introduzir neste ambiente teatral, de pessoas que queriam ter as mesmas experiências que eu. Um ambiente de muita liberdade criativa.

E depois, como você se manteve na carreira teatral até se tornar um ator do Galpão?

Quando acabou o grupo Experimentando o Palco, tive várias experiências como ator de elenco, produções pontuais, freelance, etc. Nesta época fiz uma substituição no espetáculo *Antígona*, da Cia Sonho & Drama. Anos depois fiz outra oficina com a Cia. Sonho & Drama e a Cida Falabella me convidou para passar um período com eles. Fiquei um ano e fiz substituição no espetáculo “A Casa do Girassol Vermelho”, além de trabalhar como técnico e acompanhar o dia-a-dia do grupo, que já era profissional. Após uma temporada em São Paulo com a Sonho & Drama, todos voltaram endividados, e eu tive que trabalhar como vendedor em uma loja de roupas. Após dois meses nesse trabalho, logo depois que Wanda morreu em 94, eu tinha 31 anos, fui convidado para fazer assistência de direção de Gabriel Villela em um novo espetáculo do Galpão, que seria “A Rua da Amargura”. Encontrei com o Gabriel e conversamos. Fui embora e ele não falou nada. Beto (Franco) e Toninho (Antônio Edson) me procuraram depois para dizer que o Gabriel tinha me aprovado pra ser assistente dele. Vim pro Galpão e no primeiro dia ele já me colocou como ator. Eu não fui assistente de direção nem um dia. Chamaram a Simone Ordones pra ser Assistente, ela já era casada com Beto e também havia sido da Sonho & Drama. E então, foi no Galpão que eu assinei um contrato de trabalho profissional como ator pela primeira vez, mesmo já sendo ator há 11 anos. Eu já sabia bem qual era a diferença entre uma produção de um elenco e a prática de um grupo.

Como foi entrar para um grupo já consolidado? Qual era seu lugar como um novo membro?

Nos primeiros anos, até 1996, eu era ator convidado e não participava de decisões e reuniões. Foi quando o Eduardo (Moreira) me convidou para fazer “Um Molière Imaginário”. Eu já sabia da importância de estar dentro do Grupo Galpão, eles tinham acabado de estourar com “Romeu e Julieta” e começaram a fazer um grande sucesso. Logo no início eu encontrei muito espaço no Galpão, não só como ator. Comecei a organizar o figurino da “A Rua da Amargura”, que era enorme. Mesmo como ator convidado eu ajudava no carregamento e na montagem. Acho que aos

poucos eu fui ganhando a confiança do grupo até o momento de ser convidado a ser um integrante efetivo. Na época o Galpão estava se reestruturando. Acabavam de vir de duas montagens com o Gabriel Villela, que tinha um comportamento bastante paternalista. Depois disso, voltar a ter autonomia era um desafio. O Eduardo foi dirigir o “Molière”. O grupo está buscando a sua autonomia novamente.

Como foi passar a ser um integrante efetivo junto com a reestruturação do grupo?

O Galpão foi o primeiro grupo do Brasil a ter um patrocínio de manutenção. Foi uma grande comoção nacional. O Gabriel estava por trás disso, foi ele que praticamente convenceu o banco Credireal a fechar este patrocínio. E nesta época eu passei a fazer parte das reuniões do que eles chamavam de Politburo. Era como se o grupo estivesse se refazendo, renascendo. Era, de certa forma, um espaço novo, apesar do grupo já ter 12 anos. Estávamos tentando superar a morte da Wanda (Fernandes), e as montagens avassaladoras do Gabriel, que passava como um rolo compressor sobre tudo. Entrar pro Politburo naquele momento era como entrar pra um grupo que começava ali. Não senti que eu estava num lugar inadequado, a abertura pra minha entrada foi muito grande.

Você precisou aprender algum tipo de conjunto de regras ou metodologia praticada no grupo?

Quando eu entrei, não me foi passado nenhum tipo de metodologia ou princípios formalizados como novo integrante. Isso tudo era passado no dia-a-dia, aos poucos. O Galpão sempre deu muita liberdade para as individualidades.

Qual foi a principal diferença na sua carreira quando entrou para o Galpão?

Pela primeira vez na vida eu tive um salário como ator. Com o Galpão eu comecei a me estruturar financeiramente, pagar meu aluguel com o dinheiro do teatro. Tive mais mobilidade para pesquisar mais, entrar em contato com as outras coisas, pois antes eu não tinha dinheiro pra nada, nem pra fazer uma oficina, ou assistir a um espetáculo. Essa liberdade financeira trouxe também uma liberdade de pensamento. Comecei a comprar todos os livros que eu queria, fazer os cursos que eu queria, viajei mais, sair mais vezes do país, entrar em contato com outros artistas, ir a muitos festivais.

Havia alguma expectativa ao entrar para o Galpão?

Eu vi a possibilidade de apurar meu pensamento estético. Não sei se criei uma expectativa ou se planejei algumas coisas por estar no Galpão. Eu não tenho essa natureza de planejar meus próximos passos. O Galpão me deu a oportunidade de aprofundar meu aprendizado como ator, descobrir que ator eu era.

Como você vê a formação do ator no Galpão?

Por não ter nenhum tipo de institucionalização do pensamento, fica uma áurea de vira-lata, de ator sem caráter, no bom sentido, um ator pronto pra tudo, sem preconceito estético. Eu sinto muitas vezes que as pessoas tem certos pensamentos estéticos e não se permitem a outras coisas. Eu não sinto isso no Galpão. Por não ter um diretor, não tem esse pensamento estético definido como proposta estética do grupo – está tudo aberto. E isso me fez ser assim também, dissolver alguns preconceitos pessoais. Eu de certa forma, virei um Costinha dentro do Galpão, eu não queria isso, a gente sempre acha que vai ser um ator sério, mas essa condição me tirou um preconceito estético, tanto que substituí a Inês (Peixoto) em “Till” e mergulhei em um humor totalmente escatológico que talvez eu não me permitisse fazer alguns anos antes. O Galpão quebrou várias das minhas expectativas nestas experiências com os diretores. O trabalho com o Cacá Carvalho foi muito importante pra quebrar minha visão romantizada e ingênua da atuação. O Cacá me deu um raciocínio de ator que eu não tinha. Isso foi em 1999, eu já estava com 36 anos. Eu ainda era um ator ingênuo, e daqui a 20 anos eu vou achar que hoje eu era um ator ingênuo. O aprendizado vem da experiência prática. Por mais que eu tivesse lido tanta coisa teórica, mesmo assim, continuei sendo um ator ingênuo. O Cacá foi um divisor de águas na minha maneira de pensar e fazer o teatro e de abordar o personagem. E mesmo na relação ator/diretor. Isso foi fundamental para que eu fizesse outros trabalhos do grupo como o Senhor Coisinha, que era muito caricato e podia soar muito superficial. Se não fosse a experiência com o Cacá eu não teria conseguido abordar da forma que abordei. Era um momento muito especial, o Cacá estava vindo de um momento em que tinha acabado de fazer o personagem Jamanta na Globo, e ele que sempre teve uma visão radical sobre teatro. Acho que não foi só pra mim, mas pro Grupo todo. Essas experiências práticas do grupo é que trazem o conhecimento. O Cacá me orientou a ter um pensamento individual do

artista por trás do personagem, para que eu atingisse outros lugares, algo que talvez seja um processo pra mim, não é algo que deve ser perceptível pra plateia, Isso foi fundamental pra eu lidar com a repetição, já que no Galpão um espetáculo é apresentado centenas de vezes, durante dez anos. Pra não cair na repetição sem sentido, esta foi a forma que eu encontrei. Essa foi a chave que eu encontrei na experiência do “Partido”, a de me refazer e não de fazer o personagem. Descobrir que o personagem não existe foi fundamental. No fundo todos os personagens que eu faço sou eu. É a minha estratégia pessoal dentro do grupo como ator.

Neste sentido, o Galpão foi uma grande escola para você.

Posso dizer que sou um ator formado pelo Galpão. Antes de Galpão eu já tinha onze anos de carreira, mas olhando para trás, posso afirmar que me formei no Galpão. Através de toda essa experiência eu construí meu pensamento como artista, nestes encontros com estas pessoas e com todos os diretores que passaram pelo grupo. Este compartilhamento e esta descoberta do outro eu tive com o Galpão, esta chave de que o segredo está no outro e não na gente. Mas isso é a minha trajetória como ator. Não sei se isso serve para outras pessoas. Talvez sirva. Tem gente que se forma na escola, faz mestrado, doutorado, mas o teatro é prático, precisa da prática da criação. Este é o grande aprendizado do Galpão e também o grande desafio, nada está fechado, nada está institucionalizado.

E como a relação entre os atores contribui para essa formação?

O Galpão é um exemplo de paciência. Aprender a ouvir mais do que falar. Você tem uma chance pra falar e tem que ouvir doze outras pessoas. Entender que a sua voz tem o mesmo peso que a das outras pessoas. Estar aberto para o outro. Eu só me vejo no teatro quando eu vejo o outro. Se eu não escuto o outro eu não me coloco. A beleza está na descoberta do outro. Uma arte dedicada ao outro. O outro é o seu espelho. Eu vejo os outros atores da forma mais aberta para que eu possa me ver. Eu os vejo da forma que eu gostaria que eles me vissem. Em 1996 eu não via tanto os outros, talvez eu tivesse uma atitude um pouco mais egocêntrica e ingênua. Essa consciência veio com o tempo, com a convivência. O Paulo José também trouxe muito dessa experiência da escuta do outro. É um acúmulo de todas essas vivências.

No Galpão, os atores assumem outras funções além da atuação, quais são as suas? Como isso reflete na formação como ator?

Sempre cuidei do acervo de figurinos, adereços e cenários do Galpão. Isso é essencial para que o artista não fique só fechado em estar no palco. Conhecer o por trás de tudo, por trás do grupo. Os mecanismos de produção, se inteirar de tudo que passa por trás. Isso se reflete no palco. Pra mim fica claro a diferença entre de um ator que se envolve com estas outras funções dos que se envolvem menos.

Como vocês lidam com esse grau maior ou menor de envolvimento?

Quem participa menos ganha menos. É um sistema de avaliação que o grupo tem e que fazemos pelo menos uma vez por ano. Cada um de nós ganha um nota de cada ator nas diversas funções do trabalho no grupo. O cachê do espetáculo é igual pra todos os atores, até os convidados, e o salário mensal é diferenciado dentro de cada função extra dentro do grupo. É um sistema que criamos para valorizar os integrantes. A área mais valorizada é a artística, é a nota de maior peso, e as outras coisas ligadas à produção, à administração, tem outros valores. Foi o melhor sistema que achamos, pois sai um pouco da avaliação subjetiva, é um raio-X fiel do momento do grupo, e de avaliação de condutas, onde cada um se auto avalia e percebe como está sendo visto pelos outros colegas.

Como funciona a hierarquia entre vocês? Há uma diferença entre os fundadores e os atores que entraram depois?

Antigamente tinha uma hierarquia maior. Um peso formalizado. Havia até uma gratificação financeira para os fundadores. Claro que existe um reconhecimento. Beto, Chico e Eduardo são pilares. Beto na parte administrativa, Eduardo na artística e Chico no planejamento, no pensar o futuro. Estes três são os pilares que fazem mover o grupo. Sem eles acho que o grupo não existiria. Tanto que dentro da nossa avaliação interna eles sempre ganham as notas máximas. Mas isso não se traduz em maior poder. Ninguém toma nenhuma decisão sozinho. Tudo é decidido com os 13 atores. Tudo é muito discutido com todos, e costuma vencer a maioria. O Galpão é um exemplo de jogar claramente com todo mundo, de ser bastante democrático e transparente. Todos tem o mesmo peso de decisão.

E o seu espaço no grupo? Como foi mudando ao longo dos anos?

O meu valor mudou muito. Eu e Lydia (Del Picchia) tínhamos valor de formiguinha, de trabalhos de organização de espaço, de materiais, isso exigiu um trabalho de operário que eu e Lydia fizemos muito. Logo deixei de ser a formiguinha e passei a contribuir muito artisticamente. Isso é muito incentivado no grupo. Como fazemos muitos *workshops*, temos a chance de mostrar muito material artístico pessoal. Hoje faço parte do conselho artístico, coisa que eu não fazia há 10 anos.

Sobre o treinamento técnico: como funciona o treinamento dos atores do Galpão?

Não existe um treinamento específico do Galpão. Isso varia muito de acordo com o espetáculo. A gente faz uma manutenção corporal com pilates e manutenção vocal, fora do espetáculo. Cada espetáculo tem um treinamento específico que o processo vai determinar. Mônica Ribeiro, Dudude, todas essas pessoas que trabalharam com a gente nos deixaram muitas coisas que nós usamos no dia a dia, para dar oficinas etc. Não temos um treinamento formalizado. Essa linguagem que ficou marcada como Galpão com perna de pau, nada disso se faz mais. Esse treinamento de circo, que antes era técnico e prático, passou a ser o pensamento do circo-teatro, que traz essa linguagem popular para o grupo. Mas no fundo os treinamentos visam sempre o mesmo objetivo. Não importa muito o que se está fazendo. E por mais que a gente deixe de fazer, eles ficam. O resultado alcançado com eles fica.

Então, não existe uma metodologia fixa?

A falta de metodologia é algo que o grupo aceita como traço de sua identidade, mas também se lamenta. Isso reflete quando vamos decidir o que vamos montar. É muito difícil conciliar os desejos de cada um até encontrar um caminho coletivo. Isso talvez seria mais fácil se tivéssemos algum tipo de metodologia, se esquematizássemos algum pensamento. Ou talvez não.

Como cada ator realiza sua busca pessoal dentro do treinamento coletivo?

O coletivo é feito de indivíduos, cada um tem seu pensamento individual pra ruminar e ter seu processo estético, por mais que depois isso tudo seja amalgamado numa atmosfera que pareça única. Eu sinto que, individualmente, nós temos processos muito diferentes, seja na madeira de estudar o texto, ou o personagem, até

chegarmos numa linguagem comum. Às vezes, na própria cena, é possível ver essa diferença no coletivo. Porque às vezes tem uns que estudam mais que outros, e é natural que seja assim. Isso que dá a textura do coletivo. Em espetáculos de palco nossas deficiências ficam mais evidentes do que na virtuosidade da rua. O palco ajuda a trabalhar isso, a expor certas fragilidades. No palco tentamos trabalhar estéticas menos farsescas, menos caricatas do que as de rua, e são geralmente as de menos sucesso de público também.

Essa alternância entre palco e rua é uma estratégia para encontrar novos caminhos, novos desafios?

Como disse Pedro Nava, a experiência é um farol que ilumina pra trás. A cada novo trabalho, tudo é zerado e se começa tudo de novo. Claro que hoje temos mais maturidade para lidar com isso, mas tudo é realmente zerado. O grande trunfo do Galpão é dar os passos do tamanho de sua perna. Não adianta quereremos fazer um espetáculo contemporâneo com grande apuro estético *a la* Bob Wilson, porque não vai dar certo. O grupo tem que saber experimentar, mas dentro de suas possibilidades. A nossa referência vem do teatro popular. Se o Brasil tem alguma tradição teatral ela passa pelo circo e pelo circo-teatro, e isso até hoje é inspirador para nós. O Galpão sempre tenta alternar palco e rua para cobrar outras coisas do ator. Fazer uma peça com um pouco mais de introspecção, independente do resultado estético, os processos são de um valor gigante. O Jurij (Alschitz) trouxe para os atores a possibilidade do não-personagem. A possibilidade de ter um discurso sem ter um personagem. Sempre estivemos habituados aos tipos, aos personagens.

Depois de 30 anos, há uma busca pela renovação?

Antes de tudo, uma renovação de se pensar o teatro. Mais do que renovação de elenco. O Galpão tem a tendência a pensar sempre no personagem. Precisamos mudar nosso raciocínio como atores. A gente cria uma estrutura de pensar o personagem que um ator velho não pode fazer, isso é uma limitação. O grupo pensa o ator de uma maneira que pode causar a morte do grupo. Essa é uma preocupação latente do grupo agora. Fazer Tchekhov foi uma maneira de entrar nessa questão do tempo, do nosso envelhecimento, dessa decadência física. Não podemos mais ir pra rua com perna de pau, daqui a pouco não vamos poder ir pra rua, daqui a pouco não

vamos viajar tanto. E daí, vamos colocar gente nova pra viajar pra gente? E nós? Como vamos viver? Temos que saber como esse grupo quer envelhecer. Mudar o nosso pensamento como atores pra fazer um teatro que a gente possa fazer daqui pra frente.

Como você vê o pensamento de uma ética no Galpão?

O pensamento ético e o político andam juntos. Acho que o Galpão é bem coerente em sua postura ética. Senão não estaria aqui até hoje, com todos estes espetáculos, com um Centro Cultural, com um diálogo com a população que não fica só no palco. A criação do Centro Cultural, por exemplo, foi uma consciência de que nosso trabalho não podia ser só o do palco, isso nos trazia uma sensação de que nos limitávamos a um trabalho muito vaidoso. Precisávamos encontrar outras formas de trabalhar com a arte. O Chico (Pelúcio) encabeça este pensamento no grupo, de compartilhamento. enxergo nossa ética como a transparência das relações, destas engrenagens todas. Nada é feito à surdina. E isso é uma postura ética e política. As coisas poderiam ser mais veladas, as relações mais falseadas, as dificuldades mais tapadas, como são na vida comum, mas não é assim dentro do grupo, por isso todas as decisões são lentas, morosas, difíceis. Foi o jeito que encontramos de ser. Nada disso é planejado.

Como o grupo lida com os projetos paralelos dos atores?

O grupo tenta dar a oportunidade pra todo mundo fazer o que quer fazer. A novela que Teuda (Bara) e Inês (Peixoto) estão fazendo, por exemplo, foi uma loucura para o grupo. Agora o Toninho deve fazer uma minissérie e ficar dois meses no Uruguai. E a gente não pode dizer: “não pode fazer isso”. Imagine essa pessoa privada de fazer isso dentro de um grupo. Isso vai envenenar toda a relação do coletivo. Lógico que abrimos mãos de muitas coisas por causa do grupo. Isso às vezes nos angustia e é frustrante, pois além de ser a chance de fazer um trabalho diferente é abrir mão de um dinheiro que poderia fazer a diferença na vida pessoal. Mas sabemos que estamos construindo uma coisa muito maior que nossas vaidades individuais, e tudo o que construímos é a referência para estas escolhas, estas renúncias, o enfrentamento destas crises.

ENTREVISTA REALIZADA COM ÍTALO LAUREANO – GRUPO QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM

Belo Horizonte/MG, 19 de maio de 2014.

Nome, naturalidade e ano de nascimento.

Italo Laureano da Silva, Bom Despacho/MG, 1983.

Escolaridade.

Cursos Técnico e Superior em Teatro.

Quando começa o seu interesse por teatro e qual a sua primeira atividade, mesmo que amadora, na área?

No Ensino Médio do Colégio Tiradentes, através de um professor de redação e literatura.

Quando e como surgiu a vontade de fazer do teatro um ofício, uma profissão?

Em 2001, num grupo que tínhamos no interior de Minas, escrevíamos e ensaiávamos as nossas peças pela intuição, daí surgiu a necessidade de ir além, se instrumentalizar, estudar, aprofundar nas técnicas e teorias das artes cênicas.

Passou por alguma escola de teatro? Qual/Quais?

O Curso Técnico do Teatro Universitário da UFMG e a graduação em Teatro da UFMG.

Quanto tempo permaneceu? Considerou este tempo suficiente para o seu aprendizado?

No TU foram três anos e na graduação mais quatro anos. Considero extremamente importante a dupla formação que obtive nos cursos, contudo as oportunidades práticas, no mercado de trabalho, que tive ao longo deste período também foram fundamentais para ampliar minha formação, desta forma pude aliar teoria e prática de trabalho em minhas experiências como ator.

Relate sua experiência/postura como aluno de teatro. Que tipo de aluno procurou ser na escola de teatro?

Desde o início, busquei compreender meu papel e o papel da escola na minha formação. Assim sempre me envolvi com atividades extraclasse, como pesquisas de iniciação científica, apresentações e montagens organizadas pela escola etc. Sempre tive a impressão de que a escola não me “formaria” como ator ou professor, mas que essa formação era responsabilidade minha, então busquei, ao longo de todo o período que estive nos cursos, conhecer as diversas técnicas e práticas teatrais para posteriormente utilizá-las em meu trabalho.

Que tipo de potencialidades você enxerga no ambiente escolar em teatro?

Observo o ambiente escolar em teatro como sendo um grande laboratório em que o aluno deve ser iniciado nas diversas possibilidades da prática teatral, conhecendo e experimentando um pouco de cada uma dessas técnicas e teorias, para posteriormente ter a liberdade de escolher alguma ou não. Só existe escolha quando há opção e acredito que a escola de teatro é esse lugar de apresentar “opções”. Acredito que é neste ambiente que o aluno desenvolve suas potencialidades, inclusive nas diversas áreas que compõem uma peça de teatro, tais como: cenografia, figurinos, sonoplastia, dramaturgia, iluminação. A escola de teatro só funciona se for um ambiente extremamente estimulante, onde a criatividade do aluno deve ser incitada a todo o momento. Não acredito em uma escola de teatro que apenas reproduz métodos, aprecio a importância deles, porém creio que é preciso estimular o aluno para que ele vá além da mera reprodução técnica.

Que tipo de limitações você percebe no ambiente escolar em teatro?

Por se tratar de uma área que muitas vezes se apoia na subjetividade humana, em alguns momentos é possível observar no ambiente da escola de teatro lacunas de entendimento. Algumas vezes pude perceber alguns professores defendendo estilos de interpretação como sendo “verdades” únicas para fazer teatro, sendo que aqueles estilos eram apenas possibilidades de trabalho para o arcabouço de técnicas do ator em formação. Essa subjetividade também pode ser observada na aplicação de determinadas técnicas, muitas vezes o professor perdido em meio à aplicação de algum exercício acabava por deixar os alunos perdidos também. Creio

que a importação, via livros ou mesmo oficinas, da maioria das técnicas e/ou métodos estudadas nas escolas de teatro, geram esses ruídos de entendimento, principalmente por estarem calcadas na subjetividade dos indivíduos.

Que tipo de relação procurou ter com seus professores de teatro?

Desde o início, procurei estabelecer uma relação estreita com meus professores, sempre com o olhar atento para “sugar” todo conhecimento possível ao longo do período na escola de teatro. Busquei trabalhar com os professores para além da sala de aula, fazendo atividades extras, pesquisas de iniciação científica e montagens de espetáculos.

Como você enxerga a transmissão de conhecimento na escola de teatro?

O professor de teatro deve propor uma vivência ao aluno, uma experiência que muitas vezes não pode apenas ficar no campo intelectual, é preciso ir além, experimentar a prática das teorias. E muitas vezes isso coloca o professor de teatro em lugar mais sensível que professores de outras áreas. Sendo assim, a transmissão de conhecimento em teatro muitas vezes está calcada na experiência de um evento subjetivo e é preciso ter sensibilidade para perceber este movimento juntamente com os alunos. Confesso que em alguns momentos percebia isso muito fortemente dentro da sala de aula, e em outros não.

Havia alguma noção de coletividade, uma ideia de grupo, entre você e seus colegas na escola de teatro?

Nem sempre. De uma forma geral, uma turma de vinte alunos tem muitas diferenças, pessoas com experiências de vida diferentes e isso muda muito a forma como cada um irá se relacionar com a matéria em estudo. O professor leciona sobre um único tema e sempre há formas diferentes de abordar aquele conhecimento e isso é muito interessante, é diversidade.

A convivência com seus colegas de turma proporcionava outros aprendizados?

Sim. Proporcionaram aprendizados nas relações humanas, interpessoais, respeito às diferenças e ainda aprendizado de conteúdo uma vez que existia uma diferença entre a bagagem inicial trazida por cada aluno da turma.

Como o aprendizado na escola de teatro reverberou em seu desenvolvimento humano?

O olhar sensível, essa foi a parte que mais desenvolvi. A arte, de uma forma geral, sensibiliza o ser humano e o possibilita ter uma visão mais crítica sobre a própria vida, a convivência em sociedade e outros aspectos inerentes à existência do ser humano.

O que de fundamental você guarda da experiência na escola de teatro?

A apreensão de conteúdos de forma humanizada, o calor das relações, e o valor da experiência humana.

De forma bastante pessoal: o que você entende por “formação do ator”?

Acredito que a formação do ator pode acontecer por duas vias principais: a primeira é o indivíduo que já nasce com uma predisposição (ou aptidão) e vai se desenvolvendo no trabalho de palco, sem necessariamente frequentar alguma escola especializada. E a segunda via é essa formação nas escolas, através de estudos, práticas, experiências direcionadas às diversas técnicas e metodologias desenvolvidas pelos grandes nomes do teatro. Particularmente acredito que a formação de um ator ocorre de maneira mais completa quando as duas vias são percorridas juntas: a prática possibilitada pela experiência do palco aliada ao ensino oferecido pelas instituições.

Porque entrou para um grupo de teatro? O que tem como objetivo como integrante de um grupo?

Entrar para um grupo de teatro me possibilita experimentar do meu jeito, criar no sentido mais amplo, experimentar formas, fugir delas, misturar, ser híbrido. Não estar preso a determinados paradigmas teatrais, regras de encenação. Porque no grupo de teatro me reconheço como integrante e como criador dentro de um coletivo que extrapola a arte e supre uma necessidade histórica do Homem, se organizar em grupo. Ser coletivo.

Quais as principais diferenças entre ser aluno de uma escola de teatro e ser integrante de um grupo?

Em um grupo de teatro as obrigações são outras. Na escola, nosso objetivo único é apreender conteúdos, já no grupo é preciso abrir mão de fórmulas e ir em busca da sua forma, avançar para além das formas, e isso requer disciplina dobrada. No grupo buscamos a construção de uma obra que ao encontrar o espectador possa proporcionar fruição, na escola normalmente ficamos nos exercícios iniciais, já no grupo o aprofundamento é inevitável.

O seu grupo busca sistematizar condutas para a relação entre os atores? Existe algum tipo de acordo formalizado que rege a relação profissional/pessoal?

No nosso grupo, tanto na relação profissional quanto na pessoal, o principal objetivo é manter o respeito ao próximo, sem isso o grupo não existiria. Esse respeito acaba seguido por uma admiração mútua do trabalho desenvolvido por cada integrante, dentro e fora do grupo, e isso facilita muito as condutas dentro do coletivo. No grupo, todas as decisões a serem tomadas são feitas em coletivo, com constante diálogo e exposição das ideias e diversos pontos de vista de uma mesma situação. Nunca sistematizamos isso, a forma foi se estabelecendo de maneira orgânica dentro do grupo e hoje podemos observar que temos uma forma natural de organizarmos nosso coletivo.

Em que aspectos o grupo de teatro te supre como artista?

O grupo me proporciona a liberdade total na criação de uma obra e isso me realiza profundamente como artista. No que tange à apresentação de propostas de encenação, experimentos estéticos, textos autorais, imagens poéticas, essa abertura nos coloca em uma posição privilegiada de criação. Somos artistas autônomos e isso supre muito meus desejos artísticos.

O que o grupo não supre? Quais as carências notadas no contexto do seu grupo?

Atualmente não observo quase nenhuma lacuna, estamos num momento muito importante do grupo, de muito trabalho. Uma carência que percebo é de uma prática de atividades físicas e vocais mais contínuas e regulares.

Você realiza outras funções dentro do grupo, além da atuação? Quais? Qual a importância disso para você como artista?

Sim, sou o responsável técnico do grupo durante a montagem de todos os espetáculos, escrevo projetos, opero luz e som, monto equipamento de iluminação e som. Todas essas atividades além da atuação me colocam em contato com o fazer teatral em sua amplitude e isso me permite respeitar ainda mais essa arte e os profissionais envolvidos na produção de uma obra teatral.

Como você pensa o treinamento técnico para o ator na prática do seu grupo?

Acredito no treinamento direcionado à obra específica que se propõe a executar. Esses treinamentos servem para aquela determinada proposta de encenação. Acredito no ator presente, é preciso ativar presença para estar em cena e isso muitas vezes não vem apenas de um treinamento técnico. Vale lembrar que todo nosso grupo possui formação teatral em escolas de teatro também e já possuímos um arcabouço de muitas técnicas aprendidas e executadas nessas escolas. Acredito na busca de um treinamento que sirva para a demanda de trabalho daquele momento específico.

Como o grupo lida com a disciplina?

O que é disciplina? Cada grupo cria um padrão de disciplina. Dentro do que entendemos sobre essa palavra, nos organizamos e executamos tudo em tempo hábil e com presteza. Sabemos que se não for assim, nossa carreira como grupo estará fadada ao fracasso.

Como o grupo lida com hierarquias?

Acho que não temos hierarquias. Procuramos estabelecer relações mais horizontais, com a consciência de que o seu trabalho interfere muito no resultado coletivo e que o mais importante é respeitar o trabalho do outro e executar os nossos com profissionalismo. Assim, tudo se desenvolve com mais tranquilidade e agilidade. Esse pensamento coletivo é fundamental, e isso não significa que cada um não tenha suas funções específicas dentro do grupo.

Como o grupo lida com a divisão de funções?

De maneira natural, cada um se aproximou das funções que lhe interessam mais executar dentro do grupo, assim temos todos trabalhando em áreas distintas, distribuindo o peso.

Como você vê a sua função e a sua posição no grupo?

Acredito que o grupo possui um equilíbrio na divisão de funções e que há a aceitação de que algumas funções demandam mais trabalho que outras. Sendo assim, acredito que minha função e posição dentro do grupo são tão fundamentais quanto às dos demais integrantes do grupo.

Você acredita que um grupo de teatro precisa buscar uma metodologia de criação?

Não. Eu acredito que um grupo de teatro que possui pesquisa continuada vai sempre se organizar de alguma forma para atingir seus objetivos. Percebo que é isso que acontece com o Quatroloscinco, apesar de não ficarmos ligados nessa história de uma metodologia de trabalho ela acaba existindo na organicidade da execução dos nossos trabalhos.

Você acredita que o grupo de teatro precisa ter um pensamento ético e político? Por quê?

A escolha pelo teatro já é uma ação politizada, ter um grupo, então, deixa essa escolha ainda mais politizada. Vivemos em uma sociedade cada vez mais individualista, na qual os valores do convívio ficam sempre de lado. Ter um grupo de teatro confronta esses e muitos outros paradigmas sociais. Não é uma questão de ser obrigatório, mas pensamento ético e político dentro de um grupo de teatro me parecem essenciais e refletem diretamente na estética de um grupo.

O que você entende como ética de trabalho? Como ela se dá na prática?

São normas ou combinados de um determinado grupo sobre a postura dos indivíduos no ambiente de trabalho. Por exemplo, ser pontual, saber o se que se deve ou não comentar fora da sala de ensaio, respeitar as limitações de cada indivíduo etc.

Você percebe um processo de aprendizado na prática de grupo?

Sim, a cada novo trabalho iniciamos uma pesquisa nova, e essa pesquisa se dá em diversas áreas: literatura, filosofia, muitas coisas. Sendo assim nossa prática está sempre muito calcada num amplo estudo e isso gera aprendizado. Fora isso, a troca contínua entre os integrantes do grupo também proporciona um aprendizado.

Como o grupo se relaciona com a tradição, com o conhecimento já produzido em teatro?

Todos nós já passamos por alguma formação escolar. Tentamos usar esse conhecimento apreendido e que está marcado em nossas memórias e corpos, mas na hora de atuar não nos apegamos em ideias do pensador X ou Y. Nós engolimos todo esse conhecimento, na sala de ensaio não existe cartilha. Nós tentamos misturar essa tradição teatral com o teatro do “agora”, e a composição se constrói nas tensões entre todas essas referências.

Na sua visão, só a experiência de grupo pode possibilitar a formação do ator?

Sim. Um grupo sério, com ações continuadas de pesquisa pode formar um bom ator, mas isso não é regra.

Como o grupo lida com o desejo coletivo e os desejos pessoais?

Um grupo se forma de indivíduos, e não podemos anular os indivíduos perante o coletivo. A força de um coletivo se confirma na capacidade de articulação entre essas forças individuais. Assim, desejos coletivos e pessoais acabam se misturando, mas sem se anularem. Todos no grupo possuem projetos paralelos e isso nunca foi um problema pra nós. Acreditamos que, quando um trabalho é executado fora do grupo, isso oxigena o próprio grupo.

Quais são as principais potencialidades do seu grupo hoje?

O próprio trabalho em grupo. Somos muito fortes como coletivo, em cena isso fica muito claro.

E as deficiências?

A dedicação não integral dos integrantes por um motivo óbvio: a falta de verba. Ainda é impossível se manter apenas com as atividades do grupo.

Você enxerga o seu grupo daqui a 10 anos? Como ele funcionaria? O que ele faria?

Imagino que com todo trabalho que vem sendo realizado pelo Quatroloscinco na atualidade, é muito provável que daqui a dez anos o grupo esteja ainda mais forte e coeso. Vejo um grupo mais maduro esteticamente, com bagagem e com um pouco mais de entendimento sobre a sua encenação.

ENTREVISTA REALIZADA COM REJANE FARIA – GRUPO QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM

Belo Horizonte/MG, 22 de maio de 2014.

Nome, naturalidade e ano de nascimento.

Rejane Elizabete Faria Ladeira Amâncio, Belo Horizonte/MG, 1962.

Escolaridade.

Curso Superior em Teatro.

Quando começa o seu interesse por teatro e qual a sua primeira atividade, mesmo que amadora, na área?

Inicia-se em 1993, a partir de um convite para executar trilha sonora ao vivo em um espetáculo infantil no II Encontro Nacional de Teatro dos Correios em Porto Alegre, depois disso veio a proposta para integrar o grupo de teatro dos Correios de Minas, no qual estou até hoje.

Quando e como surgiu a vontade de fazer do teatro um ofício, uma profissão?

Os Correios mantém um grupo para esquetes empresariais, mas também apoia produção de peças convencionais, o que é bastante interessante. Com a saída do diretor que encabeçava o grupo desde 1988, fui convidada a dirigir o grupo, o que me fez repensar sobre minha responsabilidade com aquelas pessoas. Foi quando eu me perguntei: “estou fazendo teatro?” Então resolvi estudar.

Passou por alguma escola de teatro? Qual/Quais?

Primeiro fiz o curso de Artes Cênicas da UNI-BH e depois a graduação em Teatro pela UFMG. Também passei pela Licenciatura em Artes Plásticas da UEMG.

Quanto tempo permaneceu? Considerou este tempo suficiente para o seu aprendizado?

Três anos no UNI-BH, dois anos na UEMG e quatro anos da UFMG. Acredito que para iniciar o aprendizado sim, porque nunca paramos de aprender, os conceitos vão sendo repensados, as informações vão chegando e a gente precisa se reciclar constantemente. Pretendo continuar.

Relate sua experiência/postura como aluno de teatro. Que tipo de aluno procurou ser na escola de teatro?

Uma aluna interessada. Sabia que dependia mais de mim do que do professor ou da Universidade a minha evolução. Fui uma aluna presente e atenta nas aulas, participativa de tudo, mas fui um pouco tímida no sentido de me expressar, sempre gostei mais de ouvir do que de falar. Nas práticas procurava me sobressair, por ser algo que dominava mais, me sentia mais a vontade. Considero que fui uma boa aluna.

Que tipo de potencialidades você enxerga no ambiente escolar em teatro?

São várias. Professores que nos impulsionam a buscar muito mais do que acontece em sala de aula, o material teórico, as possibilidades de pesquisa, de intercâmbio, as palestras, os encontros com profissionais de destaque no seguimento, além do incentivo à prática.

Que tipo de limitações você percebe no ambiente escolar em teatro?

Na própria valorização do teatro como profissão, na administração de carreira. Há que se lembrar do pouco investimento das instituições na estrutura física dos espaços destinados aos cursos de teatro.

Que tipo de relação procurou ter com seus professores de teatro?

Fui mais intensa com aqueles que realmente me interessavam. A expectativa era corresponder ao máximo os anseios dos professores e aproveitar o momento acadêmico para aprender e apreender tudo que eles ofereciam.

Como você enxerga a transmissão de conhecimento na escola de teatro?

Se pensarmos na escola tradicional, é algo bastante ultrapassado. Mas numa escola de teatro a forma de ensino é bastante livre, os professores buscam potencializar a criação, o senso crítico, o senso político, entendem que a troca é um instrumento de aprendizado mútuo.

Havia alguma noção de coletividade, uma ideia de grupo, entre você e seus colegas na escola de teatro?

Havia, até pela própria natureza do fazer teatral e da necessidade das criações coletivizadas nos trabalhos escolares. O que resultava em discussões, trocas de informações e acordos comuns para nos entendermos nas tarefas e exercícios cênicos.

Na sua experiência, você acredita que foi construído algum tipo de ética de trabalho próprio da sala de aula?

Sim, a escola te possibilita a busca de um comportamento ético tanto na relação com o outro quanto no fazer artístico. No meu entender a ética passa pelo respeito, pela responsabilidade no exercer do ofício, e no entendimento da força que uma criação artística tem quando dividida com o público. Ultrapassando a criação, nos deparamos com a condição contemporânea do mercado artístico, que te direciona para a relação com leis, patrocínios, lidar com o dinheiro público ou privado aplicado no seu trabalho, sendo assim, há de se ter o máximo de cuidado com os resultados apresentados, englobando qualidade de produção e acertos financeiros. Caminhando dentro de uma conduta ética nos tornamos respeitados e conseqüentemente abrimos portas para que este caminhar seja duradouro.

A convivência com seus colegas de turma proporcionava outros aprendizados?

Sim, havia uma grande disponibilidade na convivência acadêmica entre os alunos, cada um com sua experiência, sempre buscando no outro aquilo que mais o inspirava. Salvo algumas exceções, a maioria se admirava, e esta admiração trouxe bons frutos, tanto nas relações pessoais quanto no aprendizado.

Como o aprendizado na escola de teatro reverberou em seu desenvolvimento humano?

Em muitos aspectos eu fui beneficiada. Tive muitas oportunidades que eu não teria fora da Universidade. Minha autoestima se elevou muito, e me fez observar que poderia ser capaz de muitas coisas que eu nem imaginava, isto de certa forma me lançou para o mundo com um novo olhar, com muito mais segurança e desejo de

realizar coisas que estivessem à altura daqueles professores que estavam investindo em mim.

O que de fundamental você guarda da experiência na escola de teatro?

A junção teoria e prática foi um dos aspectos mais fortes pra mim dentro da escola de teatro. Este conhecimento casado te proporciona uma grande liberdade de ação.

De forma bastante pessoal: o que você entende por “formação do ator”?

Acredito que a formação do ator se dá a cada trabalho cênico pensado e executado, porém no campo acadêmico penso que isso também tem a ver com a quantidade de autores e estudiosos de teatro que nos são apresentados, passando pela história do teatro universal, buscando entender o que se pensou e o que se pensa do teatro e para o teatro, e a partir destas experiências fazer as suas escolhas artísticas.

Porque entrou para um grupo de teatro? Quais seus objetivos com isso?

Para experimentar continuamente o fazer teatral. Permanecer atualizando meu conhecimento, trocando experiências, fazendo e divulgando arte, descobrindo novas formas de fazer teatro, viver e sobreviver de teatro.

Quais as principais diferenças entre ser aluno de uma escola de teatro e ser integrante de um grupo?

Na escola você se permite mais tempo e tem pessoas ao seu redor para te auxiliarem nas decisões. No grupo, os compromissos são outros e você se cobra mais como profissional, não como estudante. Você se torna responsável por suas ideias, suas criações, e isto não é dividido numa sala de aula e sim numa sala de ensaio, de onde um resultado de qualidade tem que sair pra que o grupo se estimule e continue funcionando.

O seu grupo busca sistematizar condutas para a relação entre os atores? Existe algum tipo de acordo formalizado que rege a relação profissional/pessoal?

Tudo começa pelo afeto, pelo respeito às individualidades. Ética, comprometimento, cumprimento das funções delegadas, disponibilidade e priorização aos trabalhos do grupo. Com o decorrer do tempo, o grupo foi se organizando para aquilo que já era o

princípio de tudo, nossa afetividade, nosso amor pelo trabalho artístico e as práticas que formalizam isso. Hoje, com quase sete anos de existência, já atingimos um patamar de organização profissional que fortalece esse encontro e faz com que queiramos mais. Alguns com mais habilidades que os outros, alguns com mais afazeres que os outros, mas cada um se encontrando naquilo que se propõe. Enfim, comungamos nas dificuldades e nas conquistas.

Em que aspectos o grupo de teatro te supre como artista?

Nos desafios constantes de criação, de atuação e na consciência ativa do compromisso que se estabelece através da obra com o público. Uma coisa muito valiosa também para o aperfeiçoamento artístico é a manutenção de repertório em diversas e alternadas apresentações.

O que o grupo não supre? Quais as carências notadas no contexto do seu grupo?

Ainda não supre financeiramente. Por isso falta maior disponibilidade de tempo passar mais tempo criando, mais tempo se apresentado, apresentar em mais regiões do Brasil, festivais internacionais etc.

Você realiza outras funções dentro do grupo, além da atuação? Quais? Qual a importância disso para você como artista?

Sim. Sou responsável por todos os figurinos e sempre dou suporte em tarefas como carretos, transportes, deslocamentos, compras de material etc. Acho importante o envolvimento com essas coisas. A gente se sente parte indispensável do processo, e isto nos fortalece como parte de um coletivo.

Como você pensa o treinamento técnico para o ator na prática do seu grupo?

Dentro do grupo, acreditamos que a força do que estamos fazendo não está pautada em uma única técnica explícita, mas na composição de vários aspectos. Mais importante para nós é a energia encontrada pelo ator nas suas composições e no encontro destas pessoas na cena. Em alguns aspectos, é importante ter um treinamento especializado, voltado para aquele objetivo que o grupo traçou, alguma técnica específica corporal, vocal, ou direcionada a algo que não dominamos.

Como o grupo lida com a disciplina?

Um grupo de pessoas que tem compromissos comuns e não os cumpre com disciplina, não caminha para lugar nenhum. Se não houver o senso de coletividade e se cada um fizer só o que quiser, certamente o resultado não será positivo. Tudo na vida é pautado na disciplina e no cuidado, e nós optamos por isso. O mais interessante no grupo é que se um dos atores se distrai com relação a isto existem outros três para puxar de volta.

Como o grupo lida com hierarquias?

Somos todos donos deste negócio, mas a cada situação um de nós precisa tomar a frente de algum assunto, e esta pessoa é respeitada em suas decisões.

Como o grupo lida com a divisão de funções?

Ainda temos questões relacionadas à quantidade de funções delegadas, ou assumidas mais por uns do que por outros, mas estamos tentando resolver isso através de remunerações diferenciadas, beneficiando logicamente quem tem mais funções e ou funções específicas.

Como você vê a sua função e a sua posição no grupo?

Desde o início deixei bem claro que gostaria de investir na atuação e nas demandas diárias da sala de ensaio. Acho que cumpro bem meu papel como atriz e como colaboradora nas tarefas já citadas. Sinto-me confortável e disponível para outras demandas caso eu seja solicitada, porém mantenho uma postura escolhida e claramente colocada, aceita pelos outros integrantes.

31. Você acredita que um grupo de teatro precisa buscar uma metodologia de criação?

Nada contra grupos que buscam/aplicam metodologias de trabalho, mas para o nosso grupo apenas precisamos nos organizar e escolher um caminho de criação para cada projeto, as coisas vão acontecendo e quando vemos já estamos com um jogo criado, que naturalmente vai se desenvolvendo e resultando num jeito de trabalhar específico. Não há definições prévias.

Você acredita que o grupo de teatro precisa ter um pensamento ético e político? Por quê?

Sim, porque somos responsáveis pela formação de pessoas, pela relação com um público, com outros grupos, com a comunidade. Estamos expressando uma voz individual, ao mesmo tempo coletiva e pública. Isso requer grande responsabilidade.

O que você entende como ética de trabalho? Como ela se dá na prática?

É a postura respeitosa de lidar com o compromisso entre pessoas, negócios, finanças e os resultados. Com o cumprimento dos compromissos individuais e coletivos e a consciência do seu papel dentro do grupo, e fora dele, já que você o representa.

Você percebe um processo de aprendizado na prática de grupo?

Claro, à medida que se pratica a atuação e suas várias formas, você começa a entender e definir um caminho que deseja perseguir, e o grupo tem esta questão com a energia do ator, pra que seja mais forte que qualquer construção específica de personagem.

Como o grupo se relaciona com a tradição, com o conhecimento já produzido em teatro?

Com respeito, entendendo que para se escolher o que fazer e ter propriedade sobre esta escolha, é necessário conhecer como as coisas se construíram, quem são as pessoas que tiveram ideias, que investiram em pesquisas, que deixaram seu legado seja através de dramaturgias, técnicas, conceitos, estudos e práticas diversas. E claro, sempre buscando novos modos de entendimento do teatro, de criação e atuação, contextualizando tudo.

Na sua visão, só a experiência de grupo pode possibilitar a formação do ator?

Não, é necessário passar por outros processos de aprendizado, técnicos e acadêmicos.

Como o grupo lida com os desejos pessoais de cada integrante?

Com concessões. Às vezes fazemos o que queremos, às vezes não, isto no aspecto coletivo. Já no individual há um investimento de cada um naquilo que o interessa

(participação em trabalhos de outros grupos, mestrado, projetos artísticos diversos) e estas decisões tem o apoio de todo o grupo.

Quais são as principais potencialidades do seu grupo?

A atuação do conjunto, a dramaturgia autoral e a convivência afetuosa.

E as deficiências?

Falta de tempo para dedicação total, falta de um local exclusivo para o desenvolvimento de atividades práticas, administrativas e operacionais.

Você enxerga o seu grupo daqui a 10 anos? Como ele funcionaria? O que ele faria?

Acho que o grupo estará mais maduro e potente. O grupo contribuirá mais para a cena artística não só mineira como nacional, e estará com uma condição financeira de maior estabilidade, que nos permitiria trabalhar somente em projetos que realmente significassem para o grupo e pra gente de forma pessoal. O grupo criaria, pesquisaria, atuaria, trocaria com outros coletivos e, com uma visão bem romântica, acredito que estaria com a mesma paixão de agora.

ENTREVISTA REALIZADA COM ASSIS BENEVENUTO – GRUPO QUATROLOSCINCO TEATRO DO COMUM

Belo Horizonte/MG, 23 de maio de 2014.

Nome, naturalidade e ano de nascimento.

Assis Benevenuto Vidigal, Belo Horizonte/MG, 1982.

Escolaridade.

Curso Técnico em Teatro. Curso Superior em Letras.

Quando começa o seu interesse por teatro e qual a sua primeira atividade, mesmo que amadora, na área?

Na sexta série fiz um trabalho da escola e meu grupo resolveu fazer um teatro, além da apresentação formal. Nós, sem saber de nada de teatro, criamos uma história que continha todos esses temas. O nosso teatro foi muito bem recebido e foi a primeira vez que achei interessante. Mas não dei seguimento. Na escola não tinha muito esse espaço.

Quando e como surgiu a vontade de fazer do teatro um ofício, uma profissão?

Com 21 anos de idade eu me mudei para Belo Horizonte, depois de ter vivido grande parte da minha infância e adolescência em outras cidades. Até então eu tentava perseguir um desejo antigo de fazer medicina. Sempre tive interesse pelas ciências biológicas. Também quis seguir a carreira de veterinário e biólogo. Porém, já no 3º ano de vestibular e me mudando para uma cidade diferente, eu percebi que precisava fazer algo que fosse completamente fora da minha rotina de estudos. E resolvi fazer um curso livre de teatro. Então ao final desse curso livre eu decidi que queria fazer teatro profissionalmente. Descobri que eu poderia ser, na verdade, que eu era um artista.

Passou por alguma escola de teatro? Qual/Quais?

Passei pela Escola Livre Espaço Cênico durante um ano e depois pelo CEFAR/Palácio das Artes durante três anos.

Considerou este tempo suficiente para o seu aprendizado?

Considerei que o tempo tinha sido suficiente para eu iniciar uma vida profissional. Eu entendia o curso de teatro como um espaço para me disponibilizar a pensar teatro, a fazer teatro, ou seja, a entender que existem diversas formas, estéticas, pensamentos, posicionamentos políticos, artísticos. E que aquele espaço estava para mim, para os alunos, como um espaço de fertilização para ser um ator, um artista de teatro. E pensando assim, acredito que sim, para mim, foi um tempo suficiente. Desde a escola de teatro eu comecei a produzir os meus trabalhos autorais.

Relate sua experiência/postura como aluno de teatro. Que tipo de aluno procurou ser na escola de teatro?

Como a tendência das escolas de teatro tem sido receber alunos bem jovens, enquanto meus colegas tinham 16, 17, 18 anos eu já tinha 23. Todos os meus amigos mais antigos, naquele momento, já se encontravam formados na faculdade, iniciando empregos promissores em suas carreiras, enquanto eu, que buscava entrar no curso de medicina só estudava as mesmas disciplinas há quase quatro anos e os meus novos colegas de teatro nem haviam saído, ou eram recém-saídos do ensino médio. Essa foi uma condição que determinou muito meu caminho, a minha experiência como aluno do curso de teatro. O que eu mais queria era conhecer, aprender, adquirir algo dali. Nenhum dos meus antigos amigos se enveredou pelas artes, acho que de alguma forma eu deveria ter um pré-conceito. Então eu fui muito dedicado no curso, dedicado às coisas que me interessavam, à minha descoberta enquanto ator e artista de teatro, a buscar informações e a produzir coisas nas quais eu acreditava, ou achava importantes. Ter estudado muito pra medicina antes foi fundamental para minha formação em teatro. Ter sido quase um veterinário mirim e um biólogo nato, aprendiz dos filmes do Jacques Cousteau e pelas muitas plantas, centenas, que eu tinha em casa desde adolescente, também. Não pelos assuntos em si que esses lugares diziam, mas pelo entendimento orgânico das coisas, por entender que o tempo era crucial nas construções, nas arquiteturas da natureza, do homem. Apesar do desespero de querer ter entrado logo na universidade, de ser um médico, crescer, ganhar dinheiro, comprar uma casa, um carro etc. eu fui me tornando uma pessoa calma e objetiva. Acho que isso resume um pouco esse “trajeto” na escola de teatro: calmo e objetivo.

Que tipo de potencialidades você enxerga no ambiente escolar em teatro?

A abertura e o desejo dos artistas-alunos. Ou o não endurecimento dos conceitos, a pobre apropriação de grandes verdades. Isso, penso eu, faz com o que esse espaço seja fértil.

Que tipo de limitações você percebe no ambiente escolar em teatro?

O aluno ser tratado como aluno. Não como um artista em potencial. Ou mesmo uma grade de disciplinas a serem executadas de forma restrita como numa escola formal. A escola de arte, não está (ou estava) pronta para ser um lugar de experiência e aprendizado num sentido filosófico desses termos. A escola de arte não é um lugar fácil. Os alunos não têm muito conhecimento de vida, de arte, de filosofia... E algumas vezes, ao invés de sermos impulsionados a esses enfrentamentos, o que seria interessante, acabávamos nos contentando com aquela nossa 'realidade'. Ficar preso na historiografia do teatro, por exemplo, era uma grande limitação. Fazer muito teatro dentro da escola de teatro também é uma limitação.

Que tipo de relação procurou ter com seus professores de teatro?

Foram muitos professores, dos mais variados. Sempre busquei estar ali. Perto e disponível. Com alguns acontecia uma identificação rápida, com outros nunca aconteceu, e isso, claro, interfere na relação, ou pelo menos no interesse e abertura para o que viria a acontecer. Mas nunca tive nenhum problema com nenhum professor ao longo dos anos. Na escola de artes, de teatro, você também responde como numa escola formal – limite de faltas, mensalidades, nota, trabalhos, provas... Isso é um regulador que faz existir um mínimo de ligação entre as partes.

Como você enxerga a transmissão de conhecimento na escola de teatro?

É algo importante. Não está relacionado com a identificação entre aluno-professor. Mas como o professor opera seus conceitos e ideias perante aos alunos que estão ali, predispostos a algum aprendizado. O professor de teatro (nas diversas áreas) é também visto pelos alunos como artistas. Professores que eram muito burocráticos, ou que não se mostravam artisticamente para nós, para mim, não conseguiam muito a minha abertura, logo a transmissão era fraca. O contrário também aconteceu.

Professores que se autoconsideravam ícones artísticos da cidade, ou de uma pesquisa 'muito singular', ou que tinham algum conhecimento que certamente não teríamos na fonte, também perdiam potência na transmissão.

Havia alguma noção de coletividade, uma ideia de grupo, entre você e seus colegas na escola de teatro?

Sim, mesmo que involuntária. Quando comecei o curso profissionalizante, logo a turma criou um grande vínculo e todos, de alguma forma, sabiam que a chance de 'darmos certo' era realizarmos uma peça excelente de formatura e sermos um grupo. Havia esse mito. Creio que ainda há para a maioria das turmas de teatro. Belo Horizonte é uma cidade de grupos. Então o 'ideal' é você se formar como um grupo. Eu, de certa forma, era um estrangeiro nisso tudo, não cresci fazendo teatro, não cresci com pais ou familiares artistas, não era um beloizontino conhecedor do Grupo Galpão (apesar de "Romeu e Julieta" ter sido a primeira peça de teatro profissional que eu vi na vida. Eu tinha uns 15 anos e eles foram a Juiz de Fora.) E sem saber ao certo como aconteceu, esse pensamento se deu na minha turma: somos um grupo. Mesmo que ao longo dos três anos, onde há períodos de aproximações maiores entre uns e outros, algumas brigas, várias desistências, mas quem restava era "o grupo". Na minha turma havia muitos colegas que já acompanhavam o movimento teatral da cidade, que tinham amigos atores, artistas e que tinham como exemplo alguns grupos ou espetáculos de sucesso que haviam saído da escola. Um pensamento frágil, mas que foi forte na minha turma. Todos muito jovens e que acreditavam que tínhamos que ser um 'sucesso'. E até fomos, de certa forma. No primeiro trabalho de formatura creio que tivemos sucesso, e no segundo fomos um sucesso. No entanto, de todos os atores que se formaram na turma, creio que 70% já não atuam mais, ou nem trabalham com teatro.

Na sua experiência, você acredita que foi construído algum tipo de ética de trabalho próprio da sala de aula?

Durante três anos a turma teve vários professores, várias disciplinas. Isso já implica que, em cada espaço de tempo, nos era proporcionada uma experiência ética. Cada professor instaura, ou propõe, ou constrói uma ética para operar durante sua disciplina. Às vezes, algum propunha algo bem diferente de outro. O que de certa

forma era rico. Acredito que a escola, como um todo, preza por uma ética que ampare toda a experiência. Mas não acho que ela tenha isso definido ou muito claro. Ainda mais uma escola de artes, de teatro, onde cada proposição estética deveria nos oferecer uma experiência ética diferente. Por isso acho que tivemos éticas. E, nesse sentido, se havia UMA ÉTICA vigente, a mim não foi muito perceptível. Porém, os três anos da escola são anos de passagem, depois seríamos atores profissionais. Mesmo sabendo que este é um pensamento raso, pois bem, ele é verdadeiro para os alunos e para os professores. E esse pensamento traz uma ética para o cotidiano da escola. Algumas vezes de forma desestimulante para ambas as partes, mas coerente com os moldes objetivos da sociedade e de onde a escola está inserida. Em minha experiência, acredito que esse lugar nos rondava constantemente.

A convivência com seus colegas de turma proporcionava outros aprendizados?

Sim. O curso técnico tem uma trajetória muito prática. Então temos que realizar muitos trabalhos fora do horário das aulas. Esse aprendizado tem muito mais a ver com o ofício do teatro – íamos aprendendo um com o outro as metodologias, o fazer em si – do que com conceitos prévios dos alunos. O convívio sempre proporciona outros aprendizados. Foi a partir dele que começaram os primeiros trabalhos profissionais. E então começamos a nos confrontar com as realidades daquilo que estávamos aprendendo na escola, ou pelo menos começamos a ver a distância que existiam entre aqueles lugares. O convívio muito próximo entre as pessoas na escola faz com que nos aproximemos também das suas outras atividades. Uma curiosidade é que a maior parte dos colegas do curso profissionalizante de teatro estavam ou iam cursar cursos superiores em outras áreas. Alguns como que para garantir o futuro caso não fôssemos o tal sucesso, outros pelo interesse, ou desejo, ou amor em outras áreas. Foi assim que eu conheci três colegas que cursavam letras e, assim, fui me aproximando da literatura, de poesia, e decidi cursar a graduação nessa área.

Como o aprendizado na escola de teatro reverberou em seu desenvolvimento humano?

Acho que cotidianamente. Desde que comecei o curso não parei de fazer teatro. Não tive nenhum período sem estar envolvido em grupos, montagens, diversos trabalhos, oficinas... Não consigo separar muito. Na verdade, eu acho que mesmo antes de descobrir o teatro, meu pensamento, a minha forma de ver e fazer as coisas já tinha muito a ver com esse ofício. Talvez por isso a escola de teatro não tenha sido um 'drama' para mim. Para alguns colegas foi um divisor de águas, ou um grande sofrimento por causa das provações, ou da dificuldade de trabalhar coletivamente, de entender as limitações...

De forma bastante pessoal: o que você entende por “formação do ator”?

Penso em dois lugares. Primeiro: a formação do ator como algo contínuo. A cada trabalho é preciso se formar. Gosto sempre de ter que aprender algo em cada trabalho. Isso contribui como uma formação para mim. Há também a formação contínua social, política e intelectual desse ator. Algo que não cessa. Enquanto se vive é preciso se formar. Segundo: o lugar da formação na escola. Existem atores que são formados pelo trabalho desde sempre. Outros pela escola. Independente do lugar, os dois tipos irão trabalhar com teatro. A ideia da escola de teatro é relativamente recente. Percebo que este espaço tem sido um lugar para bombardear o aluno com diversas informações e experiências mundiais do teatro. É uma formação rica, porém que, algumas vezes, distancia muito o aluno do espaço real que ele vai operar futuramente. E se ele já opera, essa distância torna-se maior. Pessoalmente, tenho buscado a formação do ator, nesse sentido contínuo. O teatro não existe. Trabalhamos para que ele esteja, aconteça, se realize. Esse trabalhar é formar. Formar para dar forma. Para que seja visível. Essa forma visível é sempre um pouco disforme. Não damos conta de olhar e ver completamente seus contornos. Acreditamos que sim, e até falamos dela, mas projetamos os espaços faltantes. Não penso, ou tento não pensar, na formação num lugar a se chegar. Penso a partir de. E cada grupo, cada ideia, cada circunstância nos trará um lugar. Esse lugar está completamente ligado a quem somos, a quem queremos ser, a quem pensamos que somos. Isso para mim é formação.

Porque entrou para um grupo de teatro? Quais seus objetivos com isso?

Quando me formei no curso profissionalizante já éramos um grupo. No último dia de apresentação da nossa peça de formatura, sentamos e falamos que seríamos um. Mas não sabíamos o que isso significava de fato. Existem vários tipos de agrupamento teatral, claro. “Que grupos seríamos?” Por quase três anos fui integrante desse grupo, a UMA Companhia, especializada em improvisação teatral. Com o desejo de trabalhar com outras estéticas, de escrever peças de teatro, de criar lugares diferentes, eu saí daquele grupo, permanecendo apenas como um parceiro ou como ator convidado nas peças. Em seguida entrei para o Quatroloscinco, o qual eu já acompanhava bem de perto na criação do seu primeiro espetáculo. Entrei como ator substituto e estou até hoje. Concomitante a isso, comecei a trabalhar com o Grupo Espanca!, também substituindo, e onde hoje atuo e crio outros trabalhos em parceria. Permaneci nesse lugar do grupo pela construção que vamos erguendo. Primeiro porque há espaço para criar algo que acreditamos ser nosso, porque conseguimos trabalhar coletivamente, porque vamos chegando a resultados (peças) que são condizentes com nossos pensamentos, que nos intrigam e nos agradam artisticamente. Também porque Belo Horizonte é ainda uma cidade de grupos! Essa é além de uma escolha, uma condição. No entanto, não me impede de ter outras experiências artísticas, mas que sempre estão ligadas a grupos.

Quais as principais diferenças entre ser aluno de uma escola de teatro e ser integrante de um grupo?

O aluno passa pelas disciplinas, cria, mostra seu trabalho para os colegas, para o professor. Passa ou não de ano. Passa para o próximo período, faz outro trabalho, se forma e a escola continua seu movimento... Enquanto integrante do grupo sou responsável pelo futuro do meu grupo. Interfiro diretamente na forma como ele existe. Sou responsável por tudo, mesmo que não seja o produtor, ou que seja o responsável pela conta bancária. Sou responsável pelos trabalhos, pela imagem, pela pedagogia, por tudo. Somos responsáveis coletivamente.

Em que aspectos o grupo de teatro te supre como artista?

É o espaço que me representa. Meu grupo trabalha com a criação coletiva e é um lugar onde coloco, junto aos pares, as ideias sobre tudo o que queremos falar e fazer.

Mas o grupo é também um lugar que me supre enquanto artista do grupo, em relação com aquelas pessoas. Existem outros trabalhos artísticos que realizo sozinho ou com outros coletivos. Dentro do grupo podemos traçar uma linha de trabalhos artísticos que vamos desenvolvendo, o que podemos chamar de 'a linguagem do grupo' ou o trabalho dos atores independente da estética utilizada em cada trabalho. Por um lado, o grupo te possibilita aprofundar melhor alguns direcionamentos do seu trabalho artístico, algo que a escola ou trabalhos avulsos não nos proporcionam. Por outro lado, o grupo também pode te limitar ao te consumir por uma grande parte do tempo.

O que o grupo não supre? Quais as carências notadas no contexto do seu grupo?

O desejo de trabalhar com outros profissionais, por exemplo. O grupo tem o seu tempo de trabalho que depende do tempo de cada integrante. O grupo é um organismo vivo que tem seu espaço. Organismos estranhos serão absorvidos ou expelidos, como numa célula. Existem desejos que não cabem dentro do grupo. Dentre as carências, existe a disponibilidade de tempo para o trabalho. Todos os integrantes realizam outros trabalhos, que são os que, fundamentalmente, nos mantêm financeiramente. Ter um grupo não é fácil. Viver de teatro não é simples. O grupo precisa de tempo para ter seu trabalho conhecido e reconhecido, o teatro depende de diversos editais. Ninguém vai te pagar salário, como quando você trabalha numa empresa. Não temos carteira assinada. Não existe capital de giro, não existe expansão da empresa, abertura de filiais. Então lutamos com duas forças contrárias. Precisamos de tempo, mas não podemos ceder tanto. Dentro do Quatroloscinco encontramos algumas saídas para esses dilemas, mas é sempre uma questão presente e real na qual lutamos conscientes.

Você realiza outras funções dentro do grupo, além da atuação? Quais? Qual a importância disso para você como artista?

Sim. Dramaturgia, direção, produção, editais, projetos, pensar o grupo... Dentro do grupo existe um trabalho solo que realizo. No qual cuido do figurino, faço algumas produções; os integrantes Ítalo e Marcos realizam operação de luz e projeção, respectivamente. Para o Quatroloscinco esse é o trabalho de grupo. Quando um de nós se ausenta muito disso, precisamos conversar.

Como você pensa o treinamento técnico para o ator na prática do seu grupo?

Nós não tivemos algum treinamento específico que significou algo maior para a gente. Mais do que isso, cada um de nós, apesar de ter passados por lugares, escolas, próximas, tivemos experiências diferentes. O grupo não se formou por causa de uma linguagem estética específica. Dentro do grupo o meu interesse é descobrir algo que eu possa fazer, que me instigue... E a cada trabalho vemos a necessidade ou não de um treinamento. Cada grupo deve ver que treinamento necessita. Por muito tempo fui infeliz com essa questão do treinamento. Saí da escola com essa ideia muito em mente. Por três anos meu treinamento era de improvisação. E isso era o eixo da existência do grupo, então fazia sentido. Hoje ter um treinamento de improvisação contínuo no Quatroloscinco não faz sentido nenhum. No trabalho que realizo no hospital eu preciso treinar música. Algo em que não me formei, não tive aprendizado antecedente... Se eu não treinar não consigo tocar. Então treino. Preciso estudar. O que sinto muita falta é de um treinamento físico. Na escola temos muitas atividades que trabalham ativamente nosso condicionamento físico. Depois vamos nos distanciando disso. Pelo tempo, por falta de lugar etc... Desculpas. Esse tipo de treinamento fica a cargo individual e da necessidade de cada integrante. É uma atividade fora do grupo.

Como o grupo lida com disciplina?

É sempre uma grande questão. Disciplina é igual acordar no horário certo sem despertador. Na escola nos exigem grande disciplina. Estudamos as histórias de grupos de teatro onde a disciplina era tudo. Na escola tive a impressão de que tínhamos que trabalhar 8h por dia, como aqueles grupos europeus. Mas depois vemos que não temos a mesma realidade social, financeira, cultural, e de desejos mesmo. No entanto, independente do que vamos fazer, o teatro só funciona com disciplina. E mesmo sendo nós mesmos os responsáveis pelo grupo, hora ou outra alguém foge da disciplina que vem sendo criada. E então precisamos conversar, reorganizar.

Como o grupo lida com hierarquias?

Nossa ideia é ter um grupo sem hierarquias, por isso um trabalho coletivo. Mas cada um responde melhor por algum ponto das decisões, por já ter um conhecimento

prévio ou por se identificar melhor com algum tipo de atividade. Então, tentamos não ter hierarquias, o que não significa que algumas pessoas tem uma responsabilidade maior dentro do grupo. Essa responsabilidade é tanto em dar quanto em receber.

Como o grupo lida com a divisão de funções?

É muito real. Se não fazemos ninguém vai fazer pela gente. Não temos dinheiro para pagar todos os profissionais que precisaríamos ter. Isso das funções é sempre uma questão. Geralmente a função está ligada ao tempo que você dedica ao grupo ou a responsabilidade imbuída nela. Tentamos buscar pesos e medidas para isso. As funções estão intimamente ligadas com questões financeiras, e como a realidade de um grupo é algo muito mutável, sempre precisamos ver e rever como andam nossos acordos.

Como você vê a sua função e a sua posição no grupo?

Vejo-me como um integrante do grupo. Somos cinco e eu sou um deles.

Você acredita que um grupo de teatro precisa buscar uma metodologia de criação?

Não. Acredito que a metodologia se dá pelo trabalho. Criar uma metodologia de trabalho para mim é engessar. Uma vez criada uma metodologia você já a tem como ferramenta. Pode reutilizar mesmo que de forma invisível. Se não ficamos atentos a metodologia chega rápido. Eu, particularmente, me incomodo quando repetimos, ou pelo menos já damos por apreendidas algumas formas de trabalhar.

Você acredita que o grupo de teatro precisa ter um pensamento ético e político? Por quê?

Acredito que o grupo deva ir construindo um pensamento ético e político. Já ter um é como se você comprasse uma roupa que ao longo do uso você vai descobrindo que não te cai muito bem. Se algumas pessoas se juntam e decidem ser um grupo, certamente elas já têm algum direcionamento ético em comum. A ética e a política não são elementos fechados, precisos, elaborados. Dentro de um organismo vivo, como um grupo de teatro, talvez possam coexistir pensamentos éticos e políticos contrários, mas necessários para o funcionamento do mesmo. A Ética é composta de Éticas. Idem a política.

O que você entende como ética de trabalho? Como ela se dá na prática?

Penso ser um acordo que vamos modelando, acionando, para o funcionamento do nosso organismo, chamado Quatroloscinco, por exemplo. Um funcionamento que seja condizente com o nosso desejo em comum, com o qual precisamos deixa-lo aparente e sempre aberto às ideias dos outros integrantes. Na organização mais prática que há entre nós, por exemplo, na nossa comunicação, nos projetos que decidimos fazer, no nosso calendário, nos encontros, horários, no espaço que há para colocar nossas ideias, nossas vontades, nossos objetivos, nossas frustrações, nossas incapacidades, nosso estímulo ou não por algo que esteja acontecendo. A forma que decidimos abordar os assuntos das peças, a forma de trabalhar. Somos atores-diretores. Como fazer e ver o fazer. Como receber o que dizem do meu trabalho. Como dizer do trabalho do outro. Somos bem diferentes. Como coexistir? Não dá pra unificar, planificar a forma, a conduta. A Ética é como habitar e coabitar com tudo isso, sendo que temos um ponto de partida e vários pontos “de chegada” que não queremos. Onde queremos chegar vamos descobrindo e a ética está aí.

Você percebe um processo de aprendizado na prática de grupo?

Sim. Uma contínua formação que diz respeito a cada integrante. O ator do Quatroloscinco não atua apenas. Formação de ator está ligada a outras instâncias também. Nesse sentido, me sinto dentro de um processo de aprendizado na dramaturgia, na forma de atuar a partir desse processo.

Como o grupo se relaciona com a tradição, com o conhecimento já produzido em teatro?

Tradição? Do que estamos falando? Somos um grupo que gosta de contar histórias. Isso nos liga muito à palavra tradição. A tradição, para mim, é como um queijo podre, do qual comemos. E por estar podre é bom. A tradição está no entrave dos tempos. O teatro é pura tradição, não no sentido temático, mas na sua realização, na forma em que ele se torna presente e ativo. Somos todos formados em cursos técnicos e superiores. Temos um conhecimento em comum do que foi eleito como relevante e já produzido no teatro mundial, mas sabemos que, apesar desses fatos serem nossas tradições, são também cânones. Há muito mais além disso.

Na sua visão, só a experiência de grupo pode possibilitar a formação do ator?

Não. É uma experiência. Está ligada intimamente à minha cultura, economia, política.

Como o grupo lida com os desejos pessoais de cada integrante?

O grupo já tem que lidar com seus próprios desejos, que são muitos e complicados. Certamente, os desejos pessoais de cada integrante estão, de alguma forma, incluídos no grupo. Mas sim, existem os desejos de realizações externas ao grupo. Sendo assim, a cada explicitação desse desejo o grupo se alinha, discute e se articula. Isso faz parte da Ética. O grupo só existe (até então) com essas pessoas. É importante e saudável para nós que o artista também realize seus desejos que não cabem dentro do grupo. De alguma forma esse aprendizado retorna para o grupo. É sempre uma questão. Mas é real.

Quais são as principais potencialidades do seu grupo?

Nossa criação autoral na dramaturgia, nos textos, a forma de se operar (atuar) dentro desses conceitos que vamos descobrindo e nos propondo.

E as deficiências?

Tempo para catalisar nossas ações, criações. Disponibilidade.

Você enxerga o seu grupo daqui a 10 anos? Como ele funcionaria? O que ele faria?

Difícil e intrigante essa pergunta. A nossa organização, nossos objetivos, intenções estão ligados no tempo. Parece simples. Mas não é. Penso que daqui a 10 anos teremos mais uns oito espetáculos realizados, devemos ter dirigidos algumas montagens também. Estaremos funcionando não muito diferente do que já é. Penso que deveremos ter mais atravessamentos de outros artistas. Penso que cada integrante terá realizado muitos trabalhos paralelos ao grupo também. Talvez tenhamos alguns artistas trabalhando conosco, atuando.