

PROCESSOS CRIATIVOS EM GRUPOS TEATRAIS*

Maria Rejane Reinaldo¹

Minha experiência levou-me a não acreditar nos grupos teatrais que agem com base em uma doutrina comum de seus membros. Acredito nos grupos constituídos por grandes individualidades impulsionadas por uma profunda necessidade pessoal, e que, querendo aplacar esta necessidade pessoal, a superam, indo mais além, encontrando as necessidades dos demais [...]. Xamã experimentou que existem duas realidades: aquela que você divide com seu semelhante e aquela que é só sua, onde os cavalos podem dançar como loucos. (BARBA, 1991)

Sobre Vau da Sarapalha, Processo Criativo Teatral, Grupos Permanentes e Elencos Provisórios

Dois homens com malária, sentados num tronco, esquentando-se ao sol e esperando a morte. Dois primos: Primo Ribeiro, o dono das terras que fica ali no 'Vau da Sarapalha', perdeu a mulher amada, Luiza, que fugiu com o boiadeiro; Primo Argemiro, o outro primo, veio morar ali, diziam, para plantar à meia o arroz, mas veio por já estar apaixonado pela mulher do primo, a mesma Luiza. E mesmo depois dela fugir com o boiadeiro ele foi ficando, quem sabe ela voltaria. O convívio durante anos estabelece uma relação de profunda amizade entre os dois. 'Nem um irmão, nem um filho não podia ser tão bom... não podia ser tão caridoso prá mim...' diz Primo Ribeiro, cheio de gratidão, para Primo Argemiro, que se debate interiormente com remorsos por estar enganando o primo. 'Não... é hoje!' E resolve revelar seu segredo: 'Eu também gostei dela primo!' até os pássaros da mata gritam a dor do Primo Ribeiro. Com eles, outros dois personagens: Jiló, o cachorro magro e cheio de bernes que dorme ali perto e se empenha em ser fiel; e a velha Ceição, que no espetáculo se revelará sabedoria de conhecimentos ancestrais. Ela, ajudada pelos seus capetas, tentará impedir o que lhe é anunciado, na leitura dos gravetos da fogueira e nos cacos dos potes que se quebram: a separação e a fúria de sentimentos que a revelação dessa paixão comum provocará.²

* Originalmente este artigo compôs a CENA III - A SOLIDÃO CRIATIVA: O CRIAR COMO LABIRINTO DE DESEJOS. O PROCESSO CRIATIVO DE *VAU DA SARAPALHA* DO GRUPO PIOLIN DA PARAÍBA, de minha dissertação de Mestrado em Sociologia, no Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, em dezembro de 2002, sob a orientação da professora doutora Irllys Alencar Firmo Barreira.

¹ Bolsista do CNPq – Grupo de Pesquisa Etnocologia e Doutoranda em Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia - UFBA. Atriz, diretora, professora, pesquisadora, gestora e produtora cultural. Diretora do Teatro da Boca Rica, onde coordena o Ponto de Cultura e o projeto Ópera Popular Moacir das Sete Mortes ou a Vida Desinfeliz de um Cabra da Peste: Formação e Economia Criativa.

² Extraído do catálogo do espetáculo *Vau da Sarapalha*, temporada de 1999.



Rompe-se o *blackout*, e da imensa escuridão, rasgada apenas pelo silêncio, surge uma figura indescritível, descomunal, caminhando em direção ao proscênio, pelo centro do palco. Do vulto enorme, emergem dois homens, com o véu da finitude a cobrir-lhes os rostos. Impacto diante daquela fratura exposta de humanidade! Na plateia, almas tocadas, arranhadas, afetadas. Um acontecimento.³

Feito uma mágica, um estrondo abala o mundo! *Fiat Lux!* A cena abre-se incandescente, e dois seres se movem, se desvencilham de um emaranhado de panos. Panos brancos como a cara encerada, pálida, translúcida, deles. Um vai descendo do ombro do outro ao mesmo tempo se rescindindo de um manto branco que cobria os dois. Depois, se postam conversando, sentados em um tronco de árvore.

A cenografia, um *bricoleur*⁴. Criada com restos de madeira das ruínas de um altar, resquícios de uma igreja antiga e abandonada, de um bairro de João Pessoa (PB). Outras peças do ambiente, carecem ser refeitas a cada espetáculo, como o fogão a le-

na, de barro e madeira. Quem assina a cenografia e a iluminação é o diretor Luiz Carlos Vasconcelos: um fogão, um fole, uma cerquinha de madeira – cipós, secos e disformes circulando tudo, delimitando o *Vau da Sarapalha*. Um santuário que, significativamente, tem suas velas acesas ou apagadas com o decorrer do espetáculo. Dois troncos no centro do palco. Na lateral esquerda, frontal, um jardim miudinho, coloridíssimo, de rosas de plástico, um corte, uma liberdade poética, tangenciando o ocre – terra do sertão, espalhada em todo o palco.

Meio bicho, meio gente, uma velha mistura-se aos cacarejos das galinhas e aos estilhaços de utensílios de barro pelo chão, carregando gravetos na cabeça - bem forrada com uma rodilha. Emite sons ininteligíveis, porém carregados de significado, expressão do Ser-tão de Guimarães Rosa, mesclados a silêncios gritantes, ermos, ancestrais. Cantigas do universo.

Nega Ceição, a velha catimbozeira, segue a fazer medidas ao além, sugerindo rituais misteriosos, comunicação com o transcendente. Faz gestos, repetidos, mantras, circulares. A ambiência inclui também sons do mato, pássaros, cachorros, grilos, água em correnteza, ventos, redemoinhos, lascas de cipó que se desprendem pelo chão. É a cantiga da cena, uma sonoplastia ao vivo, realizada com esmero pelo músico paraibano Escurinho. Nega Ceição e o cachorro Jiló preenchem com gestus⁵ o vazio de um cotidiano repleto de dor. Ela, quase uma entidade. Vai acelerando a caminhada, ofertando, em resistência, uma cor, que se junta ao cheiro agreste da cena, possibilitado por líquidos, faíscas, madeira queimada, milho pelo chão. Com um fole, acende as brasas do fogão a lenha. E as faíscas suplantam a imagem, imensa e embranquecida agora, no centro do palco, em brasa. Assim prossegue a ação cênica de *Vau da Sarapalha*.⁶

³ Sobre o *acontecimento*, ver Jacques Derrida. Para o filósofo, o acontecimento é algo que se insurge contra o instituído, o vigente, algo singular, é o surpreendente. Ocorre quando o inesperado, o inexplicável, se instala. Ver também: ARTAUD. In: DICIONÁRIO DE TEATRO. (PAVIS. 1999. P.6-7) e GROTOWSKI. 1971, p.86-87.

⁴ *Bricoleur* = em *O pensamento selvagem* Claude Levi-Strauss explica que o *bricoleur* é o contraponto do engenheiro. Para ele, o engenheiro possui um plano preestabelecido, constrói a partir de matérias-primas. Com a bricolagem constrói-se a partir de pedaços de materiais já utilizados, sobras do desmonte de peças. A bricolagem, como um jogo de decomposição e recomposição, onde coisas velhas ou estragadas podem ser reconstituídas; ou, a partir do trabalho com objetos usados, algo novo pode surgir. O teatro costuma usar essa técnica como um recurso econômico, reciclando velhos cenários, figurinos e adereços, a partir de material já utilizado pelo grupo ou mesmo de origem exterior ao grupo, recolhido no processo de pesquisa do espetáculo pelos seus atores e diretores: “Bricoleur, do francês, significa uma pessoa que faz todo o tipo de trabalho, trabalhos manuais. Bricoleur, um verbo, tem o sentido de ziguezaguear, fazer de forma provisória, falsificar, traficar. Ou, jogar por tabela, utilizar meios indiretos, tortuosos e rodeios. Bricole, um substantivo, ‘catapulta, ricochete, engano, astúcia, trabalho inesperado’ ou ‘pequeno acessório, coisa insignificante’. E, bricolage, ‘trabalho de amador, na antropologia trabalho onde a técnica é improvisada, adaptada ao material, às circunstâncias’ (WENTH, 2003). Disponível em: <<http://www.symbolon.com.br/artigos/bricoleur.htm>>

⁵ *Gestus* - Segundo Bertolt Brecht os signos emitidos e construídos pelo ator em cena não são apenas gestos, mas *gestus*, portanto, carregados de significação social. O *gestus* do palco é a ação humana codificada e carregada de historicidade. Por isso não há nada inútil no palco. Tudo é signo, tudo é representação. Sobre isso ver: Peixoto (1991) e Guinsburg (1988).

⁶ A apresentação de *Vau da Sarapalha*, referida por mim neste texto, diz respeito ao espetáculo do Grupo de Teatro Piollin, da Paraíba, com direção de Luiz Carlos Vasconcelos,

Um barquinho errático, minúsculo, em chamas, com um casal de “bruxinhas de pano”, navegando num círculo de fogo, encerram o espetáculo. A luz vai se esvaindo, em resistência⁷, como surgiu, restando o fogo, abanado pelo fole, o barquinho com os dois (amantes). E ao público, cabe a capacidade polissêmica de captar esse momento de refinada poesia. *Vau da Sarapalha* fez-se um espetáculo de repercussão internacional:

Los brasileños del Teatro Piollin son capaces de poner en los ojos del espectador toda la magia del teatro. Esa magia capaz de transformar los rostros de los actores para adecuarlos perfectamente a los sentimientos de los personajes que interpretan... Pocas veces se da esa conjunción perfecta entre escenografía, texto e interpretación capaz de trasladar al público a un remoto lugar. Pocas veces todo está en su sitio.⁸

Pocas veces habíamos visto tanta verdad en escena. Ir a ver el Vau da Sarapalha es una experiencia simplemente hermosa... los actores son impresionantes por tanta, pero tanta verdad.⁹

O espetáculo do Grupo de Teatro Piollin (Informação Verbal)¹⁰ representa o universo de Gui-

que compôs a temporada do Theatro José de Alencar, em Fortaleza, Ceará, em março de 1993, a despeito de ter assistido ao *Vau da Sarapalha*, incontáveis vezes, em lugares os mais variados, durante todo o processo de pesquisa e escrita da dissertação já mencionada.

⁷ De forma simplória, costuma-se afirmar que, na linguagem da iluminação cênica, usa-se o termo “em resistência” para definir luzes que acendem ou apagam lentamente.

⁸ M. Angeles Robles, *Diario de Cadiz* (Espanha, 28/12/93).

⁹ Mônica Montañes, *El Diario de Caracas* (Venezuela, 18/04/95).

¹⁰ Grupo de Teatro Piollin da Paraíba, formado a partir de 1975 e estruturado como grupo, em 1977 por Luiz Carlos Vasconcelos e Everaldo Pontes. O grupo de jovens da Paraíba está junto há quase 30 anos. Luiz Carlos Vasconcelos, em entrevista concedida em novembro de 1994, em Fortaleza, assim diz: [...] “Em 76 estreamos no Festival Nacional da Bahia, *O Aborto*, de Gilberto Bastos, com direção minha: eu fazia ator também, aí é que o MOCA veio pra fazer esse coro, e ganhamos o Festival Nacional, em Salvador, e com o dinheiro do prêmio, 30 mil qualquer coisa, nós fundamos, com esse dinheiro, procuramos um espaço da diocese, ocupamos clandestinamente o antigo convento Santo Antonio, e implantamos a Escola Teatro Piollin, que, em 81, foi transferida, por 20 anos, em comodato, pra uma fazenda antiga, do século pas-

sado, onde estamos até hoje” [...]. “Juridicamente é uma instituição cultural civil, sem fins lucrativos, que tem duas áreas de atuação: a educação, atuando no seu estatuto, isso reza muito claramente, atua junto à comunidade do Roger, onde ela foi fundada, desde que ocupamos o convento clandestinamente, e usamos os trinta mil pra escorar teto, pintar, raspar; e nós montamos o primeiro drama pro nosso circo, a gente adquiriu um circo que era sem lona, só uma arquibancada ao ar livre e aí realizávamos espetáculos, aos sábados e domingos, pra comunidade. E aí fazíamos, também, pequenos melodramas de circo, em capítulos também. Eu fundei, junto com Everaldo Pontes, que é o ator que faz o primo Ribeiro, e fomos nós dois que, em 77, entramos a noite de carro dentro do convento, planejando a invasão do convento.” [...] “Era uma área belíssima, o primeiro monumento barroco da América Latina, faz parte do complexo Igreja e Convento de Santo Antonio, que foi restaurado, uma área belíssima, e na época estava em ruína, era uma área da diocese, alugada ao Estado e aí funcionava o Colégio Estadual do Roger, o colégio parou porque tava pra cair. Então, pegamos um anexo, que tem, sem ser a área mesmo do convento, e escoramos tudo isso, fomos pintando paredes, e implantamos aí a escola” [...] “O interessante é que mesmo essa atividade educacional que existe, o teatro permeia tudo isso, o trabalho principal de educação, junto a essas crianças, que é uma escola de ensino não formal, quer dizer, eles têm um turno na escola de ensino regular e um outro turno vêm pra Piollin, onde propõe uma atividade e são levados” [...] “a própria alfabetização” [...] “é feita com pequenas encenações onde uma criança dessa dirige o café da manhã em sua casa, e diz: ‘tu vai ser meu pai, minha mãe...’ e se encena o que aconteceu lá e, a partir dessas discussões, na verdade todo nosso foco é sobre a formação, que é muito mais que a informação. Em 84, nos afastamos, esse grupo gerador inicial mais ligado ao fazer teatral e coordenador dessas atividades; eu fui pro Rio de Janeiro, onde estou há dez anos, Everaldo foi pra Universidade, cada um tomou um rumo e as pessoas continuaram com um trabalho de educação e continua até hoje”. [...] “Em 92 é que, vindo de férias pra João Pessoa... O teatro Piollin, que há 11 anos estava com as obras paradas, tava sendo coberto, isso foi uma emoção muito grande... o processo [sic] do teatro é muito lindo, foi o primeiro teatro, que eu sei, no país, que é uma grande caixa para a experimentação cênica. Aí dentro se pode fazer tudo que queira, entrar com que objeto se queira”. [...] “Quer dizer, é um espaço pensado pra que nada impeça qualquer voo imaginativo; não está acabado ainda, está todo construído e, quando vimos isso, bateu muito forte ‘não, vamos montar um espetáculo pra inaugurar o nosso teatro!’ E aí reunimos três fases da Piollin, desde eu e Everaldo, que fundamos, eu dirigindo e o Everaldo atuando, e as crianças do interior com quem trabalhávamos há cinco anos através dos encontros estaduais de grupos jovens” [...]. “Voltávamos fazendo a Sarapalha, e mais as crias deles mesmos, desse grupo que era o Servílio e o Ângelo, bom, então era quase três gerações da Piollin reunidas, esse reencontro pra o grupo



marães Rosa, com seus silêncios que gritam, com sua narrativa desenfreada, bicho bruto, solto, num esbanjamento de fragilidade e aridez, paradoxos da alma humana. Tudo isso é *Vau da Sarapalha*, que teve sua entrada triunfal na cena brasileira, constituindo unanimidade entre os críticos. Como disse Armindo Blanco, do jornal carioca *O Dia*: [...] “a grande surpresa da temporada foi *Vau da Sarapalha*, melhor espetáculo do ano, à grande distância dos demais. Os atores não apenas interpretam seus papéis, mas também os ruídos do sertão. Um Assombro”.¹¹

Vau da Saparalha traz à baila uma estética encantatória, como frisa Alexandre Figueiredo, do *Jornal do Comércio*: “O palco é invadido pela certeza de que Sarapalha é um pedaço de terra rasgado pela dor... palavras, todavia, são poucas para expressar tudo que *Vau da Sarapalha* significa. É assistir e abismar-se”.¹²

A Construção dessa história se apóia no modo de narrar: a linguagem é uma forma literária em si. A adaptação consegue manter o espírito do conto, que encontra no mesmo Luiz Carlos Vasconcelos um encenador capaz de imprimir um tempo lento e uma exasperante repetição de imagens à agonia dos dois homens [...] A encenação adota soluções cênicas de uma beleza agressiva [...]. Desta integração criam-se imagens de indiscutível força, que também aparecem na composição física da atriz Soia Lira e no desenho vocal dos atores.¹³

João Nunes, do jornal *Correio Brasiliense*, fala sobre a recepção: “O espectador se segura na cadeira vendo o fogo se consumir até a última fagulha. A simplicidade de *Vau da Sarapalha* adquire então

voltar a atuar junto. E graças a Deus o sucesso do Sarapalha foi tão grande, que estou vindo agora, estamos realizando agora em João Pessoa um seminário interno da Piollin, onde estamos traçando todas as metas de 95 e 96, da Escola, tanto como educação quanto seu teatro” [...].

¹¹ Armindo Blanco, no jornal *O Dia* (Rio de Janeiro, 31/01/92).

¹² Alexandre Figueiredo, no *Jornal do Comércio*, e extraído do catálogo, da temporada de 1999, do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

¹³ Macksen Luiz, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 04/12/92).

sons de grandiosidade”.¹⁴

Sobre o que representa *Vau* para o teatro no Brasil, falam Rabetti e Heliodora, nas citações respectivas:

O espetáculo *Vau da Sarapalha* estreou em 27 de março¹⁵ de 1992, no Teatro Piollin, junto à sede do Teatro Escola Piollin, em João Pessoa, na Paraíba. Desde então o espetáculo que sofre contínuo processo de amadurecimento e aprimoramento, mantendo em cena, no entanto, as características primordiais que, ao meu ver, fazem dele um marco para a arte do teatro contemporâneo, vem sendo apresentado em teatros de inúmeras cidades do Brasil e do exterior.

Tendo sido assistido por milhares de pessoas na Espanha, Portugal, Alemanha, Venezuela, Colômbia e Uruguai, além de estar em constante viagem por cidades brasileiras, continua sempre gerando a mesma íntima percepção raramente oferecida pela cena teatral contemporânea de pertencimento cultural, de estabelecimento, portanto, de um diálogo mais sólido e fecundo entre seres humanos em estado de arte.

É por isso que considero as passagens que seguem recolhidas de texto que vem acompanhando o espetáculo em suas apresentações ainda pertinentes.

Rio de Janeiro, janeiro de 1999.¹⁶

A primeira e crucial surpresa de “Vau da SARAPALHA” está na adaptação de contos de Guimarães Rosa feita pelo diretor Luiz Carlos Vasconcelos: por um ato de amor, de carinho com cada mínimo detalhe da obra do escritor, Vasconcelos conseguiu essa coisa rara que é recriação, em outro veículo, de uma obra bem sucedida em forma digital. [...] O espetáculo é realmente imperdível.¹⁷

¹⁴ João Nunes, jornal *Correio Brasiliense*, 1993, e extraído do catálogo da temporada de 1999 do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

¹⁵ 27 de março é comemorado como o Dia Mundial do Teatro.

¹⁶ Texto de Beti Rabetti, extraído do catálogo da temporada de 1999 do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

¹⁷ Bárbara Heliodora, jornal *O Globo* (Rio de Janeiro, 01/04/93).

O espetáculo do Grupo de Teatro Piollin, da Paraíba, exibe um reconhecido talento, uma técnica atoral irrepreensível. A dramaturgia cênica traz à cena, exuberância e vigor, além de uma nova configuração de tempo e espaço. Assim fala Carvalho:

A cena moderna, tão inventiva nas explorações dos espaços, ainda pouco se aventurou a incursionar pelo tempo... A cena temporal, caminho trilhado por Luiz Carlos Vasconcelos e o grupo Piollin, se descortina quando a ação é concebida de um ponto de vista interno ao movimento do ator. O conhecimento do tempo é um vasto território a ser explorado pelo teatro contemporâneo.¹⁸

Vau da Sarapalha é uma obra criada a partir de outra. Uma tradução intersemiótica¹⁹, uma tradução do mundo do autor de Sagarana para o teatro:

O espetáculo surpreende. O resultado não é meramente uma adaptação.

É, antes, uma verdadeira síntese da linguagem de João Guimarães Rosa e da cena teatral [...].²⁰

Durante uma semana, os venezuelanos foram transportados para o sertão e percorreram fascinados o mundo de Guimarães Rosa. Uma experiência considerada pela crítica como um dos melhores momentos do X Festival Internacional de Caracas.²¹

El grupo Piollin del Brasil nos traja um montage llo de color y estupenda fuerza interpretativa... Esto grupo dirigido por Luiz Carlos Vasconcelos nos hizo vivir uno de los momentos más mágico del festival.²²

Aí esta um tipo de adaptação que não deixa nada a dever a peça escrita por grande autores e com altíssimo mérito de vasculhar, encarnar e renovar

o campo devastado da cultura de um país [...]. A paixão do diretor é a mesma dos seus atores. [...] no total *Vau da Sarapalha* é uma provocação ousada para todo teatro brasileiro.²³

Em 1993, quando assisti pela primeira vez ao *Vau da Sarapalha*, capturei um aceno de perenidade para aquele espetáculo. Ao mesmo tempo, estaria, a partir dali, irremediavelmente voltada para a investigação do seu “processo criativo teatral”, a organização, estrutura e funcionamento do Grupo de Teatro Piollin. Em especial, um perquirir constante me acompanharia desde então: qual o papel do “grupo permanente²⁴ no “processo criativo teatral” de *Vau da Sarapalha*? E ainda: quais as relações construídas e construtoras desse processo criativo?

O talento dos atores, a direção carregada de sofisticação e delicadeza de Luiz Carlos Vasconcelos e o texto primoroso de Guimarães Rosa fizeram de *Sarapalha*, o conto - já uma genialidade, um espetáculo teatral, de nome *Vau da Sarapalha*, que chega à cena teatral brasileira como obra marcante, de ape- lo incontestável.

Quando falo em “talento” dos atores no espetáculo *Vau da Sarapalha* refiro-me a uma qualidade de energia e movimento, apontada por Barba (1991), como resultante de um trabalho contínuo num grupo permanente, de treinamento atoral, de vida coletiva longa, empenho pessoal, rigor e disciplina. O autor de *Além das Ilhas Flutuantes* relata o que significa técnica aprimorada e talento nato. Ele cita uma dívida dos deuses, do talento ou se tem, ou não se tem, adquirir, nunca. Um pensamento austero sobre uma questão complexa, de vertentes abertas a muitos aspectos, inclusive subjetivos. Diz Barba:

O corpo-em-vida do teatro alimenta-se de três órgãos. O primeiro é o órgão do esqueleto e da espinha dorsal [...]. O segundo é o órgão da

¹⁸ Sérgio Carvalho, jornal *O Estado de São Paulo* (São Paulo).

¹⁹ Sobre a tradução intersemiótica, ver, entre outros: PINTO, 1995 e SANTAELLA, 1992. PINTO, Júlio. 1, 2, 3 da Semiótica. Belo Horizonte, UFMG, 1995; SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

²⁰ Ana Bernstein, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro 01/12/92).

²¹ Marlise Ilhesca, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro 01/12/92).

²² Julio Cezar Alcubilla, *Jornal El Tiempo* (Espanha, 28/10/93).

²³ Celso Araújo, *Jornal de Brasília* (Brasília, 01/08/92).

²⁴ No Brasil, a década de 1990 foi especial para a discussão do chamado “teatro de grupo permanente”, tendo inclusive gerado um movimento nacional e a realização de encontros nacionais, regionais e estaduais. O Piollin integrava esse movimento.



utopia, do não-lugar, que reside nas entranhas e no hemisfério direito do cérebro [...] O terceiro órgão não se pode pegar. É a temperatura irracional e secreta que torna incandescente nossas ações. Poderia chamar-se talento... Se não o temos, ninguém pode nos ensinar.²⁵

Diante de *Vau da Sarapalha*, percebe-se o sublime, no sentido kantiano (Informação Verbal)²⁶, sob o espanto da manifestação do belo. E se a um “sentir” (e não apenas “olhar”) menos aguçado, ele aparece apenas como um espetáculo de técnica aprimorada e narrativa tocante, sob uma percepção apurada, penso que, *Vau da Sarapalha* deixa, implícito, um algo mais, explicitado na cena. A profundidade está no que foi sentido, no torpor, no visto, na forma, no posto. A afetação dá-se pelos sentidos, pela pele, sempre em riste. Aqui, ampliando o horizonte para o campo filosófico, chegamos a Nietzsche, que percebe a profundidade da superfície.²⁷

Um “algo mais explícito”, sem subterfúgios, sem a pretensão de estar velado, é o que busco compreender aqui, o “algo além” a compor a cena, é também o que constitui reflexão da crítica especializada: “O espetáculo revela um processo de investigação, uma proposta de construção da encenação que toma por base o trabalho do ator, o

²⁵ BARBA, 1991, p.89.

²⁶ Sublime, em Kant, é o muito belo, visto a partir do estado do sujeito. É uma experiência calcada no espanto diante do belo – que pode inclusive surgir da feiúra ou do terror. *Guernica*, de Picasso, é um exemplo: um belo quadro que trata de algo terrível, a guerra. Anotações de aula no curso de Filosofia da Arte: A Arte de Pensar a Arte, ministrado pelo professor-doutor da UniRio, o filósofo Charles Feitosa, no Teatro José de Alencar, de 28 a 30 de agosto de 2000 e de 9 a 11 de março de 2001, integrando o projeto Debates em Cena, sob minha coordenação, quando fui diretora artística do Teatro José de Alencar (1996-2003).

²⁷ NIETZSCHE, FRIEDRICH. A GAIA CIÊNCIA. Ora, para a ciência moderna, a superfície é um incômodo. Porque a pretensão dessa ciência, radicalmente criticada por Nietzsche, é CONHECER (?) os fenômenos em sua ESSÊNCIA (?), buscada nas profundezas das coisas. Alguns pensadores, como Morin (1999), Feyerabend (2003), Geertz (2008), Maffesoli (2005), Derrida (1971), além de Deleuze, Guatarri e Foucault, entre outros, alinham-se a Nietzsche, na questão, cada um ao seu modo e proposição peculiar. Sobre essa questão, no campo artístico, ver, em especial: A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento de Mikahil Bakhtin.

aproveitamento básico de seus recursos vocais e corporais, e que se utiliza do som como elemento construtivo, estrutural”.²⁸

Parti da premissa que o grupo Piollin pertence à categoria de “grupo permanente”, portanto, com um “processo criativo” característico desse tipo de grupo. “Processo criativo teatral” compreendido aqui como os diversos momentos do fazer teatral, e não apenas a montagem do espetáculo. Engloba a vida criativa e afetiva no grupo, a feição coletiva, mas de partícipes carregados de subjetividade, desde a criação, desejos e objetivos comuns; os treinamentos, a disciplina cotidiana, o talhar de um corpo extracotidiano, afeito à arte de sair de si para ser outro e, no outro, enxergar melhor a si e ao mundo; os ensaios, lugar onde se dá o encontro da dramaturgia literária (ou não) com a dramaturgia cênica, e a dramaturgia corporal. O encontro de expressões várias, criando uma nova arte, a teatral, onde há experimento, o lugar do esbanjamento, da criação solta. Porque “Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem idéia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios”.²⁹

O “processo criativo teatral” desemboca, de um modo geral, numa nova forma de estar no espetáculo, que é no encontro com o público, o encontro da obra de arte com o apreciador, quando do momento da “estreia”.

Minha compreensão de “processo criativo” em arte, principalmente teatral, coaduna com as abordagens de Salles (1998) e Fortuna (2002), ou seja, destaco o ato criativo a partir do sujeito, numa ação solitária, carregada de subjetividade, sem desprezar o imaginário coletivo, constitutivo desse processo. Não cabem dicotomias e maniqueísmos, separação entre sujeito e objeto. Compreendo-os encarnados, um compondo o outro, interpenetrados. Criar no ambiente coletivo, mas sob um processo prenhe de subjetividade. Nessa questão, veja-se a epígrafe deste trabalho, com citação de Barba (1991). Mas aqui, aferro-me ao pensamento de Duvignaud:

²⁸ Ana Bernstein, *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro 01/12/92).

²⁹ MURRAY, 1992 apud SALLES, 1998, p.25.

[...] O imaginário é mais que o imaginário. Abrange a existência do homem em todos planos e todos os níveis [...] Participamos, através de sinais que nos comunica a obra de imaginação, de uma indefinível sociedade que há-de- vir [...] A imaginação não é um fantasma que paira acima das coisas: ela está enraizada na vida [...].³⁰

A discussão de uma construção cultural e simbólica de coletividades, para além da discussão do imaginário, penetra o campo artístico teatral. Aqui se encontra, além de Duvignaud, por exemplo, Stanislavski.³¹ O pensador e artista russo assinalava a necessidade do ator possuir um acervo cultural consistente, ter uma formação cultural subjacente e sentida em toda a sua produção artística. Sem esse acervo não seria possível o pleno desenvolvimento dessa arte. Na *Commedia dell'Arte*, outro exemplo, os improvisos aconteciam a partir de um acervo/roteiro, construído coletivamente pelos artistas, de geração em geração, característica das tradições populares, inclusive das artes cênicas.

Sobre a face estética do “processo criativo”, ou seja, sobre as trilhas abertas ao olhar para dentro de uma obra de arte, particularmente a arte teatral, busco em Fortuna (2002) um suporte.

No livro *A obra de arte para além da sua aparência*, a autora dedica especial atenção ao “processo criativo teatral” e propõe que ele se constitui de quatro momentos básicos: um primeiro, de soltura absoluta, onde se exorcizam as pulsões até inconscien-

tes; um segundo, de aquecimento, de reflexão do material produzido no primeiro momento, onde se levantaram os suportes racionais da obra; um terceiro, onde o artista é a obra e a obra é ele, é a harmonização da emoção. Anexam-se às emoções o sistema racional. E, por fim, o quarto momento, que é o mais sofisticado, mais soberbo, e quase inatingível. É o apogeu do artista. É a hora de juntar tudo, sintetizar e “brilhar como uma estrela”:

O quarto momento é a hora do artista jogador pleno, sentir prazer no próprio domínio, deleite na criação e lutar para chegar ao ‘estado de graça’, ao nirvana estético, ao ‘Sâmady dos hindus’, ao estado de ‘sublimação kantiano’.³²

Pode-se perceber a aproximação da proposta da crítica genética³³, com o sugerido aqui neste estudo sobre “processos criativos” em “grupos teatrais”.

Para os teóricos da crítica genética, chega-se à obra de arte através do conhecimento do seu processo de criação, adentrando pelos caminhos da sua feitura. Aqui, reflito que o “processo criativo teatral” é, por excelência, um caminho rico a um debruçar-se sobre a arte teatral, através da compreensão das relações sociais construídas e construtoras desse processo, em especial a relação ator – diretor e a dos atores entre si.

Não existe teatro, mas teatros, assevera Fernando Peixoto (1995). Corroboro e complemento: talvez haja, para cada teatro, um ator; para cada ator, um tipo de grupo; para cada organização teatral, um teatro.

Há, na contemporaneidade, uma forte discussão acerca das formas de hierarquia da organização e dos processos criativos nas artes cênicas. A questão da autoria da obra também entra nesse debate. Ganham peso as alternativas de processos colaborativos, de orientações e supervisões, ao invés

³⁰ DUVIGNAUD, 1976, p. 10-12.

³¹ Konstantin Stanislavski nasceu em 1863 em Moscou. Em 1897, cria, juntamente com Vladimir Nemiróvich-Dánchenko, o MAT, primeiro teatro da Rússia com uma companhia completamente profissional. Mestre russo das artes cênicas modernas, recomenda aos críticos as distintas etapas desse ofício investigativo, entre elas, o conhecimento do feito artístico desde a sua gênese. Considerado um dos principais mestres do teatro no Ocidente. Teórico, estudou o ator a partir da sua psicoformação, elaborando teorias definitivas na história do teatro. Como outros pensadores da história do conhecimento, teve fases que se complementam. Se, na sua juventude, criou o *sistema*, o método de trabalhar as emoções, na maturidade, inscreveu definitivamente, na história das artes cênicas do Ocidente, a teoria das *ações físicas*. A cena do ator viria da sua exterioridade, originária de uma ação física. O *corpo-em-vida*, como sistematizaria Eugenio Barba, mais tarde, tendo como mestre o próprio Stanislavski.

³² FORTUNA, 2002, p. 125-126.

³³ Sobre *crítica genética* ver: Salles (1998), Fortuna (2002). Em sua gênese, a crítica genética trabalhava exclusivamente com rascunhos e rabiscos literários. Atualmente, se estende a outras modalidades artísticas. Criada na França em 1968, esse saber chegou ao Brasil, através do I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as traduções, realizado na Universidade de São Paulo, em 1985. Hoje já se pesquisa cinema, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança.



de direção. São incontáveis experimentos, diversas formas de se organizar e fazer funcionarem os grupos de artes cênicas e seus processos criativos.

É comum encontrar o termo “coletivo” ao invés de “grupo”. Para além da semântica, significa desejo de mudança. Logra, talvez, novos paradigmas para os fazeres e processos criativos. Entretanto, neste trabalho, por constituir-se objetivo, centro a discussão no “grupo permanente” e no “processo criativo teatral”, cujos protagonistas são, aqui, o diretor e os atores em suas micro-relações sociais.

Há infinitas possibilidades de enfoque da obra de arte e do seu processo criativo. As aproximações da arte com outras formas de expressão e conhecimento humanos também são diversas. Optei, porém, por pautar uma investigação do “processo criativo teatral” a partir do “grupo teatral”, do cotidiano dos “atores sociais” envolvidos nesse fazer artístico e, assim, transformados em “atores teatrais”.

Ao tratar de “grupos teatrais”, falar-se-á, indubitavelmente, de cotidiano, de subjetividades em ebulição, de microrrelações sociais, lugar onde se gesta a história, como quis Heller (1989).

O “grupo teatral” pode ser apreendido sob várias dimensões, e seus “atores sociais” percebidos sob múltiplos “papéis sociais”.³⁴ A partir do seu cotidiano, da história e subjetividade dos indivíduos, é que são construídos modos diferenciados de “grupos teatrais” e seus “processos criativos”, ou seja, para momentos distintos, correspondem “papéis sociais” distintos.

Uma vertente de “grupo teatral” é o de resistência, protesto, lugar e símbolo de utopia e liberdade. Esse grupo de cunho libertário marcou, especialmente, o momento chamado de contracultura³⁵,

das contestações, das rebeliões estudantis, dos movimentos emancipatórios de arte e cultura das décadas de 1960 e 1970, que tinham no teatro um grande aliado. O *happening*³⁶ do *Living Theatre*³⁷ nos Estados Unidos, e no (sudeste do) Brasil, o Centro

próprio sistema de surpresa e assim transformando a juventude, enquanto grupo, num novo foco de contestação radical. Dizia-se ser uma nova consciência, uma nova era, um novo tempo que se anunciava. Uma revolução cultural, o aparecimento de uma nova utopia, o que a imprensa americana chamou de *contracultura*. Assim, esse termo passou a ser disseminado nos veículos de comunicação de massa: rádio, tv, jornais etc. A *contracultura* era caracterizada por um conjunto de hábitos percebidos na juventude em relação à moda, à música, ao teatro, ao cinema, entre outros, mas não se limitava por aí, aos poucos, se percebiam novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e se relacionar com o mundo. Isto é, outro universo de significados e valores, com suas próprias regras, um movimento social de caráter libertário, que batia de frente com os costumes convencionais da sociedade ocidental. A *contracultura* pregava um modo de vida e uma cultura *underground*, marginal, que agitava todos os meios sociais. Esse espírito de liberdade questionava a racionalidade ocidental e viria a marcar profundamente o cenário sociocultural dos anos 60. Na América Latina e, conseqüentemente, no Brasil, o aparecimento da *contracultura* foi mais tímido do que na Europa e nos Estados Unidos, o que, por sua vez, podemos destacar, no campo da música, em nomes como o de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, ao lado de pessoas de outras áreas, como Rogério Sganzerla, João Vicente e Antônio Bivar, que escreviam para um jornal *underground* brasileiro (PEREIRA, 1992).

³⁶ Nascido do pensamento de Artaud, de um teatro que salvasse o homem, o *happening* foi um marco na história do teatro contemporâneo. Além de buscar uma nova relação ator-espectador, desenvolveu novas relações no processo criativo, através das direções coletivas. Os *happenings* são, assim, mais do que um psicodrama: é a representação de uma espontaneidade que se desenvolve e se inventa no momento da sua expressão, à qual espectadores e atores se associam num mesmo movimento de expansão e de revolta (LEBEL apud DUVIGNAUD, 1970, p. 117)

³⁷ Criado em 1951, tendo como fundadora, Judith Malina e Julien Beck, em Nova Iorque, sob a influência do poeta, ator e diretor teatral francês, Antonin Artaud. Artaud acreditava num teatro que salvasse o homem, em um teatro da crueldade, um teatro que não se guiasse pelo psicologismo, nem pela literatura, nem se pautasse no ator abandonado às suas forças intuitivas.

³⁴ De Goffmann (1961) tomamos emprestadas as noções de “ação social”, como forma de desempenhar “papéis” e de “atores sociais”, como motores dessa história. Em nossa analogia, os “atores sociais” são também “atores teatrais”; e suas “ações sociais” são externas ao contexto da “ação dramática” do palco: “O distanciamento do ator com respeito a seu papel é uma condição de desempenho eficaz” [...]. “O distanciamento em relação ao papel contribui para o autodomínio e reforça, para o ator, o controle da situação”.

³⁵ Surgiu nos anos 60 um novo estilo de mobilização e contestação social, com ideologias diferentes da esquerda tradicional, firmando-se com mais força, pegando a crítica e o

de Teatro do Oprimido³⁸ e o Opinião³⁹, são emblemáticos dessa feição de “grupo teatral”, onde o caráter político se sobrepuja quase absoluto.

O “grupo teatral” também alinhou-se às vivências alternativas. Em alguns momentos históricos, as experiências teatrais se confundiram com as comunidades *hippies*, unindo-se a elas e se tornando um “laboratório” onde o humano atravessa, perpassa a experiência estética. O teatro é quase uma terapia; o teatro como ideal de unidade em contraponto às hierarquias e lutas internas pelo poder simbólico.

Entre os múltiplos papéis do “grupo teatral”,

³⁸ Movimento teatral e modelo de prática cênico-pedagógica criado e desenvolvido por Augusto Boal nos anos 70. Cunhado por Augusto Boal, possui características de militância e se destina à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência. Para fazer frente à censura e à repressão, desencadeadas pelo AI-5, Boal incrementa sua aproximação com as propostas de Bertolt Brecht. Boal aspira criar uma prática teatral revolucionária, que incite os oprimidos a lutarem pela sua libertação. *O teatro do oprimido* congrega hoje grupos, em todo o Brasil, com ênfase no Estado do Rio de Janeiro, especialmente vinculados às ações pela cidadania. Difundido em todo o mundo, estudado por teóricos de áreas variadas, foi comemorado com a grande exposição *Augusto Boal: os Próximos 70 Anos*, em março de 2001, no Rio de Janeiro. Do ponto de vista artístico, o *oprimido* pode ser alinhado às experiências militantes das vanguardas russa e alemã dos anos 30. Do ponto de vista ético, como uma variante mais restrita da peça-didática brechtiana, uma proposta que une o teatro à pedagogia de ação direta (DELGADO; HERITAGE, 1999. P.165-166). Ver também: Boal (1982;1986).

³⁹ Opinião, grupo carioca que centralizava, nos anos 60, o teatro de protesto e de resistência, centro de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular, foi oficialmente estruturado como empresa em 1966, por Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Tereza Aragão, Paulo Pontes, Pichin Plá, João das Neves, Armando Costa e Denoy de Oliveira. Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao Centro Popular de Cultura, CPC (posto na ilegalidade) reúne-se com o intuito de criar um foco de resistência à situação. É então produzido o show musical *Opinião*, com Zé Ketí, João do Vale e Nara Leão, cabendo a direção a Augusto Boal, no Teatro de Arena paulistano, um sucesso instantâneo que contagiava diversos outros setores e aglutina artistas dispersos, ligados aos movimentos de arte popular. O grupo, bem como sua casa de espetáculos, passa a se chamar Opinião. Desde sua fundação, o Opinião privilegia a arte popular, realizando, até o seu fechamento em 1983, vários seminários e espetáculos que movimentaram profundamente a vida cultural daquela época. *Arte em Revista*, São Paulo, ano 3, n. 6, out. 1981. Ver também: Coutinho (1977), Michalski (1985) e Mostaço (1983).

destaque-se o de escola, local de formação e informação dos artistas envolvidos. Os grupos assumem essa função pedagógica aliada a um exercício artístico permanente e coletivo, quase sempre sob o comando de um diretor, que representa o vetor de convergência e continuidade.

Os “grupos teatrais” são constituídos de múltiplos modos de “processos criativos”. Peixoto (1993)⁴⁰ defende que a história do teatro na modernidade se confunde com a história dos diversos tipos de grupos teatrais, o que constitui uma marca da cena mundial. Aqui chamo a atenção para conceitos norteadores deste trabalho: os de “processo criativo” e “grupos teatrais” como o lugar do acontecer teatral.

Talvez em nenhum outro fenômeno artístico o processo de criação se iguale ao do teatro, em termos de vivências e sociabilidades construídas e construtoras. Stanislavski disse que o teatro é feito, “... para o homem, pelo homem e sobre o homem...”.⁴¹ O espetáculo constitui, talvez, uma síntese dessa vivência, trazendo subjacente, indizível e invisível, os mistérios e desafios cotidianos, das solidões criativas, reunidas, fazendo explodir um labirinto de desejos, ao final de uma obra artística. Barba (1991) chega a dizer que, mais que espetáculos, os grupos teatrais produzem relações sociais profundas.

O interesse em compreender o “processo criativo teatral” através do “grupo teatral” fundamenta-se na ideia que esses grupos não são simples ressonâncias dos macros processos sociais, nem tampouco fábricas de produtos estéticos acabados e originais. Penso o “grupo teatral” como o lugar do acontecer teatral, a complexidade e riqueza das relações construídas e construtoras dessa vivência, pautada na expressão individual, e ao mesmo tempo, inserida numa coletividade.

Marlene Fortuna (2002) destaca a importância do público em contato com os “grupos teatrais” através dos espetáculos. Para ela, esse contato corresponde ao quarto e último momento do “processo criativo teatral”. É um momento sublime o

⁴⁰ Peixoto, Fernando. *Máscara, Revista de Teatro*, Ribeirão Preto, SP, ano II, n.2, p. 4-5. Jun.1993.

⁴¹ STANISLAVSKI, 1925 apud KUSNET, 1992, p. 11.



encontro com o público.⁴² É aqui que se mostra o caráter efêmero das Artes Cênicas, das quais o teatro faz parte. Concomitantemente, o espetáculo é o *espaço-tempo* da “ausência de conflito”. Se, até agora, o conflito guiou o percurso, o face a face com o público, é a presentificação do *espaço-tempo-utopia* que se instala. Porque, no campo social, somente o mais sorrateiro e silencioso conflito instala-se no palco, lugar por excelência do acontecer da arte, do extracotidiano. Sou levada a crer que, somente em casos excepcionais, o público será envolvido num conflito entre os partícipes (atores sociais/teatrais) durante a exibição de um espetáculo. Se o processo criativo, em seu conjunto, expressa um turbilhão faíscas de criação, no contato do espetáculo com o público, essas fragmentações e fissuras desaparecem, emergindo, unicamente, o espetáculo, dono absoluto do palco. É o poder inquestionável e inquietante da arte. E, no comando disso tudo, o ator.

Sobre o mistério que envolve o contato do ator com o público, ressalte-se o período antecedente à estréia de um espetáculo. É o chamado, costumeiramente no fazer teatral, de “tempo de estréia”. Sobre isso Brook (1989), demarca a exata força que esse momento da saída do espetáculo do “casulo” pode vir a favorecer, a tensão, a emoção que aciona: “A urgência de uma estréia, com suas exigências inconfundíveis, provoca aquela colaboração, aquela dedicação, aquela energia e aquela consideração pelas recíprocas e necessidades que os governos jamais conseguem senão em tempo de guerra”.⁴³ Essa dedicação e energia de que nos fala Brook pode ser percebida no cotidiano do grupo teatral.

O contato com o público através de um espetáculo configura-se, assim, uma utopia. Um *espaço-tempo-utopia* que caracteriza o teatro como arte singular, única, vulnerável, imponderável. Em cena, acontecendo, uma ficção, uma realidade imagética, mas, com a prerrogativa de uma ação pautada na verdade. E o sujeito por excelência dessa ação cêni-

ca verdadeira é o ator social/teatral. Seja para viver a trama no palco, verdadeiramente, como pensou Artaud, seja para representar, mostrar a personagem, como assinalaram Diderot e Brecht, em tempos e sociedades diferentes⁴⁴, o ator social/teatral será o centro da cena.

Duvignaud (1970) ressalta o caráter sagrado do artista no palco. Para ilustrar a discussão ele toma o texto, *O teatro e seu duplo*: “Quando, no teatro, se interpreta LE TÉÂTRE ET SON DOUBLE, de Antonin Artaud, chega-se, num sentido, às vezes, a esta identidade da arte e do sagrado concebidos um e outro como uma forma pânica de existência”.⁴⁵

Além da capacidade de criar realidades outras, que não a concreta, o ator teria o poder de sanar conflitos profundos. No palco, sempre; na vida, às vezes. É Duvignaud (1972) quem assinala essa capacidade especial do ator:

O ator se encontra na situação de feiticeiro de que nos fala Mauss: Indigitado pelo grupo ou pela sociedade em que vive, é respeitado e temido por ela porque é detentor de um poder que lhe conferem as forças coletivas que maneja, de um MANA de que dispõe a seu bel-prazer.⁴⁶

Peixoto⁴⁷ faz uma declaração significativa sobre um momento do Oficina⁴⁸, quando estava em crise

⁴⁴ Brecht (1978); Diderot (1973).

⁴⁵ DUVIGNAUD, 1970, p. 21.

⁴⁶ DUVIGNAUD, 1972, p. 183.

⁴⁷ Fernando Peixoto, tradutor de Brecht no Brasil, nasceu em Porto Alegre, em 1937. Jornalista, trabalhou em diversos órgãos da imprensa brasileira. Escritor, diretor de teatro, ator de cinema e teatro, participou de diversos espetáculos encenados pelo Teatro Oficina de São Paulo, onde permaneceu de 1963 a 1970. Escreveu roteiros de cinema, com Ruy Guerra, e textos para televisão, com Maurice Capovilla e Gianfrancesco Guarnieri.

⁴⁸ O Oficina, influente companhia ao longo dos anos 1960, transforma-se em grupo, nos anos 1970, tendo como esteio a figura do encenador José Celso Martínez Corrêa. Ressurge reformulado, nos anos 1980, e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje. O Oficina soube abrir-se e incorporar, paulatinamente, as mais significativas transformações da cena ocidental, sempre em posição de vanguarda, vindo a alcançar um destaque absoluto com sua encenação de *O Rei da Vela*, em 1967, obra que catalisa o movimento tropicalista. BRANDÃO, 1979, p. 11-62; Revista *Dyonisos*,

⁴² Entre as diversas concepções de público, destaque para a de Boal, que quer o público mexido fisicamente; Brecht quer o público levado a pensar, enquanto que, para Barba e Grotowski, o espaço do público deverá ser restrito e condensado.

⁴³ BROOK apud PEIXOTO, 1989, p. 222.

e dividido internamente. José Celso Martinez Corrêa⁴⁹ e ele Fernando Peixoto se encontram em cena no palco. Diz Peixoto (1989) sobre o ocorrido:

Estreei praticamente sem ensaiar, numa cena em que nós dois caídos no chão, rapidamente nos abraçávamos, nossa troca de olhares, num momento em que não pertenciam ao personagem, a difícil amizade estava selada e não haveria outro lugar para o reencontro.⁵⁰

Se a relação entre eles, na vida, estava estremecida, no palco não era evidenciada. Porque o público estava vendo não Fernando Peixoto e José Celso Martinez Correia, mas tão somente os personagens por eles vividos.

Duvignaud já aponta essa notável capacidade do ator. Só ele pode “Revestir-se de um ser que não é o próprio e, sobretudo, conquistar, por esse meio, a simpatia dos outros homens”.⁵¹ Por isso mesmo, ele viveria um sentimento de contradição extremada. Diz ainda Duvignaud: “O ator é um homem sacrificado ao prestígio das paixões... se enfileira entre os malditos em nome da maldição imaginária, cristalização de todas as fatalidades que dominam as peças em que trabalha”.⁵²

Para o autor de *Sociologia do comediante*, o ator é um personagem híbrido, capaz de fornecer implicitamente a imagem das contradições que caracteriza, com a sua arte e no seu contexto social, o exercício de liberdade encarnada em um indivíduo comum. Para ele, o conceito de ator teatral é inseparável do conceito de papel social e de ator social. Duvignaud ressalta ainda que, para cada sociedade, para cada momento histórico, corresponde um tipo de ator. O ator teatral tem papel social diferenciado e contextualizado na sociedade, mas, acima de tudo, há uma teatralidade no mundo concreto, há papéis sociais a serem vividos, seja pelo ator social, seja pelo ator teatral.

n.26. 1982; LIMA, 1983, p. 163-171; Corrêa & Staal (1998); Mostaço (1982); Nandi (1989) e Silva (1982).

⁴⁹ José Celso Martinez Corrêa, ator e diretor de teatro, criou o Grupo de Teatro Oficina, em 1958, em São Paulo.

⁵⁰ PEIXOTO, 1989, p. 273.

⁵¹ DUVIGNAUD, 1972, p.13.

⁵² Id. p.152.

Concordando com o pensamento de Duvignaud temos, por exemplo, Guinsburg (2001):

[...] Perguntar pela origem do teatro é o mesmo que perguntar pela origem do pensamento, da linguagem e da cultura na criatura e na sociedade humana. O penhor de sua expressão é o próprio homem, pois a idéia de teatro é, nele, o próprio teatro da idéia. Um e outro estão co-presentes, co-projetando-se um no outro. Daí a universalidade de sua germinação e manifestação. Ou, para concluir com uma reflexão de Walter Benjamin, que vê no mundo de Kafka... um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco.⁵³

Ainda se pode arriscar dizer que existem vários atores, sendo eles constructo social e cultural, engendrados pela coletividade. Num sentido macro, pode-se observar, por exemplo, as diferenças entre os atores do ocidente e os atores do oriente, sejam no tocante à formação técnica, à função social e/ou à construção estética. Portanto, ressalte-se que, mesmo não constituindo objeto da discussão, há uma questão que carece ser citada. Trata-se do ator brincante, do teatro tradicional – reisados, dramas populares e afins. Pode-se notar uma gama de elementos que vão compor esse artista popular, sua forma de se relacionar com a comunidade, com seu personagem, a sua formação técnica, que em muito difere do ator moderno, como o conhecemos. A principal diferença, talvez, seja a forma oral, de geração a geração, de transmissão dos saberes e fazeres, éticos, estéticos, técnicos. Nisso, há de se destacar, no caráter do ator brincante tradicional, a sua formação como definidora da sua relação com a arte. Não há separação entre os dois. Cito Barroso (2004), quando fala desse ator da cena tradicional popular:

Desta forma, o futuro brincante já nasce em um ambiente no qual não brincar é uma exceção. Ninguém pergunta se um herdeiro da família dos Anicete, no Crato, também sabe brincar numa Banda Cabaçal. O estranho é que um deles seja alheio à brincadeira [...] Deste modo, a criança que nasce, cresce e se cria convivendo em casa

⁵³ GUINSBURG. 2001, p. 8.



com a brincadeira, aos poucos se torna, naturalmente, ela também um brincante.⁵⁴

O ator brincante tradicional popular é guiado pela oralidade. Esse ator se firma e se reformula, se revigora, renasce e se transforma, permanecendo de forma universal na arte e cultura dos povos.⁵⁵

Se algo se mantém em todos esses “tipos” de atores, tradicionais e/ou modernos, são o poder e a capacidade de tornar persuasivo e real um mundo de ficção - através do corpo, pensou Duvignaud (1972). E Rodrigues (1983) acrescenta: “O corpo é uma linguagem em potência. É uma filosofia”.⁵⁶ O corpo também expressa, simbolicamente, a sociedade, onde o ator é um corpo com outros corpos, com muitos outros corpos. De um modo geral, o ator contribui, na sociedade moderna, com a reconciliação do homem consigo mesmo, conclui Duvignaud (1972).

Se há uma pretensão de esboço de uma síntese desses incontáveis atores do/no mundo, esse esboço seria, talvez, uma fratura exposta: o ator, com seu corpo e seu espírito, ali postados, emprestados a um personagem – que exuberante, narra a fábula. Ou não fábula. Ou vive do âmago de suas energias e vísceras, como queria Artaud (1993).⁵⁷ O ator empresta seu corpo para essa “festa de sentidos”, para lembrar o teatrólogo cearense Aderbal Freire Filho (1987).⁵⁸ O ator seria, talvez, o enviado

responsável por desenvolver uma relação especial com o espectador. Essa relação, por sua vez, não se daria superficialmente, mas, sim, num teatro pausado, não apenas na fabulação, mas numa intensa troca, capaz de mover energias, tanto no ator, quanto no espectador. O que caracterizaria essa relação seria exatamente a presença física do ator e a do espectador, ambos em sincronia, no ato teatral. Seria, assim, a capacidade do ator de apascentar a alma do espectador, a partir da sua ação no palco. O ator como o foco capaz de trazer o olhar e o pensar do espectador para si. Um “acontecimento teatral”, como quiseram Artaud (1999) e Grotowski (1971): “A representação não é mais a magia ilusionista e, sim, a conscientização da realidade de um Acontecimento vivido pelo público. Cada espetáculo se tornará por isso mesmo uma espécie de Acontecimento”.⁵⁹ E mais: “A ilusão que procuraremos criar não terá por objeto a maior ou menor verossimilhança da ação, mas a força comunicativa e a realidade desta ação.”⁶⁰

Sobre esse mistério que envolve o contato do ator com o público, em termos de “processo criativo teatral”, ressalte-se o período antecedente à estreia de um espetáculo. É o que costumeiramente se denomina de “tempo de estreia”. Sobre isso, Brook (1989) diz algo que demarca a força extraordinária que esse momento, a saída do espetáculo do “casulo”, pode desencadear, a tensão, a emoção que aciona:

⁵⁴ BARROSO apud TEIXEIRA; GARCIA; GUSMÃO, 2004, p.73.

⁵⁵ BARROSO apud TEIXEIRA; GARCIA; GUSMÃO, loc. cit.

⁵⁶ RODRIGUES, 1983, p. 167.

⁵⁷ Antonin Artaud (1896-1948) – Ator de cinema e teatro, poeta, teórico do teatro e crente no teatro como reduto de salvação do mundo e dos homens. Nasceu em Marseille, na França. Inicia sua carreira no teatro, em 1920, em Paris, sendo cofundador do *Théâtre Alfred Jarry*, em 1927, onde produziu várias obras, incluindo *The Cenci* (1935), onde expõe seu conceito sobre o *teatro da crueldade*, um teatro onde se minimizassem as palavras e onde o ator se concentrasse nos gestos, nos sons e no movimento do corpo. Em seu livro *O teatro e o seu duplo*, descreve formas teatrais que se transformaram na base do teatro ritual. Morre em março de 1948, de câncer. Ver também: LINS, 1999, p. 131.

⁵⁸ Aderbal Freire Filho, apud Castillo (1987). Aderbal Freire Filho - Cearense, é diretor, ator e autor de teatro e assina, entre outros, *Apareceu a Margarida*, seu primeiro e grande

sucesso profissional; *A Morte de Danton*, *A Mulher Carioca aos 22 Anos e Tiradentes*. Com 30 anos de carreira e mais de 50 espetáculos encenados, seu trabalho, como diretor teatral, caracteriza-se por aliar uma busca constante de novas dimensões poéticas para a encenação a uma disposição de oferecer ao ator o primeiro plano na construção da linguagem do espetáculo. Radicado no Rio de Janeiro, desde os anos 70. Em 2003, foi agraciado com o Prêmio Sereia de Ouro. Vencedor de prêmios de direção teatral, no Brasil e exterior, os mais importantes da categoria, entre os quais: Molière, Mambembe, Golfinho de Ouro, Paulo Pontes, Carlos Câmara e, em 2003, o Prêmio Shell com *A Prova*. Dirigiu o espetáculo *Viagem pela província do Ceará*, em 1991, reinaugurando o Theatro José de Alencar, depois da grande reforma e restauro de 1988-1991.

⁵⁹ ARTAUD apud PAVIS. 1999, p. 7.

⁶⁰ ARTAUD apud PAVIS. Loc.cit



A urgência de uma estréia, com suas exigências inconfundíveis, provoca aquela colaboração, aquela dedicação, aquela energia e aquela consideração pelas recíprocas e necessidades que os governos jamais conseguem senão em tempo de guerra.⁶¹

Partindo do seu estado de solidão criadora, subjetivamente construída, mas inserida num imaginário coletivo, o ator é o impulsionador dessa criatividade, dessa potência. Ao mesmo tempo, ele está constantemente envolto em relações sociais de hierarquia e poder, cuja figura do diretor destaca-se como líder desse processo.

Vau da Sarapalha e o “Processo Criativo” do Grupo de Teatro Piollin

O “processo criativo teatral” constitui-se de diversas relações sociais: dos atores entre si; dos atores com o diretor; do diretor com o dramaturgo; dos atores com os seus personagens; do espetáculo com o público. Neste trabalho, recorto a relação ator-diretor. A pretensão é apontar elementos dessa relação (ator-diretor), através da descrição e análise do “processo criativo teatral” do Grupo de Teatro Piollin, um “grupo permanente”, tendo como referencial o espetáculo *Vau da Sarapalha*.

A escolha do Piollin deveu-se à importância desse grupo na cena teatral brasileira contemporânea, além das afinidades eletivas. O livre acesso às informações, material disponível, e mesmo o possível acompanhamento do processo de trabalho e trajetória do Piollin, desde 1992, permitiu-me reunir farto material, imprescindível à pesquisa sobre “processos criativos teatrais” e “grupos teatrais”, desenvolvida no Departamento de Ciências Sociais e Filosofia, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, concluída em 2002.

Como procedimento metodológico, e logrando adentrar na compreensão do “processo criativo teatral” em “grupos teatrais”, extraio da complexa e múltipla realidade, que é a realidade das formas de organização e funcionamento dos grupos/compa-

nias teatrais, duas grandes categorias: os “grupos teatrais permanentes”, aqui tratados como “grupos permanentes” (e/ou companhias, *troupes* etc.) e os chamados “elencos provisórios”.⁶²

Talvez seja possível afirmar que, se para os “elencos provisórios”, o objetivo imediato é o espetáculo, para o “grupo permanente”, o objetivo fundamental encontra-se no processo criativo, na construção e/ou fortalecimento de uma técnica, de uma proposta ética teatral e, por fim, de uma estética do grupo, contemplada nos espetáculos. Ou ainda, que os “grupos permanentes”, quase sempre, primam por uma proposta explícita de pesquisa, tendo como veículo a vida no grupo, sistemática e continuada.

As estruturas aqui em discussão, quais sejam, “grupos permanentes” e “elencos provisórios”, não dão conta da teia emaranhada e da infinidade de modos de fazeres teatrais, mas sim, constituem um recorte, repito. Destarte, não percebo os fenômenos plausíveis de total conhecimento por parte de um sujeito, mas, tão somente compreendidos, descritos, analisados. É o que proponho. Portanto, a existência dessas duas concepções de organização e funcionamento dos grupos/companhias/elencos teatrais, a permanente e a provisória, escapa dos propósitos de uma abordagem estanque, maniqueísta, com juízo de valor, de caráter valorativo ou hierárquico.

Luiz Carlos Vasconcelos (“Informação Verbal”)⁶³, diretor de *Vau da Sarapalha*, diz que falar em teatro remete, de imediato, a “grupo permanente”. Para ele, a forma permanente do grupo teatral traz uma evolução ao trabalho criativo, atoral inclusive, culminando com o estabelecimento de uma estética comum, uma ética do grupo, que os elencos provisórios não permitem, talvez pela ausência de tempo e de objetivos comuns. A este pensamento se alinham outros estudiosos e fazedores de teatro:

⁶² Deixo de fora, nesta pesquisa, os Atores/Brincantes e os Grupos das Artes Cênicas Tradicionais, por não constituírem objeto, portanto, por não haver fôlego nem espaço para tal.

⁶³ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista em novembro de 1994, em Fortaleza.

⁶¹ BROOK apud PEIXOTO. 1989, p. 222.



O que se nota é que o desenvolvimento de qualquer pesquisa séria na arte da interpretação ligase, inevitavelmente, à disciplina e continuidade do trabalho [...] fora dos palcos. E essa disciplina só é possível em grupos com estabilidade, compromissos e objetivos comuns. O que se torna cada vez mais difícil no Brasil de hoje.⁶⁴

O Piollin, um dos participantes do movimento de Teatro de Grupo⁶⁵ no Brasil, vive uma nova realidade a partir de *Vau de Sarapalha*, pois foi inserido no mercado de bens culturais, ampliou e fortaleceu o seu campo cultural compreendido aqui, tal qual o definiu Bourdieu (1989): um campo com fruição independente, em profunda relação com outros campos, e com tendência ao conflito entre suas partes constituintes.

A ideia do conflito no “grupo teatral”, à luz do pensamento de Bourdieu, aponta para a emergência de campos como espaços de incessante movimento de luta, entre o novo e o dominante; entre o pensamento novo e o dominante; entre a técnica nova e a dominante; entre a forma de se organizar nova e a dominante. O sucesso de um espetáculo, a remuneração de artistas e técnicos, nessa conjuntura de mercado, pode ser fonte de conflito e desavenças no “grupo teatral”. É quando o campo econômico se sobrepõe ao campo cultural. Barba (1991) dá uma pista e diz que:

A produção não gera apenas mercadorias, mas também relações entre os homens [...] Quem julga do ponto de vista estético não vê outra coisa além da ‘mercadoria’ teatral. Para compreender o valor social do teatro, não basta olhar somente as mercadorias, os espetáculos produzidos; deve-se olhar também às relações que os homens estabelecem produzindo espetáculos.⁶⁶

⁶⁴ AZEVEDO. 1992, p. 79.

⁶⁵ Encontro Nacional de Teatro de Grupo, criado em 1991, em Ribeirão Preto (SP). O movimento procurava fortalecer um tipo de teatro, cujo centro é o ator, ressaltando a necessidade da forma de Grupo Teatral Permanente, como condição de construção de uma ética, uma estética e uma técnica teatral de forma continuada e sistemática.

⁶⁶ BARBA.1991, p.145.

Para compreender o universo labiríntico do “processo criativo” de *Vau da Sarapalha*, fui trilhar os caminhos do grupo, dos atores, do diretor e seu encontro com Guimarães Rosa. A seguir, apresentamos a significativa carta de Luiz Carlos Vasconcelos, então um jovem estudante, à família de Guimarães Rosa, solicitando autorização para a adaptação do texto para o teatro e sua montagem (Informação Verbal):⁶⁷

Conheci ‘Sarapalha’ durante o curso de letras da UFPB em 1978. Fiquei profundamente impressionado com a fábula por um lado, e por outro, com o desafio que seria, entre outras coisas, construir com um ator o personagem do perdigueiro Jiló, só com o corpo, a voz e o olhar: Sempre vi no olhar expressivo e transparente dos vira-latas de rua, profunda semelhança com o olhar humano. Durante 14 anos fiz de ‘Sarapalha’ uma das minhas leituras de cabeceira e me deixei sonhar. Não com a encenação em si, essa eu só comecei a tomar conhecimento concreto no primeiro dia de treinamento com os atores, mais com as possíveis soluções para os inúmeros problemas que o conto apresentava. Problemas, diga-se, com a adaptação para teatro, por que o conto é absolutamente eficiente, obra de incrível força poética e humana, que sempre me emocionou profundamente a cada leitura. Daí o medo: como fazer o espectador de teatro vivenciar a intensa emoção que eu vivenciava como leitor do conto? Sabia dos riscos e das dificuldades de contar aquela história, uma história feita, quase toda ela de ações interiores. É estático demais! Pensava. Concretamente nós tínhamos dois homens sempre sentados; um cachorro que dorme a maior parte do tempo; e uma mulher, a negra Ceição, que serve a cachaça, atíça o foguinho e desaparece mantendo-se desconhecida: um conflito interior com ações físicas quase inexistentes. Mesmo assim, continuava querendo contar a história dos últimos moradores do ‘Vau da Sarapalha’, a relação entre aqueles homens, deles com aquele cachorro, e destes com aquela mulher. A saída para o roteiro estava então na construção

⁶⁷ A montagem é aqui compreendida como um dos momentos do “processo criativo teatral” quando se está trabalhando o espetáculo, até a estreia: inclui pesquisa, treinamentos e ensaios. Preparação do espetáculo no período que antecede a estreia.

do personagem da mulher. E seria o desconhecimento que se tinha sobre a negra Ceição: ela foi para onde? Fazer o que? Que permitiria criar a ação que faltava, o movimento que inexistia, sem prejuízo no conto original é certo, mas que seriam vitais na realização do espetáculo teatral. A definição do personagem da negra Ceição só aconteceria durante os primeiros treinamentos e improvisos. No espetáculo ela se revelará sabedora de conhecimentos ancestrais e manipulador de forças ocultas.

Nada melhor pra nossas experimentações do que o universo sonoro e de personagens extremos de Guimarães Rosa. Já existia a minha paixão e o meu medo por ‘Sarapalha’.

Talvez tenha sido a consciência dos riscos enormes da empreitada do que nos instigou. Hoje, chego a achar que um processo de criação será mais interessante, quanto maiores forem os riscos. Trabalhávamos sobre ‘Sarapalha’ justamente pelo que ele tinha de mais fascinante, as dificuldades. E era a luta por superar as dificuldades, e as pequenas vitórias conseguidas, o que nos guiava. [...] Trazer Guimarães Rosa para a cena brasileira nos orgulha profundamente: ganha a obra de Guimarães Rosa, novos espaços, novas formas de emocionar.⁶⁸

Diz, ainda, Luiz Carlos Vasconcelos:

[...] A paixão é essa, como pôr o humano em cena, como refletir sobre os sentimentos e a condição humana em geral, ampliar essa humanidade para que os espectadores possam se ver nesse teatro dilatado... Fazer com que as pessoas saiam dali diferentes de como chegaram, saiam arranhadas, só isso dá sentido ao teatro.⁶⁹

Que “processo criativo” teria engendrado *Vau da Sarapalha*? Que técnica teria resultado naqueles atores? Como e quais as relações sociais construídas e construtoras desse “processo criativo”? Como se dá a vida no “Grupo de Teatro Piollin”? Foram essas as principais questões

⁶⁸ Trecho da carta de Luiz Carlos Vasconcelos à família de Guimarães Rosa, solicitando autorização para a montagem do espetáculo.

⁶⁹ Luiz Carlos Vasconcelos, em entrevista ao Jornal O Povo, Caderno B, em 1994.

que pus à frente, à luz de outras experiências de “grupos permanentes”, nesta pesquisa.

O Grupo de Teatro Piollin nasceu como tantos outros grupos nordestinos: crianças fazendo dramas, teatro, nas noites claras dos terreiros alegres, terreno fértil para a criatividade desabrochar; delimitação do espaço cênico, feita com lençóis e toalhas, o ingresso de papel de cigarro. Ludicidade a expressar um princípio original do fazer teatral: alguém que conta uma história para um outro alguém que ouve, e o prazer que ambos compactuam, silenciosamente, tendo como testemunhas, milhões de estrelas e deuses.

De Umbuzeiro, município da Paraíba, sairia a semente primeira do Piollin: Luiz Carlos Vasconcelos. Assistindo melodramas⁷⁰ num circo, Luiz se apaixonou pela arte teatral. Sua primeira obra, como diretor, foi, então, “A louca do jardim”, estreando no teatro, portanto, ainda na pré-adolescência (Informação Verbal).⁷¹

A primeira geração do Piollin nasceu em 1971, sob o nome de MOCA, o Movimento de Cultura Artística. Em 1975, esse núcleo mudou para João Pessoa, fundando, ainda naquele ano, um “grupo teatral” que estrearia, em 1976, com o espetáculo *O aborto*, de Gilberto Bastos. O grupo ganhou a prestigiada premiação nacional do SNT, no Festival Regional de Salvador. Com o dinheiro do prêmio do SNT, o grupo reformou a sua sede, no terreno cedido pelo Governo do Estado da Paraíba, doado em regime de comodato, com carência de 20 anos, renováveis.

⁷⁰ “O MELODRAMA nasceu por ocasião da Revolução Francesa, sobre as ruínas de uma tragédia já sem condições de atingir ou impressionar homens que acreditavam, falsamente ou não, na força criadora e profética da vida social”. DUVIGNAUD.1972, p.135. Alguns melodramas circenses “A balada para Tereza e Benedita”; “Rua velha”; “A louca do jardim” marcaram Luiz Carlos, influenciando sua ida para a arte teatral.

⁷¹ Entrevista concedida em novembro de 1994, por conta de um curso do diretor Luiz Carlos Vasconcelos e posterior exibição do espetáculo *Vau da Sarapalha*, no Theatro José de Alencar. A programação compunha o projeto Encenação, coordenado por Fernanda Quinderé e Maninha Moraes, com minha participação, como atriz, no início dos trabalhos do espetáculo “Oropa, França e Bahia”, sob a direção de Nehle Franke.



Em contrapartida, a Escola/Grupo Piollin teria de oferecer aulas de teatro e outras artes à comunidade do Roger, localizada próximo à escola, no centro de João Pessoa. Era preciso um lugar adequado para acolher as atividades do grupo e da escola. Um teatro cuja arquitetura permitisse experimentações, que fosse além da estrutura “italiana” de palco.⁷²

De 1977 a 1981, já em João Pessoa, foi formada a segunda geração do Piollin. Novamente, Luiz Carlos Vasconcelos e mais: Everaldo Pontes, Marcélia Cartaxo, Lincon Rolim e Eliézer Filho. Em 1977, o grupo fez *Pele de Verão*. E em 1978, num encontro de grupos teatrais, tem destaque o espetáculo *Os Pirralhos*, surpreendendo a plateia com interpretações arrebatadoras. O elenco trazia, entre outros: Marcélia Cartaxo⁷³, Soia Lira e Nanêgo

Lira, este com 11 anos na época. Servílio Gomes e Ângelo viriam depois compor o Piollin, como a terceira geração. A partir de 1978, o grupo realizou diversas intervenções cênicas em João Pessoa. São os “*experimentos dramáticos*”.

Depois de um hiato onde cada componente fez atividades outras, o grupo é retomado. Nos anos 90, o espetáculo *Homens de Lua*, com Servílio Gomes, Angelo, Everaldo Pontes, Eliezer Filho (diretor do premiado espetáculo *Sinbá Flor*) inicia a rearticulação do grupo Piollin, que viria a se concretizar em *Vau da Sarapalha*. “*Homens de Lua*” aconteceu de 1989 a 1990. Depois, veio o espetáculo *Os anjos de Augusto*. E *Vau da Sarapalha*, em 1992, é realmente a concretização da rearticulação do Piollin”, conforme Everaldo Pontes. Era a terceira geração do Grupo de Teatro Piollin.

No dia 27 de março de 1992, aconteceu a reinauguração das novas instalações da Escola e Grupo de Teatro Piollin, com a apresentação de *Vau da Sarapalha*, uma experiência cênica com o conto de Guimarães Rosa.

Durante mais de 2 anos, esse grupo esteve empenhado na montagem desse espetáculo, trabalhando de 6 a 8 horas por dia, com treinamento e ensaio intensivos. “processo criativo” longo e profundo de um “grupo permanente”, um coletivo cuja força impulsionadora encontra-se no sujeito:

Como artista, na qualidade de criador, você está sozinho e não pode, nem deve, depender de nenhum grupo nem de ninguém. Há que seguir seu próprio caminho, aceitar (ou seria assumir?) sua própria solidão. Quando você conseguir transar a sua solidão, estará efetivamente livre para criar.⁷⁴

Se o “processo criativo” é um processo solitário, um labirinto de desejos, como pensá-lo inserido em relações sociais de um processo coletivo? Em que momento essa coletividade se faz percebida? O que seria mesmo “processo criativo teatral”? E no Piollin, em *Vau da Sarapalha*, como se processa?

⁷² Sobre palco a italiana ver: RATIO, 1999, p.43. “O Século de Ouro (1600) possui edifícios que obedecem a um critério de distinção social no qual os espectadores são situados segundo localizações previamente estabelecidas, dando evidentemente os melhores lugares à nobreza que, entre parênteses, tem o direito de ocupar o palco e até sentar nele. Essa estrutura arquitetônica que hoje é denominada teatro all’italiana é consequência das salas patricias nas quais os acadêmicos representavam obras literárias. Considerado o aspecto obsoleto da arquitetura teatral contemporânea, como projetaríamos um edifício teatral?” [...] “pensemos na estrutura do edifício teatral grego; ele chegou à forma que nós conhecemos através de uma série de fatores práticos: o povo, descendo os morros na direção de um vale onde está sendo oficiado um ritual sacro, senta inicialmente na relva, depois carrega ou aproveita pedras para sentar mais confortavelmente. Espontaneamente, pela própria estrutura côncava dos morros e do vale, a distribuição dos espectadores – místico-féis – assume a forma de um semicírculo articulado em degraus. Para uma melhor distribuição visual e acústica, o ritual dramático se coloca numa posição mais elevada, permanecendo o espaço do fundo do vale para o sacerdote e coro. O arquiteto só aparece quando motivações sociais exigem que, o que a casualidade unida à conveniência tinha determinado, o espaço se transforme em algo definitivo e prático.” [...] “O mesmo fenômeno ocorre na Idade Média quando, saindo da igreja, o povo e o espetáculo se organizam em percursos que, partindo da idéia (inconsciente) da Via-Crucis, estruturam uma série de estações dramáticas de nível piedoso e educativo, tudo motivado pela fé do povo e a habilidade didática de quem organiza as sagradas representações”.

⁷³ A atriz do Piollin, Marcélia Cartaxo, ficaria conhecida nacionalmente através do cinema, em especial, no filme “A hora da estrela”.

⁷⁴ Fernanda Montenegro, citada por Celso Nunes (1982), na sua dissertação de mestrado, orientada pelo escritor e professor Sábado Magaldi.

Fortuna (2002) fala de possíveis momentos, etapas do “processo criativo teatral”.⁷⁵ Segundo a autora, essas etapas seriam válidas para qualquer modalidade artística, consideradas devidamente as peculiaridades de cada uma. Para Fortuna, esses quatro momentos constituiriam, então, o percurso da emoção à arte, da alma ao ato criador.

Já a pesquisadora e crítica genética Salles (1998), recorre a Ítalo Calvino para falar de movimentos de criação, dos fluxos e percursos criativos:

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximação para atingi-la.⁷⁶

Num primeiro momento é pertinente a soltura. Soltar-se... Soltar-se... Soltar-se... [...]. Permitir-se entregar às intuições mais inexplicáveis, às emoções mais inaceitáveis, aos acasos mais inesperados, às sensações mais exóticas, aos sentimentos mais arbitrários, aos impulsos mais abruptos, aos insights, sempre com consciência de se estar experimentando [...].⁷⁷

A abordagem de “processo criativo teatral” em “grupos permanentes” que tomo aqui, leva em conta o primeiro momento como treinamento, seguido de ensaio e posteriormente de estreia/temporada.⁷⁸ É no treinamento onde o grupo cria e fortalece suas técnicas, que, por sua vez, contribuem na formulação cotidiana de uma estética. Tudo isso envolto numa construção ética que se faz no dia a dia, e que imprimirá um caráter ao grupo. É no treinamento onde o ator desenvolve uma técnica corporal/vocal. Portanto, pode-se apontar no treinamento, um papel importante para as diversas formas de fazer teatral.

O diretor do espetáculo *Vau da Sarapalha*, Luiz Carlos Vasconcelos, diz que o treinamento do ator, a sua forma de ensaiar, de criar o espetáculo, tudo

está intrinsecamente relacionado à uma forma teatral, a uma proposta estética, técnica e ética de teatro (Informação Verbal).⁷⁹

É corrente, na história do teatro, o treinamento atoral como objeto de pesquisa e experimentação. Stanislawski, um dos estudiosos e fazedores de teatro, referência no Ocidente, faz uma comparação entre o ator e o avião. Para o criador do Teatro de Arte de Moscou, assim como o avião, para decolar, precisa ficar rodando pelo solo, para adquirir impulso, assim também o ator pega impulso com a sua ação física para levantar o voo da imaginação. Isso tudo a partir de um rigoroso e disciplinado treinamento psicofísico do ator.

Compõe essa etapa preparatória de treinamento e ensaio uma vivência com outras culturas, outras nações, outras “ilhas flutuantes”: são os intercâmbios, as trocas com culturas diversas: “É no intercâmbio, e não no isolamento, que uma cultura pode desenvolver-se, transformar-se organicamente”.⁸⁰

Esse primeiro momento do treinamento se estenderia ao passo seguinte, ao segundo momento, o ensaio. Barba fala sobre o treinamento como um momento de extrema disciplina: “O treinamento não ensina interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de auto-definição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas”.⁸¹

Segundo Barba (1991), o treinamento faz surgir o corpo não-cotidiano, tão necessário à cena. Um corpo que, treinado, desenvolve uma tonicidade singular, uma nova arquitetura de tensões, “mutação de peso em energia, com leveza e, portanto, beleza”.⁸²

Para este autor, as tradições teatrais, sejam orientais ou ocidentais, buscam criar procedimentos para desaculturar, para deixar o corpo livre e, então, viver sua extracotidianidade cênica. Para Brook, até mesmo o ensaio é ainda um salto no escuro: “(...) o primeiro ensaio é sempre, em certa medida, como

⁷⁵ FORTUNA. 2002, p.103-133.

⁷⁶ CALVINO apud SALLES.1998, p.25.

⁷⁷ FORTUNA. 2002, p.106.

⁷⁸ Esses três momentos constituem, tão somente, um recorte. E considere-se ainda, que não proponho momentos estanques, separados, mas que se interpenetram, se reconfiguram, a depender de cada grupo e sua especificidade.

⁷⁹ Entrevista coletiva concedida pelo Grupo de Teatro Piollin, em sua sede, em João Pessoa (PB), em maio de 1995.

⁸⁰ BARBA, 1991, p. 190.

⁸¹ Ibid. p. 59.

⁸² Ibid. p. 95.



a ação de um cego guiando outro”.⁸³

O ensaio já carrega uma organização racional, ou seja, o texto teatral já está sendo executado, memorizado, ou sendo escrito pelo grupo. Mas é aqui onde se gestam os insights, o “primeiro” momento da criação de que nos fala Fortuna (2002), onde a criatividade corre solta, bravia, desembastada. Aqui também a literatura está em simbiose, entrando num outro plano, o da encenação teatral. A dramaturgia literária penetra na dramaturgia cênica e vice-versa. E o ator, treinado cotidianamente, busca dar corpo ao espírito e dar espírito ao corpo do personagem que emerge das suas entranhas:

O que mais impressiona na montagem do Grupo Piollin é o trabalho dos atores. Um cachorro no palco jamais incomodaria tanto quanto um ator, que no seu comportamento radicalmente canino dá aos espectadores a estranha sensação de já ter sido gente. É uma mulher que parece viver uma tênue linha entre o humano e o não-humano, repetindo incessantemente um texto ininteligível e atos sempre angustiantemente iguais.⁸⁴

É um percurso extremamente solitário esse do ator diante da nova criatura que surge, esquizofrenicamente, de si. Usa o seu corpo, seu gesto, sua voz, sua mente, para existir e fazer existir outra realidade, a realidade artística, a obra de arte.

Duvignaud fala do treinamento como possibilidade de preparação do corpo do ator. Para ele, o corpo formado pelo teatro é um corpo para receber sinais. O ator é o seu corpo e os outros corpos, dos seus personagens. Para o ator, o corpo não é mais um objeto, como para os médicos. O corpo do ator é uma abertura, uma comunicação, ele é aquilo que faz a ficção existir durante toda a representação, como modo de participação coletiva. O corpo é uma linguagem em potência.⁸⁵

Para Fortuna (2002), o segundo momento da criação é o de deixar esquecer:

[...] Procurar esquecer, deixar de lado o que se ‘vomitou’, o que se jorrou, a abundante cachoeira com a qual o artista tomou contato no primeiro momento da criação. ‘Deixar repousar’ a cascata que apareceu durante o processo de soltura das intuições e das emoções [...] No primeiro instante, soltura total, sem economia. No segundo, abdicar da soltura, questionar tudo, a fim de permitir a entrada do racional, tão indispensável, não só para poder erigir uma estrutura consistente de criação, mas para ter mais segurança no que pode ser aproveitado de emoção rasgada no primeiro momento.⁸⁶

O artista deverá, nesse momento, esquecer e duvidar de todo o processo, de todas as emoções e de tudo que sentiu no momento anterior da criação. Abdicar, elaborar, analisar e questionar tudo, permitindo o retorno ao racional, extremamente necessário. Aqui é a razão que vai comandar o processo. É o momento da racionalização das sensações:

O momento da suspeita [...]. O artista tem controle da intuição e da emoção, já arquitetou um sistema, já mantém as construções artísticas firmes, não fazendo, a cada instante, uma coisa diferente da outra, ele já não faz simbiose com a obra, aprende a distanciar-se dela.⁸⁷

Esse segundo momento, de que fala Fortuna (2002), corresponde a um estágio mais elevado do ensaio. Um instante de experimentações do material produzido anteriormente, mas ainda é um trabalho interno. Aqui, o artista encontra em harmonia consigo e com a criação, chegando à síntese perfeita do processo e quase simbiotizado com consciência.

O terceiro momento, citado pela autora, concretiza a relação razão-emoção, harmonizando-as e tornando o artista mais forte e centrado, não se apresentando mais como presa fácil da emoção. Ele é quem a domina, não o contrário. Compreendendo como constitutivo do ensaio, ou seja, que ele ainda corresponde ao segundo momento do “processo criativo teatral”, conforme enfoco neste tra-

⁸³ BROOK apud PEIXOTO, 1989, p. 222.

⁸⁴ Daniela Mata Machado, jornal *Estado de Minas* (Belo Horizonte, 22/02/00).

⁸⁵ DUVIGNAUD, 1972, p. 215.

⁸⁶ FORTUNA, 2002, p.108.

⁸⁷ Ibid. p. 109.



balho. Um estágio diferenciado do ensaio, talvez corresponda a um amadurecimento que desembocará na estreia do espetáculo. São as experimentações mais arrojadas, porém já definindo uma feição a ser trabalhada como “o espetáculo”, mesmo que esse “espetáculo” continue, sempre, aberto a modificações. É o que costumeiramente se nomeia de “limpar a cena”:

O sistema, como um todo, condicionou-se ao artista. A obra é ele e ele é a obra. A arte é ele e ele é a arte. O processo é ele e ele é o processo. O artista não ESTÁ mais em nada, agora ele É tudo. Aliás, o artista também é o discernimento e o discernimento é ele.⁸⁸

O quarto momento, para Fortuna (2002), é o “momento da criação”. É o que denomino aqui de estreia. É o contato com público. É a “etapa” exterior, é o sair do casulo. Importante dizer que alguns grupos experimentam essa saída, ainda como ensaio aberto, objetivando apresentação e debate, com especialistas, convidados, amigos. É um espaço para modificações e aperfeiçoamentos, antes das temporadas propriamente ditas, antes das apresentações e turnês, quando, de um modo geral, quase sempre não resta muito tempo e espaço para treinamentos e ensaios.

Para a autora, este é o momento soberbo da criação. Nesse momento, o artista sente prazer no próprio domínio, deleita-se na criação e luta para alcançar o estado de graça, o chamado nirvana estético:

O momento da criação... É a hora de juntar tudo, sintetizar e brilhar como uma estrela [...]. É o momento de confluência de todo o trabalho de harmonização do processo com o gozo. O artista não pensa mais em nada, porque já está tudo pensado, plasmado, incorporado, internalizado em sua voz, mente e corpo, emoção e sensibilidade.⁸⁹

Se, para os “grupos permanentes”, o “processo criativo”, na sua etapa interna, é decisivo, chegando

a constituir a mais importante, e às vezes a última, eliminando o contato com o público, nos “elencos provisórios” a estreia, a apresentação externa, é o objetivo final, e principal. Porque a sua razão de ser é o espetáculo.

Para os críticos genéticos, o acompanhamento do percurso criativo, buscando uma maior aproximação do processo criador; seja na arte, seja na ciência, enfatiza o ato do criador, em sua manifestação primeira. O objeto da crítica genética torna-se então o processo criativo.

Mesmo levando em conta as singularidades, talvez se possa vislumbrar uma generalização acerca do “processo criativo”, perceber a existência de alguns princípios norteadores, gerais, para a criação, mesmo considerando a subjetividade e a peculiaridade de cada criador e seu processo criativo. Para Salles (2002), “O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas”.⁹⁰

A crítica não muda seu foco de atenção, do produto, para o processo. A partir da análise dos esboços ou manuscritos, a obra de arte assume uma nova perspectiva estética, abalando seu estado de perfeição e acabamento. Visão, portanto, que põe em dúvida o conceito de obra acabada, sua forma final, definitiva.

No teatro, essa questão é definidora de estéticas, de éticas e técnicas teatrais. Brook (2000) nos fala: a partir do momento que se diz que um espetáculo de teatro está acabado, aquele espetáculo está morto. Ideia corroborada por Salles (2002), em tempos, objetivos e lugares distintos. Ela diz que “As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um ‘texto’ em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte”.⁹¹

O desenvolvimento da tendência é o que representa o processo de criação, e este, por sua vez, está sempre aberto a alterações. É o que Eco (1988) propõe sobre a arte, permanentemente uma obra aberta.

⁸⁸ Ibid., p.115.

⁸⁹ Ibid., p.127.

⁹⁰ SALLES, 1998, p. 21.

⁹¹ Ibid., p. 26.



Segundo Ostrower (1990), a criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso:

Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios.⁹²

O acaso faz parte do teatro. Através do improviso, seja ele planejado ou não, as criações do ator são recolhidas e incorporadas ao espetáculo. Inclui-se em cena aberta. É um texto que não existe, e passa a existir. É uma ação que não existia na dramaturgia cênica e passa a existir, a partir de uma criação, de um acaso, às vezes, até, pela intervenção do público. E passa a compor a dramaturgia literária, a compor o texto original.

Partindo dessa questão, emerge outra, também complexa, que é a relação do diretor e dos atores com o dramaturgo. O teatrólogo Aderbal Freire Filho defende a ideia da liberdade criativa do diretor. Sem diálogo criativo, não há condição de criação. O dramaturgo já produziu a sua obra, a dramaturgia literária, e os artistas de teatro, no palco, vão agora criar a sua arte, o seu espetáculo.⁹³

O teatro é uma arte, além de efêmera, imponderável. É a escrita no espaço, como já assinalou Artaud. O público pode intervir num espetáculo, e modificá-lo, somente com a presença, com a sua fisicalidade. A intervenção do imprevisto pode levar à compreensão de que o artista poderia ter feito diferente aquela obra, ou seja, “Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo”.⁹⁴

⁹² OSTROWER apud SALLES 1998. p.33.

⁹³ FREIRE-FILHO apud CASTILLO. 1987. Há uma imensa discussão, que carece ser registrada: sobre a relação dramaturgo x diretor. Entretanto, tenho como objeto apenas as relações sociais entre diretor e atores no “processo criativo teatral” em “grupos permanentes”.

⁹⁴ SALLES. 1998, p.34-35.

Também no “grupo permanente”, a afinidade necessária à vida no grupo, e inclusive para as ações improvisadas em cena – quando necessário, mas não como regra – também depende do nível de entrosamento entre os seus componentes.

Para Luiz Carlos Vasconcelos o “grupo permanente” propicia ficar juntos, conhecer o outro mais profundamente, estabelece uma relação privada além da profissional; promove interação; possibilita conhecimento entre si. E: “Não há crescimento profissional do diretor, do ator, se não há também um crescimento dele como pessoa humana... No “grupo teatral” o crescimento dos seus componentes se dá de forma conjunta” (Informação Verbal).⁹⁵

O diretor de *Vau da Sarapalha* é incisivo: “O principal no grupo não é onde vou chegar, mas o caminho que eu construo para chegar nisso... a importância é olhar os lados...” (Informação Verbal).⁹⁶

Para Luiz Carlos, só uma forma permanente de ser permitirá um nível de confiança, que no teatro é fundamental, principalmente na criação dos personagens, pelos atores, e das cenas, pelo diretor – a partir dos atores. Luiz Carlos relata o processo de *Vau da Sarapalha* e diz da sabedoria que é levar em consideração cada ator individualmente, com suas singularidades. Que o teatro de grupo é um caminho a ser percorrido coletivamente, mas respeitando e partindo do indivíduo, sempre (Informação Verbal).⁹⁷

O processo de criação dos personagens e da cena se faz a partir de estímulos (corporais/vocais/sensoriais/emocionais etc), coordenados pelo diretor, criados pelos atores de forma individual e/ou coletiva. É um labirinto de solidões criativas. O diretor, concebido como espectador profissional, como editor, organiza o material criado pelos atores, sob seu estímulo.

Luiz Carlos fala dos incontáveis papéis que o diretor assume no “processo criativo teatral”; ele precisa ser amigo, um pai exigente, muitas vezes

⁹⁵ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista em 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB).

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

um “analista”, e um líder, um agregador, sempre. Os atores precisam ter confiança no diretor para que haja, realmente, uma criação fluindo. E vice-versa. E esse fluxo de energias vai ser o alimento da criação. Não se cria plenamente, no teatro, de “cara feia”, corpo e mente bloqueados (Informação Verbal).⁹⁸

Em *Vau da Sarapalha*, cada ator trabalhou um animal, buscando a humanidade deste animal, ao mesmo tempo, chegando a uma “animalidade”, a uma ancestralidade do humano. A nega Ceição é uma curandeira, uma Xamã daquele lugar de abandono e solidão, ao mesmo tempo é uma galinha ciscando os sujões da humanidade, limpando os caminhos. Seus cacarejos evocam silêncios de paz, contrapõe-se ao desespero e à dor daqueles dois homens. É um canto de carpideiras.

Num dos mais belos momentos do espetáculo, a remedeira provedora Ceição caminha: em busca de água. Diante da fonte, numa predição do inevitável, o pote se rompe. Ceição, veloz e gritando com um caco na mão, refaz o caminho; tentando prover a tapera do que ainda quer acreditar possa ser fonte de vida e não mais de mortes e abandonos.⁹⁹

No laboratório¹⁰⁰ do Piollin, a atriz Soia Lira an-

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Texto de Beti Rabetti, de 27 de março de 1994. Compõe o catálogo de 1999 do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

¹⁰⁰ O laboratório em teatro tem muitos significados: refere-se inclusive à forma de organização de grupos (Grotowski e muitos outros); pode designar também um momento do processo criativo teatral. Neste trabalho, tomo o termo como um desses momentos do “processo criativo teatral” onde os atores vivenciam a temática trabalhada no espetáculo. É um tipo de treinamento, que pode ou não ocorrer no “processo criativo teatral”, ou melhor, é um momento de criação “opcional”. Foi mais comum nos anos 60 e 70. Pode ainda se assemelhar a um psicodrama, aos moldes moreneanos. O *happening* “é mais do que um psicodrama, é a representação de uma espontaneidade que se desenvolve e se inventa no momento da sua expansão e à qual os espectadores e atores se associam num mesmo movimento de expansão e de revolta” (LEBEL apud DUVIGNAUD, p.117). Psicodrama, grosso modo, refere-se a uma técnica de psicoterapia de grupo, que consiste na representação dramática de cenas que envolvem ajustamento emocional dos pacientes (CABRAL, 1979, p. 247-248).

dava pelos terreiros, pelas imediações do Piollin, em sua solidão criativa. O que ela estava construindo era um personagem, mas ele, o personagem, já habitava suas entranhas. Soia teria que se permitir, se doar, se entregar, generosamente, ao personagem. Essa é a delicadeza da arte do ator. Ele é, ao mesmo tempo, poderoso e generoso. Não por altruísmo, mas por imenso e insondável prazer.

A generosidade do ator estaria, assim, em deixar aflorar, livremente, um outro ser, com vida própria, mas carecendo do seu corpo e da sua mente. Duvignaud (1972) comenta essa relação, bela e definitiva, entre o ator e seus personagens. E desses, com o imaginário social.

O teatro tem o poder de desencantar o que está encantado em nós, nossos personagens. Até a mais violenta das ações humanas podem se tornar nobres, através da obra de arte. O assassino que vive latente em você pode nascer, no teatro, e, portanto, não irá florescer na vida. Artaud cria nesse fabuloso poder da arte. Duvignaud (1972) falava que esse “encantado em nós”, o nosso imaginário, era acervo nosso, individual, ao mesmo tempo, construído socialmente. Ele se refere aos personagens que somos capazes de construir, individualmente, mas que trazemos em nós como se fossem uma ressonância da humanidade.

A genial nega Ceição, obra prima da atriz Soia Lira, emergiu das suas entranhas. Mas essa nega Ceição já foi vista muitas vezes por aí nos quintais nordestinos, andaluzes, marroquinos, pelos quintais de um mundo “ser-tão” árido, ressignificado na obra de Guimarães Rosa.

O cachorro Jiló, interpretação exuberante do ator Servílio Gomes, resulta de um processo de antropologia cultural, pelo qual se percorreu o caminho de um conhecimento profundo de um cachorro para, só então, construir um cachorro em cena.

O trabalho diário de quase três anos, de seis a oito horas diárias, deu ao espetáculo *Vau da Sarapalha* e a seus componentes, um grau de afinidade e segurança, condição essencial de entrega dos artistas envolvidos, na construção das cenas e do personagens. Além dos trabalhos coletivos, Servílio campeonou os mercados de carne de João Pessoa, conviveu com os cachorros na praça e chegou a ser admirado por um cachorro vira-lata no mercado de carnes da cidade. E comenta o trabalho de criação



de Servílio Gomes, que faz o cachorro Jiló:

[...] Relação do ator com os animais... pegar comida na boca como cachorro... as relações dele com Suzi, uma cachorrinha da feira que ele se relacionou com ela... ficavam deitado um ao lado do outro, costa com costa... Que ator se exporia a tanto, não era só a questão de arranhar a sua humanidade, se expor a um ridículo tão grande. As pessoas perguntavam: o que é que ele tem? Eu dizia: ele pensa que é um cachorro. E as pessoas olhavam, pensavam ser louco... se mais informadas diriam: louco ou ator. Me emociono muito quando falo dos atores que tenho e de como é bom trabalhar com atores que acreditam poder ir mais fundo (Informação Verbal).¹⁰¹

Que ator teria essa coragem de entrega? Que ator se doaria tanto, tão generosamente ao seu personagem?

Luiz Carlos acredita que somente um ator de um grupo permanente, mantenedor de relações complexas e duradouras, consegue fazer uma caminhada artística tão penosa e arrebatadora. O ator Servílio, que construiu seu personagem pelas ruas de João Pessoa, precisava ter muita confiança no diretor para entregar seu corpo e a sua mente àquela tarefa arriscada. Aqui, o papel de protetor do diretor, de sua capacidade em ofertar segurança, é imprescindível. Porque Servílio não estava ali exposto apenas aos perigos da rua, mas ao ridículo. É muito bom trabalhar com atores que acreditam poder ir mais fundo, diz o diretor Luiz Carlos (Informação Verbal).¹⁰² E o resultado conseguido, vale todo sacrifício, pelo retorno do público e o acolhimento dos críticos:

O que mais impressiona na montagem do Grupo Piollin é o trabalho dos atores. Um cachorro no palco jamais incomodaria tanto quanto um ator, que no seu comportamento radicalmente canino dá aos espectadores a estranha sensação de já ter sido gente. É uma mulher que parece viver uma tênue linha entre o humano e o não-humano, repetindo incessantemente um texto ininteligível e

atos sempre angustiantemente iguais.¹⁰³

Segundo Luiz Carlos, a relação ator-diretor nunca está concluída, nunca está perfeita. Há sempre novidades, há sempre problemas, é um eterno crescimento. O diálogo permanente é que possibilitará uma livre expressão dos atores e do diretor, buscando ultrapassar as questões que surgirem. Everaldo Pontes e Nanêgo Lira levantam algumas hipóteses sobre a relação ator-diretor (Informação Verbal):

Culturalmente o ator sempre se sente inferior ao diretor. Hoje... depende da estruturação do grupo... É diferente quando o grupo tem atores que intervêm no "Processo Criativo" do grupo, que definem linhas pro grupo, que pesquisam e definem linhas pro grupo... isso ajuda o diretor... o diretor é um dos componentes do grupo, não pode ser o único, o mais importante...¹⁰⁴

Não se tem consciência da importância do nosso trabalho (de ator). Nós mesmos não temos consciência. Há grupos que têm essa consciência... O grupo Galpão faz isso! Os diretores deles são passageiros. Os atores são os principais...

O pessoal da Bofetada¹⁰⁵, no auge, dispensou o diretor e hoje eles ganham bem. Pagam a porcentagem do diretor e pronto. Mas eles é que ganham realmente. Mas cada grupo é um grupo...

Os atores são eternos bajuladores de diretores. Porque os diretores são uma espécie de cabide de empregos. São os que dão emprego, são os patrões. É assim na estrutura Rio-São Paulo.¹⁰⁶

Sobre as hierarquias do grupo teatral, envolvendo diretores e atores, por exemplo, Luiz Carlos faz uma colocação que denota essa relação do ator

¹⁰¹ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista, em 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB)

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Daniela Mata Machado, Jornal Estado de Minas (BH 22/02/00).

¹⁰⁴ Everaldo Pontes e Nanêgo Lira concederam-me entrevista, em 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB).

¹⁰⁵ A Bofetada - espetáculo baiano que nos anos 80/90 praticamente implantou a forma comercial do teatro fora do chamado eixo Rio-São Paulo. Um grupo permanente que, com uma comédia, mantém em cartaz, por décadas, um espetáculo. Trata-se de um fenômeno que faz do espetáculo o próprio grupo e do grupo o espetáculo.

¹⁰⁶ Everaldo Pontes e Nanêgo Lira concederam-me entrevista, em 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB).



com o diretor (Informação Verbal):

Essas relações ator x ator; ator x diretor, é uma coisa que não está muito ou perfeitamente definida, construída. Há problemas. É um eterno crescimento. Não há como dissociar o crescimento individual de cada um, do crescimento do ator, do diretor, da atriz, no grupo. Tudo está ligado. Este crescimento humano de todos nós se reflete no trabalho, no palco. Não há como dissociar isso... Claro que tem uma hierarquia. O diretor é uma autoridade. É preciso ter consciência disso. O diretor tem esse papel. Imagine um corpo sem cabeça! Só que isso tem que ser muito, humanamente vivenciado. Todos podem negar tudo meu, na hora! É Fantástico. Posso chegar e propor algo e eles dizerem não. Vamos fazer outra coisa... Existe uma hierarquia no grupo. Existe uma autoridade no grupo através do diretor; Há um respeito à liderança mas são relações abertas, as pessoas falam o que sentem. Mas o grupo não é perfeito... Existem questões de ciúmes, valorização de personagens... são questões do humano que refletem. Não podemos esquecer isso. São pessoas cheias de coisas sendo lapidadas. É comum, normal, surgir intrigas, ciúmes, não-sujeição à autoridade, às vezes...¹⁰⁷.

O grupo se renova, se oxigena, fazendo oficinas e treinamentos, com diretores e atores convidados. Isso é importante, surgem novas possibilidades com pessoas alinhadas ao pensamento das pessoas do grupo. As oficinas que o diretor Luiz Carlos realiza, em relação à sonoridade do ator, têm mostrado artistas afinados com o Piollin, na Bahia, por exemplo.

Os diretores do Piollin também dirigem, não apenas Luiz Carlos. O Piollin tem um dado diferente dos outros grupos, e que constitui fator agregador: é que o núcleo grande do grupo está junto desde a infância. Esse grupo principal passou a adolescência junto, está novamente reunido na maturidade.

No final dos anos 1980 e início de 1990, vários componentes realizaram projetos individuais, foram ao exterior, São Paulo, Rio de Janeiro. Mas se

reuniram novamente em *Vau da Sarapalha*. O ator e músico Lincon ressalta que, quando se atinge esse nível de afinidade, basta olhar para saber o que o outro quer. Aliás, para ele, o grupo é um complexo de ridicularidades e genialidades (Informação Verbal).¹⁰⁸

Ainda sobre o grupo teatral, o diretor do Grupo de Teatro Alegria Alegria, de Natal, afirma: o grupo teatral é como um casamento, mas um casamento de várias pessoas. Então, se um casamento entre duas pessoas já é difícil, imagine entre várias, acrescenta o ator-diretor (Informação Verbal).¹⁰⁹

O Piollin está vivenciando mais uma fase que chamamos, no teatro, de fase de oxigenação - quando alguns componentes se envolvem em projetos individuais, ou mesmo trabalham juntos, noutros projetos que não os do grupo. No caso do Piollin, os atores estão fazendo cinema, teatro com outras pessoas. Principalmente cinema. Luiz Carlos, Soia Lira, Nanêgo Lira, Everaldo Pontes e Servílio Gomes têm se destacado na produção cinematográfica dos anos 1990 e 2000. Particularmente Luiz Carlos, como ator de cinema.

Para Luiz Carlos Vasconcelos, é importante ressaltar que o crescimento desse coletivo, do grupo, não está dissociado do crescimento individual de cada um dos seus componentes. E esse crescimento do grupo e dos indivíduos se reflete no espetáculo, vai estar presente no palco, por isso é que acredito que o principal do grupo, não é onde vou chegar, mais sim, o que eu construo para chegar, afirma Luiz Carlos (Informação Verbal):

Só o grupo permanente pode crescer nesse aspecto. Há amizades sólidas, solidariedade... Não sei como medir qual a relação mais importante. Tudo é importante: ator diretor, ator personagem, atores entre si... O Piollin faz treinamentos, com atores e diretores para selecionar alguém para a nova montagem. Convida pessoas de fora, com interesses comuns. É bom para o grupo, areja... Outras pessoas do grupo também dirigem, além

¹⁰⁷ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista, em 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB).

¹⁰⁸ Entrevista coletiva concedida na sede do Piollin, em 1995.

¹⁰⁹ Janeiro de 1994, Natal (RN), entrevista concedida pelo diretor do Grupo Alegria, Alegria.



de mim. E eu também quero ser ator...¹¹⁰

Barba ressalta o quanto o grupo precisa estar forte, internamente, para enfrentar as intempéries externas, investidas de naturezas diversas. O sucesso, por exemplo, corresponde a uma ação externa que interfere profundamente.

Para o grupo teatral, o sucesso está inserido no contexto do mercado, o que lhe traz a aquisição de um capital cultural, além do capital financeiro. Então, os seus componentes vão sendo delineados, o perfil de um olimpiano, tal qual imaginou Morin.¹¹¹ Para este sociólogo francês, a sociedade de massa fez a “revolução do espírito”, portanto, uma revolução calcada no “comércio” da alma. Essa cultura produz os olímpianos, seres originários do universo midiático, e alimentados por ele. No caso dos atores, os maiores veículos são a televisão e o cinema.

No Brasil, por exemplo, a televisão transforma atores/diretores anônimos, do teatro, em estrelas, olímpianos. E a relação desses atores/diretores com seus grupos quase sempre sofre mudança.¹¹² Essa sociedade de consumo, de produtos descartáveis, expressão por excelência de uma indústria cultural dos bens culturais¹¹³ alimenta o chamado “teatro comercial”. Os atores saem das novelas para as turnês teatrais, lotando as casas de espetáculo por onde passam. Sobre fenômeno contrário, fala Barba:

O terceiro Teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao

¹¹⁰ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista, em Fortaleza, em novembro de 1994.

¹¹¹ MORIN, 1997.

¹¹² Alguns diretores falam desse mundo dos “olímpianos”, construídos pela mídia, ressaltando que o ator pratica durante anos e continua no anonimato; e basta uma telenovela para levá-lo ao tão sonhado, tão almejado, estrelato. E a cada dia, o teatro perde mais atores para a televisão.

¹¹³ Sobre indústria cultural ver, entre outros: Freitag (1988) e Cohn (1975).

menos reconhecidos como profissionais.¹¹⁴

Paradoxalmente, um grande desafio é colocado ao grupo permanente, que é não se marginalizar, numa atitude purista, nesse aspecto profissional.

Os atores do Piollin têm participado de filmes, especiais para a televisão, e têm discutido a questão, refletindo sobre o teatro inserido no mercado, que é uma realidade profissional da qual não se pode, nem se deve, furtar. Surge, então, nesse contexto, outra discussão, para além da semântica: o profissional e o amador nas artes cênicas:

Aí você nem é grupo profissional, nem é amador... a realidade do Rio de Janeiro não é a nossa! Você é como jogador coringa. Uma hora você é uma coisa, outra você tá fazendo outra. Mas o nosso caso a gente participa de tudo no “Processo Criativo”, trabalha noutras coisas, se reverte dentro do grupo, trabalha na burocracia, mas nós fazemos tudo! Nós não somos como os atores do Rio. Aliás, produtor ganha muito em cima do artista! Então termina pagando tudo. Se sobrar, paga o ator. Porque somos de casa, só recebemos se sobrar. E os atores não ganham nada! Essa é a maior loucura do teatro: é que não se valoriza a peça mais importante do teatro, na prática teatral... Depois vem o produtor de fora, o contato. Esse pensa que é dono do espetáculo! E por fim os convidados, de fora: coreógrafos, músicos,...

Tem essa idéia no teatro! Sempre uma subserviência! De favor! As pessoas não se valorizam, aguentam, ainda se acham honradas por estar trabalhando, sem exigir... (Informação Verbal).¹¹⁵

É provável que o público brasileiro não conheça o diretor teatral Luis Carlos Vasconcelos, mas com certeza conhece o “Lampião” do filme “Baile Perfumado”, o “Dr. Dráulio Varela” de “Carandiru” e o marido de Regina Casé, no filme “Eu, Tu, Eles”. E aí recorro mais uma vez ao conceito de olímpianos de Morin (1997): Eles, os olímpianos, ganham projeção através de seus personagens. Pessoa e persona se confundem. E teremos então, a ficção e

¹¹⁴ BARBA.1991, p. 143.

¹¹⁵ Nanêgo Lira e Everaldo Pontes concederam-me entrevista coletiva, na sede do Piollin, em 1995.



a realidade concreta em relação simbiótica.

Para o grupo Piollin, como para outros grupos de teatro, a questão de sucesso dos espetáculos teatrais, e até mesmo o acúmulo de capital cultural pelos componentes dos grupos através da indústria cultural, tudo isso constitui complexidade a ser vivenciada internamente pelo grupo. Sem falar na questão financeira que isso representa, talvez, o maior complicador:

Essa questão de como o grupo foi formado e do grupo depois do sucesso... que é uma coisa que eu não sabia que mudava tanto... Eu pensei... e ainda tenho esperança que o grupo se mantenha enquanto grupo, pessoas que pesquisam...¹¹⁶

Nós éramos um grupo amador e com *Vau da Sarapalha*, a estrutura que se tinha que ter, que o mercado exige, é uma estrutura de um grupo profissional, com divisão de renda diferente (...). Nós começamos com a ideia de que o que entrasse seria dividido equitativamente para todos. Mas depois da estrutura assumida do grupo como um grupo no modelo do Rio - São Paulo... (Informação Verbal)¹¹⁷

O grupo Piollin continua apresentando o espetáculo *Vau da Sarapalha*. A vida longa do espetáculo também faz acumular capital cultural, trazendo prestígio, participação em festivais importantes, e, conseqüentemente, propiciando melhores cachês.

Para além da discussão do mercado, interessa pensar como se relacionam os artistas dentro de um grupo, cuja inserção nesse mercado dos bens culturais tem sido significativa. A sua forma de organização, de grupo permanente, de pesquisa, também é impactada? Há momentos de indefinição? É um grupo comercial ou de pesquisa? Há incompatibilidade entre teatro de pesquisa e teatro comercial? Dois atores do Piollin comentam o assunto (Informação Verbal):

Eu acho que tá tudo num bojo só. Todo teatro é comercial.

Tem uma diferença, mas eu acho que quando você conclui um espetáculo ele passa a concorrer como qualquer outro. É um produto como outro qualquer. Exatamente, daí a necessidade que eu acho de não se privatizar totalmente o teatro. Eu acho que os recursos públicos são importantes para se manter essas propostas de pesquisa. Exatamente, isso é importante. O apoio governamental em cada Estado para com a cultura que se faz nesse Estado, é importante, porque é a base, você precisa de uma base econômica estrutural para se fazer uma pesquisa no campo folclórico, no teatro, cinema, da música, é importante isso. Você vê, nós, com o *Vau da Sarapalha*, um espetáculo conhecido nacionalmente, não temos uma estrutura por trás de uma produção, isso dificulta, pra viajar a gente tem que ligar o telefone, tem que se propor divulgar o espetáculo, se propor vender, dar uma de produtor, sair atrás.¹¹⁸

Na estrutura da gente do *Vau da Sarapalha*, o que se divulga, o que se tem e o que as pessoas vêem enquanto trabalho é um grupo em que os atores são o foco, o ator é o foco. No trabalho *Vau da Sarapalha* o ator é o foco por onde passa. O espetáculo é mostrado de uma forma em que o ator é o foco, isso tá na imprensa, tá no espetáculo enquanto grupo, mas na prática, enquanto trabalho interno do grupo, isso não é real. Aí o quadro se reverte...

no fundo na prática não existe um modelo ideal, não existe o que Everaldo fala não, seria o ideal mas não existe, grupo nenhum existe essa coisa certa de que o grupo caminha assim, a estética é essa, mantém uma linha, não existe porque até as coisas mudam, num existe uma estética, na vida não existe você dizer 'eu sigo isso e meu trabalho é esse!' daqui a pouco tu muda tudo...¹¹⁹.

Esse é o teatro ideal, o ator ideal, o mais difícil. Não sou esse diretor, esse diretor ideal. Mas essa é a busca, é o risco, é o medo... Não somos um grupinho tranquilo, onde tudo corre às mil maravilhas, não!

Lidar com sucesso é difícil, é difícilimo. E com dinheiro muito mais. Com o espetáculo fazendo

¹¹⁶ Nanêgo Lira concedeu-me entrevista, na sede do Piollin, em 1995.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Everaldo Pontes concedeu-me entrevista, durante o Festival de Teatro de Sousa (PB), em 1995.

¹¹⁹ Nanêgo Lira concedeu-me entrevista, durante o Festival de Teatro de Sousa (PB), em 1995.



sucesso, são questões que surgem. Muitas questões; os seminários internos do grupo são para discutir isso. Agora mesmo estamos trabalhando dois expedientes: pela manhã trabalhamos disciplina, ética, tudo a partir de Stanislavski. Nossas questões, nossa relação...¹²⁰.

Sobre a importância do ator no “processo criativo”, Luiz Carlos comenta: “Para mim o ator não é uma massa de modelar, ele é uma massa viva, pulsante, pensante, que pode me surpreender, e se surpreender, com o que há de secreto, de mais humano, dentro dele mesmo...” (Informação Verbal).¹²¹

Como os artistas do Piollin continuam seu trabalho artístico (treinamentos, ensaios, experimentos, laboratórios e afins) no espetáculo *Vau da Sarapalha*, em meio a tantas apresentações e turnês? E ainda, a despeito de todas as atividades e projetos individuais, como manter vivo um personagem depois de tantas apresentações, apesar da ideia de que cada apresentação é única, singular, exclusiva, sem repetição? Que recursos técnicos os atores utilizam para manter sempre acesa a chama criativa de seus personagens?

São questões que não exigem uma resposta imediata. Não há espaço nem propósito para respondê-las. Elenco o perquirir tão somente para mostrar a complexidade do “processo criativo teatral”.

Diz seu diretor, Luiz Carlos Vasconcelos:

[...] E vivemos a angústia de não ter definido o que vamos fazer, e aí entra a questão mais polêmica, a última questão nesse quadro que vive o grupo, de forças vetoriais que puxam pra direções diferentes, que é a questão do que resulta essa explosão do sucesso pra o Piollin através do *Vau da Sarapalha*.

Não há como negar hoje o peso que uma mídia exerce sobre nossas cabeças em relação ao que fazer e o que vai resultar desse fazer. Há uma expectativa que é medida a cada entrevista, em cada jornal de cada cidade ‘Ah! Mas vocês sabem que a responsabilidade de vocês é muito grande

com o que vai vir agora!’

Com pessoas que nunca criticaram nenhum espetáculo como interessante, nunca gostaram de nada na vida, se põem deslumbrado em *Vau da Sarapalha* e dizem ‘realmente é a coisa que eu já vi mais interessante’ Isso eu estou citando, não quero citar nomes, mas de um diretor específico, conhecido, e que dito isso, que a pessoa ficou chocada por não haver nenhum aceitamento em nenhum outro trabalho, mas em seguida disse ‘eu só quero ver o quê que vem agora!’ É uma maldição em cima de ser um bissexto [sic] e foi interessantíssimo perceber num certo momento o descompasso que havia [...] (Informação Verbal).¹²²

Em se tratando de “processo criativo teatral”, no fechar das cortinas, instala-se a mudez do texto, abrem-se novas formas de espetacularização. São as falas do silêncio, da vida pulsante, na sua explosão cotidiana.

De uma visão ingênua, pode-se chegar a um complexo entendimento do “processo criativo teatral”, em sua forma sempre inacabada e ininterrupta de acontecer e ser. Processo carregado de incertezas. Alguém já disse que o mais simples dos grupos sociais se constitui uma complexidade.¹²³

Barba (1991) fala de uma fortaleza interna que o grupo carece criar, e manter, para passar imune a esses percalços comuns aos “grupos permanentes”. Diz ele que “Somente a capacidade de reorganizar no seu interior todos os aspectos fundamentais que regulam a convivência permite a um grupo adaptar-se ao exterior sem dele depender totalmente”.¹²⁴ Externamente existe a pressão cotidiana dos compromissos infundáveis, dos projetos individuais, das exigências sobre o grupo. E o “grupo teatral” caminha no sentido de superação desses conflitos internos.

Os pequenos grupos sociais, diz-se, contêm os elementos de um sistema social global, ou seja, nos “grupos teatrais”, percebe-se a interdependência da cooperação e da divisão de trabalho, finalida-

¹²⁰ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista, em Fortaleza, no dia 11 de novembro de 1994.

¹²¹ Luiz Carlos Vasconcelos concedeu-me entrevista, em Fortaleza, em 11 de novembro de 1994.

¹²² Luiz Carlos concedeu-me entrevista individual, semiestruturada, em novembro de 1995, durante o Festival de Teatro de Souza (PB).

¹²³ ASCH, 1971, p. 423.

¹²⁴ BARBA, 1991, p.157.



des e normas comuns a todos, assim como os processos de controle e liderança. Sobre esse caráter e esses desafios da vida nos grupos, Asch (1971) comenta:

A vida do grupo é um fluxo constante de ação e reação, no qual os membros têm funções bem determinadas. Esta ordem de atividades é, ao mesmo tempo, um sistema de controle e autoridade e um sistema de relações e sentimentos sociais. Os membros entram em relações mútuas, a partir dos sentimentos existentes, mas as formas específicas de interação alteram ou consolidam tais sentimentos.¹²⁵

A reflexão sobre grupos sociais e arte leva de imediato ao pensamento de Duvignaud, que considera a Sociologia com duas grandes tendências: uma, que reduz a obra de arte a produto isolado, individual; outra, que coloca o artista e sua arte como meros produtos da história. Duas tendências reducionistas, que não compreendem a produção artística como expressão humana carregada de sociabilidade, mas essencialmente, uma ação do indivíduo, um ato solitário, mas inserido num contexto de sociabilidades, prenhe de subjetividade. Diz Duvignaud (1972):

Uma sociologia da arte, sendo ela dinâmica, não reduz o indivíduo ao coletivo, ou seja, não vê na obra de arte um mero objeto-manifestação de uma dada realidade; mas compreende o indivíduo na sua complexidade [...]. Porque, quando cria uma obra de arte, o artista parece inculcar nela uma comunidade invisível, um fantasma de sociedade em que se cristaliza esta substância social, este ‘mana’ que constitui a trama da nossa existência futura [...].¹²⁶

O “teatro da terceira margem da vida” encontra no “grupo teatral permanente” a sua forma de existir, como faz Arianne Mnouchkine, há mais de trinta anos, com o seu projeto de teatro e utopia. E se o corpo “...é o túmulo dos deuses...”, como pensou o filósofo¹²⁷, com Arianne percebe-se um ator

capaz de entregar seu corpo aos deuses da criação, o sonho de Artaud, visto em Kleist¹²⁸ e Craig, de diferentes formas e em épocas distintas.

O “teatro da terceira margem da vida” encontra no “grupo teatral permanente” um teatro nômade, traça cartografias, tece redes de significados, esbanja prazer. Um teatro para suportar a vida, diria Nietzsche. Um teatro tão humano quanto o de Artaud, criador de um novo corpo, amoral, atemporal, estético, que se abre em fendas, recebe personagens, na vida e no palco - em consonância e simbiose.

Parafraseando Schelling, “Lá, onde a filosofia desampara e não consola, lá começa e recomeça, sempre, a arte”.¹²⁹ E o “grupo teatral”, é o espaço privilegiado desse acontecer, em toda a sua complexidade e satisfação, sabores, dissabores, princípios e paradoxos.

Sarapalha são silêncios e sons da natureza talhados por Guimarães Rosa. Silêncios que falam, personagens que passeiam numa ficção magistral, cuja matéria prima é a alma humana. Das páginas da escrita de Guimarães Rosa, brotou *Vau da Sarapalha*, que tomou os palcos do Brasil e do mundo. Mundo afora, o espetáculo colhe, em uníssono: “Um marco na cena teatral contemporânea brasileira”, como bem disse Beti Rabetti.¹³⁰

O Grupo de Teatro Piollin está reunido desde a década de 1970. Desde 1992, o grupo segue com o espetáculo *Vau da Sarapalha*, sucesso de crítica e de público, criador de novos paradigmas junto à cena teatral brasileira. Rompeu barreiras, limites e continentes. Um sucesso tão imenso que tomou conta da vida do espetáculo, da vida dos seus criadores. Quem sabe, o espetáculo tenha se sobreposto ao grupo. E daí, novo desafio, nova realidade, novas imposições do mercado.

Como um “grupo teatral” pode ser afetado, e reagir, frente à realidade posta? Eis a questão pensada, também, por Barba (1991):

¹²⁵ ASCH. op. cit., p. 425.

¹²⁶ DUVIGNAUD. 1972, p. 13.

¹²⁷ LACOSTE. 1986, p. 63.

¹²⁸ Sobre Kleist e sua teoria acerca do teatro de marionetes, ver: Carlson (1998, p. 182-188) e Heinrich von Kleist (1997).

¹²⁹ SCHELLING apud CASSIRER. 1977, p. 247.

¹³⁰ Beti Rabetti. Texto do catálogo da temporada de 1999, escrito em março de 1994.



Na vida de um grupo, como na vida de um indivíduo, chega o momento em que as condições de uma certa segurança se consolidam. Encontramo-nos, então, entre a alternativa rotina e acumulação. Para escapar à pressão é importante, então, saber em qual direção projetar as próprias energias. É o momento crítico, quando o fio corre o risco de partir-se. Cada um, para escapar a esta tenacidade, procura um caminho próprio. O impulso volta ao centrifugo que fragmenta o grupo em projetos individuais ou fugas para o exterior para buscar oxigênio, novos desafios, novos relacionamentos.¹³¹

Feito o barquinho errático, em chamas, na última cena de *Vau da Sarapalha*, a ciência, a arte e a vida seguem, carregando dúvidas, carecendo de certezas, o que imprime sentido às suas existências, de busca permanente. Metáfora que une o “Grupo de Teatro Piollin” ao seu espetáculo *Vau da Sarapalha*:

Ao chegar, enfim, ao centro do palco – eixo de uma viagem circular e aparentemente inútil só lhe resta colocar mais aquele caco sobre outros que agora percebemos já acumulados anteriormente.

Sinais de anteriores viagens.

...com este ato misterioso, a nega Ceição vai sucessivamente erguendo uma pilha de fragmentos teatrais no centro da cena de cada espetáculo. Pilha de cacós feita de memórias de cenas, que os atores do Vau da Sarapalha insistem em transportar para o espetáculo seguinte.

Erguida no centro do palco, esta pilha, construída em cena, na sucessão dos espetáculos, ergue-se na verdade, como emblemático memorial do trajeto de um grupo que transforma cada espetáculo apenas em momento concentrado de uma longa vida teatral.

Diante deste singular e raro monumento, erguido no centro da cena do *Vau de Sarapalha*, não posso deixar de perceber essa construção rigorosamente teatral que contém o apelo da dedicatória: ato de louvor a Guimarães Rosa, em amoroso colóquio com o teatro brasileiro. Um das mais belas homenagens que nossa cena mais recente fez para o nosso teatro.¹³²

No teatro, fecham-se as cortinas para que se abram novos caminhos à criação, para que a arte aconteça plena e exuberante em seu cotidiano. Porque, ao final, tudo são utopias: grupos, atores, processos criativos, espetáculos... Só a vida é sonho (1979).¹³³

REFERÊNCIAS

- ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Escritos de Antonin Artaud*. Seleção e notas de Cláudio Willer. São Paulo: Cena Brasileira, 1994.
- _____. *Linguagem e Vida*. J. Guinsburg. et al. (Org.). São Paulo: 1995.
- ASCH, Solomon Elliott. *Psicologia social*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndio Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: HUCITEC, 1990.
- BARBA, Eugenio. *Anatomía del ator*. Com a colaboração de Nicola SAVARESE. México: Gaceta Editorial, 1988.
- _____. *Além das ilhas flutuantes*. Tradução de Luiz Otávio Burnier, São Paulo: HUCITEC:UNICAMP, 1991.
- _____. *A Canoas de papel*. Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- _____. *A arte secreta do ator*. São Paulo: HUCI-

Graduação em Artes Cênicas da UniRio. Apreciadora e estudiosa do espetáculo *Vau da Sarapalha*, tem vários textos publicados em revistas especializadas. Texto extraído do catálogo da temporada de 1999, escrito em março de 1994.

¹³³ Calderon La Barca nasceu e morreu em Madri (1600-1681). La vida es sueño foi escrita em 1635 e representa sua obra-prima filosófica. A trama complexa dessa peça pretende mostrar a fugacidade dos valores mundanos frente aos divinos. No Brasil a versão mais conhecida foi dirigida por Gabriel Vilela, tendo a atriz Regina Duarte no papel principal.

¹³¹ BARBA.1991, p. 19.

¹³² Texto de Beti Rabetti, professora do Programa de Pós-

- TEC, 1994.
- _____. *Ética e disciplina*. México: Gaceta Editorial, 1994.
- BAREMBLITT, Gregório. (Org.). *Grupos: teoria e técnica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986.
- BARROSO, Oswald. *Reis de congo*. Fortaleza: Editora Gráfica VT; MIS; MINC, 1997.
- BERGER, Peter I.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Tradução de Floriano de Souza Fernandes, 9 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- BIÃO, Armino. *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília, D.F: UnB, 1996.
- _____. *O Obsceno em Cena, ou O Tchan na Boquinha da Garrafa*. Repertório *Teatro & Dança*. Salvador, UFBA; SEC, 1998.
- BINER, Pierre. *O Living Theatre*. Tradução de Forja. Lisboa: Forja, 1976.
- BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular*. Uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- _____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. (Orgs.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BORNHEIM, Gerd A. *Brecht. A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- _____. *O sentido e a máscara*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BOUDON, Raymond.; BOURRICAUD, F. *Dicionário crítico de sociologia*. São Paulo: Ática, 1993.
- BOUDON, Raymond. *Os métodos em sociologia*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- _____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *Sociologia*. Tradução de Paula Monteiro e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *Contrafogos 2: por um movimento social europeu*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1990.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Teatro dialético*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. São Paulo: Cena Brasileira, 1994.
- BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.
- _____. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cena Brasileira, 1994.
- _____. *Fios do tempo: memórias*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- CALDERON DE LA BARCA – P. *La vida es sueño*. Barcelona: El alcade de Zalamea; Ed. Acervo, 1979.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp, 1998.
- CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Vicente F. de Queiroz. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1977.
- CASTILLO, Rubén. *Conversas com diretores de teatro*. Aderbal Júnior. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- COHN, Gabriel. (Org.). *Max Weber*. Sociologia. Tradução Amélia Cohn e Gabriel Cohn. São Paulo, Ática, 1979. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 13).
- CORRÊA, José Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo de. (Orgs.). *Zé Celso Martinez Corrêa: primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas 1958-1974*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam de teatro*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.
- DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, 23).
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. São Paulo: Forense, 1970.
- _____. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- DYONISOS. Rio de Janeiro, n. 26, 1982. Número especial sobre Teatro Oficina. Organização Fernando Peixoto, 1937.



- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FALCÃO, Maria do Carmo. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 2 ed. São Paulo, Cortez, 1989.
- FÉRAL, Josette. *Dresser un monument a l'éphémère: rercontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Theatrales, 1995.
- FORTUNA, Marlene. *A obra de arte além de sua aparência*. São Paulo: Annablume, 2002.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa*. 2 ed. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 3 ed. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- _____. *Estigma*. 4 ed. Tradução de Márcia B. de M. L. Nunes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GREINER, Christine.; BIÃO, Armindo. (Orgs.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1971.
- GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva: 2001.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- HERITAGE, Paulo.; DELGADO, Maria M. *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1999.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986
- LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Papirus, 1989
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- _____. *Nietzsche e Deleuze*. Que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Tradução de Christophe Migueis Stuckenbrunck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998
- MORENO, J. L. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- _____. *Psicoterapia de grupo e psicodrama*. São Paulo: Mestre Jou, 1974.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *O método 3*. O conhecimento do conhecimento. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2 ed. Porto Alegre: Sulina, 1999
- NAJMANOVICH, Denise. *O sujeito encarnado*. Questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processo de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.
- PAGÈS, Max. *A vida afetiva dos grupos: esboço de uma teoria das relações humanas*. São Paulo: Vozes, 1982. (Coleção psicanálise).
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos: teatro-mímica-dança-dança-teatro-cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense. 1992. (Coleção Primeiros Passos.)
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1980. (Coleção Primeiros Passos).
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. 3 ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- ROSA, Guimarães. *Sagarana*. V. I. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Y. Michalski. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- SCHERER, Jacques e outros. *Estétique théâtrale: textes de Platon a Brecht*. Paris: CDU;SEDES, 1986.
- STANISLAWSKI, Konstantin. *Manual do ator*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Ética y disciplina: me-*

todo de acciones físicas. (Propedéutica del actor). México, Gaceta, 1994.

_____. *Minha vida na arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

TEIXEIRA, João Gabriel. et al. (Orgs.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília, DF: ICS;UnB, 2004.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Cena Brasileira, 1994.

WEBER, Max. *Ensaços de sociologia*. 5 ed. Tradução de Walternsir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

_____. *Sociologia*. Tradução de Amélia Cohn e Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1979. 166 p.

ZAMBONI, Sílvia. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 1998.

