

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO

VALÉRIA MARIA DE OLIVEIRA

REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO

FLORIANÓPOLIS

2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

VALÉRIA MARIA DE OLIVEIRA

REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO

Dissertação apresentada como requisito a obtenção do grau de Mestre em Teatro no Curso de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa: Teatro, Identidade e Sociedade.

Orientador: Prof. André Luiz Antunes Neto Carreira, Dr

FLORIANÓPOLIS

2005

VALÉRIA MARIA DE OLIVEIRA

REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE TEATRO DE GRUPO

Esta dissertação foi julgada, adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Teatro, Identidade e Sociedade, aprovada em sua formal final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 15 de dezembro de 2005.

Prof. Milton de Andrade, Dr
Coordenador do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. André Luiz Antunes Netto Carreira, Dr.
Orientador

Prof. Doutor Edécio Mostaço, Dr
Membro

Prof^a Alai Garcia Diniz, Dr^a
Membro

DEDICATÓRIA

Às minhas melhores criações
Victor Hugo de Oliveira Schoepping e
Ana Beatriz de Oliveira Angelo

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus filhos por todo amor e paciência, ao meu orientador Prof. Dr. André Carreira e a todos àqueles que de uma forma ou outra estão presentes em minha caminhada.

RESUMO

Esta dissertação foi desenvolvida como resultado de estudo para o curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. O objetivo deste trabalho foi refletir sobre modos de organização da atividade teatral e identificar noções de Teatro de Grupo. Parte-se da experiência da *Commedia dell'arte*, considerada aqui como uma das precursoras do grupo teatral permanente. Posteriormente, aborda-se a proposta de trabalho de André Antoine na sua companhia *Théâtre Libre*. Também faz-se referências às experiências de trabalho grupal de Jerzy Grotowski, de Eugenio Barba e do grupo *Living Theatre*. A partir desse universo, se delimitam idéias relacionadas à noção contemporânea de teatro de grupo, que remetem ao grupo como lugar de encontro, à utilização de zonas marginais, e à criação de projetos pedagógicos. O trabalho também reflete sobre a experiência de teatro de grupo no Brasil. Neste sentido faz referência a grupos como Lume e Galpão. Por fim, essa dissertação identifica características operacionais, e elementos dos discursos coletivos, que permitem delimitar a existência de uma noção de Teatro de Grupo que funciona como parâmetro para jovens realizadores teatrais.

Palavras-chave: Teatro de Grupo – Organização – Coletividade – Contemporaneidade.

ABSTRACT

This dissertation was the result of the study carried out for the Master's Degree Program of the University of the State of Santa Catarina. Its aim was to delimit some of the origins and identify the notions that throughout history have comprised the elements of the concept of Group Theatre. Firstly, it looks at the *Commedia dell'arte* as a pioneer of this concept, through the professionalism and group stability that it embodied. In a search for a theatre free that is from conventions, Antoine, through the *Théâtre Libre*, establishes principles against hegemony, for an independent theater, addresses a way of doing theatre which is marked by experiments, a lack of space and the nature of training of both actors and audience. From this point onwards, the group experiments of Grotowski, Barba and the *Living Theatre* translate more specifically, the idea of the group as a place for encounters, occupying places that were formerly excluded, and intensifying the pedagogical nature of theater. The search for spaces in society and more flexible ideological attitudes were notable features of the group theater by the end of the 1980s, in accordance with the logic of the market. Groups such as Lume and Galpão These considerations here are not watertight or definitive, since new notions, formed every day, widen the concept of Group Theater and adapt it to the new day-to-day realities and to the relations between the actor and the theater, thereby causing the view of those who watch their productions to be continuously re-constructed.

Key words: Group Theatre – organization – community - contemporaneity

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
Capítulo I	
Sobre a construção da noção de grupo de teatro	11
1.1 Grupo teatral um início: a <i>Comédia Italiana</i>	11
1.2 O grupo no fim do séc XIX: a referência do <i>Théâtre Libre</i> de André Antoine	19
1.3 O lugar de resistência que o Teatro de Grupo ocupou no final do século XIX	27
Capítulo II	
Noções de Teatro de Grupo na contemporaneidade	31
2.1 O grupo como lugar de encontro para Jerzy Grotowski	31
2.2 Grupo e resistência na prática do <i>Living Theatre</i>	36
2.3 Eugênio Barba: Antropologia Teatral, <i>Odin Teatret</i> e Teatro de Grupo	45
Capítulo III	
Teatro de Grupo: conceito	55
3.1 Noções que contribuíram com a idéia de Teatro de Grupo no Brasil	55
3.1.1. O grupo e o contexto político	61
3.2 A noção de Teatro de Grupo nos anos 90	73
3.2.1 Lume: a referência de Teatro de Grupo nos anos 90	78
3.3 Organizando o pensamento e pontuando questões que conformam um conceito de Teatro de Grupo	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95
ANEXO	100

INTRODUÇÃO

Iniciei meu trabalho nas artes cênicas em 1988, na cidade de Itajaí/SC, em um dos cursos oferecidos pela Casa da Cultura “Dide Brandão” sob responsabilidade do ator e diretor Valentim Schmoeller. Na ocasião, a partir da montagem do espetáculo de final de curso, consolidou-se um grupo chamado “Pé na Tábua” (1988/1990). Após o término desta experiência, eu e alguns componentes do grupo seguimos trabalhando com teatro, formando outros grupos.

Assim, construímos nossa formação a partir de cursos não regulares oferecidos por diversas instituições e/ou festivais teatrais. Esse processo de aprendizado se assemelhou ao processo característico do artista autodidata. A política dos inúmeros festivais de teatro tem sido oferecer possibilidades de formação à comunidade artística. Desta forma, desenvolveu-se uma cultura de estímulo ao nascimento de novos teatristas e grupos, bem como, se buscou a formação e o crescimento do público de teatro.

Minha formação transitou por uma diversidade de experiências, que vão desde o esforço autodidata, passa pelo trabalho de grupo, pela atuação na Associação Itajaiense de Teatro (1998 – 2004), até a realização do meu curso superior de teatro da Universidade Regional de Blumenau (FURB) (1994 – 1998).

Em 1997, um ano antes de terminar minha graduação em Artes Cênicas, comecei, a partir da minha atividade no grupo Téspis Cia de Teatro (grupo constituído em Itajaí -1993 e residente em Florianópolis a partir de 2005), a desenvolver estudos práticos e teóricos relacionados ao trabalho de treinamento de atores. Isso se deu de forma diretamente relacionada ao meu processo de formação e treinamento como atriz. Este trabalho de formação esteve imerso em um contexto teatral caracterizado pelo contato com o modelo de Teatro de Grupo.

Minha aproximação a esta forma de trabalho coletivo se deu de maneira informal através do contato com o grupo Periplo Companhia Teatral - Buenos Aires (AR). Companhia essa que desenvolve um trabalho

sistemático no que diz respeito à formação do ator, bem como, realiza atividade de criação espetacular, e se dedica ao exercício pedagógico. Foram cerca de quatro anos de contato com o grupo. Contato durante o qual, compartilhei sessões de trabalho na minha cidade, em Blumenau (Festival Universitário de Teatro) e em Buenos Aires. Esses encontros tinham como eixo principal o trabalho de treinamento do ator.

A primeira impressão que tive nessa experiência foi a de um contato com uma nova idéia de grupo. Essa idéia afirmava o grupo como uma unidade de trabalho consistente, que fundamentava seus processos didáticos, mediante uma abordagem sistemática. Estas características tornavam este modelo muito atraente. No entanto, essa atração estava atravessada – percebo agora - pela minha necessidade pessoal de encontrar um mestre, alguém que conduzisse meu processo de aprendizagem, e de criação teatral. Posteriormente, questionei diversas idéias difundidas pela Périplo, no que dizia respeito às relações entre os atores iniciados pelo grupo e o entorno teatral.

Em minha atividade teatral, tanto como atriz quanto como docente na cidade de Itajaí, pude perceber a instalação, no nosso ambiente teatral, da valorização da idéia de Teatro de Grupo. Especialmente no que diz respeito, à formação do ator. A presença enfática desse tema e a insistência de diferentes discursos que afirmavam que só o teatro de grupo poderia oferecer uma alternativa eticamente comprometida com o teatro, me fez questionar o modelo com o qual eu estava profundamente relacionada.

Percebi então que muitos grupos pareciam mitificar a estrutura grupal como paradigma da forma teatral. Esta mitificação terminava por considerar outros modos de trabalho teatral como formas pouco consistentes de fazer teatro. Isso me levou a tomar distância desse ambiente com o fim de poder observar mais criticamente essas atitudes.

Observando as formas de trabalho de diferentes grupos com os quais estive em contato, comecei a elaborar diversos questionamentos sobre a idéia de teatro de grupo. Principalmente, considerei necessário refletir sobre os processos de difusão de modelos, e como estes repercutem no

trabalho cotidiano. Estas reflexões me impulsionaram ao processo de pesquisa que deu origem a essa dissertação. Desde o início do trabalho de pesquisa percebi que os nomes de Grotowski, Stanislavski, Barba e Brook, eram referências muitas vezes reiteradas nos discursos dos grupos. Isso me sugeriu pensar que é interessante rever as leituras que muitos grupos brasileiros fizeram desses autores para efetivamente perceber como suas idéias dão sustentação aquilo que se define como teatro de grupo.

Por isso, propor uma pesquisa que permita estabelecer um olhar crítico sobre o conceito de teatro de grupo, me parece uma contribuição importante para o dinâmico movimento de grupos teatrais.

Para fundamentar minha pesquisa parti da compreensão de que na história recente do teatro brasileiro, os grupos teatrais desempenharam um papel fundamental. Estes grupos geraram uma “Cultura do Teatro de Grupo”. Neste sentido, se destacam desde as realizações de grupos amadores dos anos 40/50, como os grupos Arena e Oficina, de São Paulo e Opinião, do Rio de Janeiro nos anos 60/70. Além disso, é interessante ressaltar a influência de grupos estrangeiros, tais como o norte americano Living Theatre, o argentino Los Lobos e, mais recentemente, diferentes grupos relacionados com o Teatro Antropológico.

Como o principal objetivo deste trabalho é refletir sobre o conceito de Teatro de Grupo, busco uma aproximação com referências que podem ser consideradas como matriciais deste conceito. Para cumprir com tal objetivos, este estudo apresenta três capítulos.

No primeiro capítulo, me refiro ao modo de trabalho da *Commedia dell'arte* como um paradigma do grupo teatral, e também faço referência às experiências de André Antoine com seu Theatre Libre. No segundo capítulo, descrevo elementos do chamado “Novo Teatro” (De Marinis), especificamente as propostas de Jerzy Grotowski, do Grupo Living Theatre, e de Eugenio Barba. No terceiro capítulo, proponho uma síntese, de caráter histórico, da noção de Teatro de Grupo no Brasil com o fim de refletir sobre o conceito de Teatro de Grupo que predomina na contemporaneidade, e analisar as repercussões deste nas práticas teatrais da atualidade.

Capítulo I

Sobre a construção da noção de grupo de teatro

Neste capítulo, busco uma aproximação à idéia de grupo de teatro, partindo da identificação de diferentes modelos de trabalho grupal do século XX.

Este breve panorama histórico objetiva constituir o material sobre o qual pretendo identificar as principais idéias e práticas relacionadas à organização de grupos.

1.1 Grupo teatral um início: a *Comédia Italiana*

É possível identificar, por meio dos registros históricos, que a organização da atividade teatral, sob a forma de um coletivo permanente de atores, tem suas raízes mais profundas no modelo da *Comédia Italiana*. Esse, por sua vez, gerou o modo teatral conhecido como *Commedia dell'arte*, no século XVI.

Artistas como Ângelo Beolco (Il Ruzzante), Isabella Andreini, Francisco Andreini, Giovanni Battista Andreini, Gherardi (O Velho), Fabrizio de Fornairis, entre muitos outros, representam aquilo que constituiu a linha central da tradição atualmente reconhecida como *Commedia dell'arte*.

Essas companhias teatrais, verdadeiras matrizes organizacionais do teatro ocidental, tinham a característica de trupes permanentes. As agrupações da *Commedia dell'arte*, também foram percussoras na utilização de procedimentos de trabalho preparatório do ator que se estruturavam com o uso “de improvisação com um ou mais colegas o que dava vigor adicional à atuação das trupes italianas” (DUCHARTRE, 1966, p.73).

Também caracterizava essas trupes a criação de modos de sobrevivência coletivos, que implicavam em sua itinerância, e no uso de vários tipos de espaços de apresentação.

As formas de relacionamento inter-pessoal, quase familiares, que caracterizaram as trupes, não representam apenas uma referência episódica daquele momento histórico. De fato, os modos relacionais das trupes da *commedia dell'arte*, onde “era comum que um papel fosse passado de pai a filho por até três ou quatro gerações” (DUCHARTRE, 1966, p. 73), já indica a organização de uma permanência do coletivo através da qual era possível a transposição da experiência e das técnicas específicas.

Como afirma Duchartre “estas circunstâncias não somente serviram para fortalecer a coesão das trupes, mas incrementaram a naturalidade da atuação” (1966, p. 73). Podemos afirmar então, que a modalidade quase familiar contribuiu para a construção de uma poética específica, apoiada de forma direta no capital técnico disponível no núcleo familiar.

O caráter itinerante das trupes – que encontravam dificuldades, ou mesmo impossibilidade de se estabelecerem de forma fixa nas cidades pelas limitações legais – contribuiu para o estreitamento de vínculos entre seus membros. A hostilidade de clérigos e de organismos administrativos, como, por exemplo, o parlamento da cidade de Paris, que em 1570 expulsou todos os cômicos da cidade (DE AMICIS, 1882, p 98), foram fatores que obrigaram a que estes coletivos encontrassem formas de trabalho fundadas na permanência dos seus membros. Isso visava garantir a possibilidade de sobrevivência e facilitava as operações logísticas nas permanentes, e muitas vezes, inesperadas viagens.

Esta forma das companhias, que circulavam pela Europa com seus espetáculos cômicos, teve origem mesmo antes do advento do termo *Commedia dell'arte*. Segundo Patrice Pavis:

A Commedia dell'arte era, antigamente, denominada commedia all'improvviso, commedia a soggetto, commedia di zani, ou na França, comédia italiana, comédia das máscaras. Foi somente no século XVIII (segundo C. MIC, 1927) que essa forma teatral, existente desde os meados do século XVI, passou a denominar-se Commedia dell'arte – a arte significa ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e ao lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a Commedia dell'arte descende diretamente das farsas atelanas romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida

a etimologia de Zanni (criado cômico) que se acreditava derivado de *Sannio*, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (150-1542), prepararam o terreno para a *commedia*. (PAVIS, 1999, p.61).

Na Idade Média, formulou-se uma maneira de organização do trabalho mediante a estruturação de pequenos grupos de artesãos. As corporações de ofício reuniam oficinas produtivas que operavam a partir da direção de um mestre. Neste contexto produtivo, o pequeno grupo de trabalhadores desenvolvia todo o processo de manufatura dos produtos, bem como as formas de ensino do ofício, e assim controlava não só a produção como a reciclagem da força de trabalho especializada.

Os primórdios do grupo teatral, no crepúsculo da Idade Média, seguiram o modelo das corporações no sentido de que continuou empregando a conformação de grupos fechados, quase sempre familiares. Grupos que se encarregavam de todas as tarefas pertinentes para a realização do espetáculo.

As agrupações relacionadas com a *Commedia dell'arte* podem ser tomadas como referência dessa forma de produção em grupo. Isso implica em reconhecer esta forma espetacular e de organização do trabalho coletivo situada no alvorecer do capitalismo, como o ponto de partida das primeiras idéias sobre o grupo teatral que posteriormente viria a gerar o moderno conceito de grupo de teatro.

Outro elemento que está relacionado com a formulação da noção de grupo diz respeito ao fato da *Commedia dell'arte*, ter surgido em oposição aos grupos amadores acadêmicos, isso gerou elementos que deram início à idéia de um ator profissional dedicado exclusivamente às artes do palco.

Para o desenvolvimento da linguagem mais sofisticada, e altamente precisa, que demandava o espetáculo físico da *Commedia dell'arte* foi necessário construir uma forma organizacional que suportasse essa demanda. Como dito anteriormente, as necessidades de manutenção das companhias impunham a permanente circulação entre diferentes localidades, de tal modo que a constituição de uma unidade de trabalho

ajustada favorecia que as companhias pudessem percorrer grandes distâncias, e conseguissem um maior retorno financeiro. Nessa prática permanente de traslados as companhias perpetravam seus processos de aprendizagem e ensaio estreitando vínculos e reforçando sua hierarquia

Margot Berthold afirma que a *Commedia dell'arte* é:

Commedia dell'arte-comédia de habilidades. Isto quer dizer arte mimética segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentado em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, a inesgotável, infinitamente variável e, em última análise, sempre inalterada matéria-prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Mas isso também significa domínio artístico dos meios de expressão do corpo, reservatório de cenas prontas para apresentação e modelos de situações, combinações engenhosas, adaptação espontânea do gracejo à situação do momento (BERTHOLD, 2001, p.353).

Essa referência sobre a *Commedia dell'arte* nos permite afirmar que, esta modalidade teatral consistia numa prática que requeria treinamento, especialização, e uma maneira artesanal de criação estética e geração de poética, cuja zona de investigação era o próprio dia a dia do grupo na sua luta cotidiana pela sobrevivência. Por isso, se tratava de um modo de produção artesanal e coletivo. Assim, estavam estreitamente articulados o fazer teatral e a vida.

Dessa maneira se formulou uma idéia de grupo de trabalho onde todos eram responsáveis por tudo. É, portanto, pertinente dizer que neste contexto se começou a forjar novos conceitos de organização grupal que fundaram a noção de profissão que inaugurou o padrão ocidental de coletivo criativo.

Os pais da *Commedia dell'arte* foram os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores, que trabalhavam com base no carnaval dos cortejos mascarados e na sátira social dos bufões, sem deixar, eventualmente, de cumprir funções em representações eclesiásticas. A pantomima e as apresentações acrobáticas, bem como, o uso do dialeto, também compuseram elementos constituintes dessas

práticas espetaculares, cuja base estrutural estava instalada na vida do povo simples.

Esse modelo de espetáculo, que tomou a vida do povo como elemento inspirador, se fundamentou na improvisação e se organizou através da contraposição com o teatro literário humanista. Composto por jogos de improviso que buscavam fazer a crítica às pessoas que compunham as classes sociais, fazia uso do dialeto, fixando personagens como Zanni, Arlequim, Pantalone, Dottore, Capitano.

Sua estrutura desprovida de um texto fixo e calcada, principalmente, na criação corporal e uso de máscaras, fizeram da *Commedia dell'arte* um teatro que superava as limitações da língua, classes sociais e convenções, haja vista ter viajado por toda Europa. Apoiada em uma forma de organização quase “familiar”. A *Commedia dell'arte* em geral era composta por oito ou doze atores, era chefiada pelo referente familiar que, quase sempre ocupava também o primeiro lugar na cena.

Nas agrupações da *Commedia dell'arte*, os atores se comprometiam a atuarem juntos por um dado período de tempo, organizando e fixando direitos e deveres entre os mesmos. Tais regras eram pensadas coletivamente. Neste prazo estipulado por contratos verbais, os atores viviam exclusivamente do fazer teatral, ainda que relatos indiquem que eventualmente os grupos e seus atores podiam desempenhar atividades diversas com o fim de subsistência.

Essa maneira de agrupar-se com total exclusividade para o exercício de seu ofício, de modo geral, impulsionava os casamentos entre eles, o que estreitava ainda mais as atividades e gerava mais e melhores condições de tempo para treino, convívio, apresentações e amadurecimento dos projetos, bem como para transpor as adversidades financeiras. Deste modo, esse tipo de agrupamento, essa forma de organização lhes proporcionava possibilidades de especialização em sua arte que devia ser ligeira e ágil para manter vínculos estreitos com a audiência fugidia. As ruas e praças e os poucos salões que albergavam os grupos da *Commedia dell'arte* exigiam grupos capazes de muita adaptabilidade.

A estrutura “familiar”, que implicava em projeto de longo prazo, foi o elemento que favoreceu a criação de três classes de máscaras a serem representadas: os enamorados, os velhos e os criados, chamados *zannis*. Assim se garantia espaço e trabalho para todos e se explorava o máximo potencial de todos os atores disponíveis. A agrupação gerava as condições para sua existência, ainda que em condições precárias, tanto no que diz respeito à produção dos espetáculos como de sobrevivência dos componentes no grupo.

A *Commedia dell'arte* sobreviveu, como gênero, cerca de 200 anos em toda a Europa, principalmente pela existência de agrupações estáveis, o que implicou na inauguração da idéia do ator profissional especialista no papel que desempenhava. Isso também implicou a possibilidade de sobrevivência desse teatro, durante muito tempo, em uma margem periférica.

É possível identificar noções que se relacionam com o modelo do teatro de grupo dentro da matriz da *Commedia dell'arte*. Pois, as formas de organização quase familiares cumpriram um potencial orgânico para a consolidação de trabalhos estáveis. Essas formas responderam a um teatro que, naquele momento, necessitou de uma nova forma de estruturação para enfrentar as condições adversas próprias do momento de formação dos Estados Nações. A atuação itinerante pedia uma forma de organização mais compacta e assentada em vínculos sociais o mais forte possível, e favorecia o intercâmbio com uma ampla diversidade cultural, que implicava na potencial incorporação de novos referentes técnicos.

A relação estreita entre a forma de gestão da estrutura dramática, e a forma da organização social do grupo de trabalho, é um signo de articulação coletiva que nos permite ver elementos de aproximação entre a *Commedia dell'arte* e modos de trabalho do grupo teatral do século XX.

A partir de uma estética de oposição ao modelo vigente de sua época, a *Commedia dell'arte* alcançou a Europa, principalmente a Alemanha e França, e consolidou um lugar nos espaços hierarquizados mesmo que nascida como um teatro alternativo independente. Esse lugar social determinou, de forma direta, o tipo de organização coletiva. Já o

desejo de estar sob o abrigo do apoio de Reis e nobres, como forma de manutenção, acabou reafirmando a idéia de grupo estável permanente, visto que as apresentações acabaram por se reduzir aos espaços das cortes. Isso contribuiu para a fixação das companhias, e abriu espaços de trabalho profissional, que já não demandavam a estabilidade de tipo familiar.

Por volta de 1673, já instalados em outras culturas da Europa, as agrupações da *Commedia dell'arte* mesclavam-se em estruturas do teatro convencional. Após uma mudança no cenário francês, a comédia tomou maior força em Paris:

A *Commedia italianne* atuou, nos anos 1658-1673, no Petit Bourbon, depois no hotel Guénégaud, e mudou-se, após a fusão da tragédia e comédia francesas na Comédie Française em 1680, para a sala de espetáculos do Hotel de Bougorgne. No Hotel Bougorgne com suas veneráveis tradições, viveu os momentos de sua maior glória. E aqui em 1697, ela própria cortou o fio de sua vida” (BERTHOLD, 2001, p.358).

A fixação das companhias implicou na perda do impulso que impunha a adoção de formas grupais quase familiares. Por outro lado, a consolidação das companhias por toda Europa foi fazendo da *Commedia dell'arte* um modelo cristalizado e, conseqüentemente, o seu sentido primeiro foi esvaziado.

Apesar desta perda de vitalidade e, até mesmo de sua “pureza”, é lícito supor que a circulação das companhias por diferentes lugares da Europa contribuiu para difundir, além da poética da *Commedia dell'arte*, o próprio modelo de trabalho grupal e suas implicações sociais. A profissionalização do ator foi elemento que emerge desse processo.

Já em 1716, havia uma consolidação do texto, o que gerou uma modificação na própria estrutura do grupo de trabalho, pois a consolidação do fazer teatral a partir de uma estrutura mais rígida – cuja primeira característica foi o abandono da improvisação – também significou a diminuição do papel do ator no processo de cristalização da cena.

A norma hierárquica que instalou o autor no eixo de cena foi restaurada e o processo coletivo sofreu, inevitavelmente, um

empobrecimento. Mas, é preciso dizer que o profissionalismo sedimentou a permanência das companhias estáveis.

A diminuição do fator itinerante, e a fixação dos textos contribuíram para o enfraquecimento do modo familiar de trabalho, e favoreceu uma maior volatilidade no elenco. Isso estimulou relações profissionais na conformação de elencos. Um exemplo disso foi a consolidação das companhias que sustentaram o teatro do período elisabetano na Inglaterra. No entanto, o modelo grupal já havia marcado a cultura teatral de tal forma que repercutiu em outros contextos culturais.

Nenhum dos grupos e dos mestres mais reconhecidos da *Commedia dell'arte* conseguiu oxigenar seu modelo de trabalho e assim evitar o perigo da declinação daquela modalidade teatral. O teor cômico dos espetáculos cedeu lugar às piadas e *gags* que, que cada vez mais, se vulgarizavam e tornavam-se gastas, dificultando de sobremaneira a sustentação financeira das companhias e seus projetos.

Na Itália, Goldoni e Gozzi tentaram trazer o teatro popular improvisado para o reino da literatura. Goldoni reduziu o número de tipos cômicos da Comédia Del'Arte para quatro ou cinco, e ajustou-os a ambientes solidamente estruturados ou comédias de costumes. Colhia seu material da vida cotidiana de Veneza e escreveu *O Servidor de dois amos* para o grupo do famoso intérprete Truffaldino, o ator Antonio Sacchi. Com suas peças, Goldoni realizou a tão tardia renovação do teatro italiano e repetiu o processo de fusão que, um século antes, Molière havia efetuado em Paris. (BERTHOLD, 2001, p.367).

A *Commedia dell'arte* abrigou uma maneira particular de agrupar-se para gerar teatro, que foi calcada principalmente, na estabilidade de elenco, conformação de grupo e projeto de longo prazo a partir da utilização criativa dos sujeitos envolvidos no grupo. Segundo Dario Fo:

Assim antes de tudo, a *Commedia dell'arte* significa uma comédia encenada por atores, associados mediante um estatuto próprio de leis e regras, através do qual os cômicos se comprometiam a proteger-se e respeitar-se reciprocamente. (FO, 1998, p.20)

Assim, podemos dizer que a *Commedia dell'arte* contribuiu para a construção da idéia de um ator profissional. Construiu um modo de trabalho coletivo sólido e permanente, e dessa forma, estabeleceu as matrizes que sustentam a contemporânea noção de Teatro de Grupo.

1.2 O grupo no fim do séc XIX: a referência do *Théâtre Libre* de André Antoine

Apesar de considerarmos a *Commedia dell'arte* uma referência para os grupos da contemporaneidade, é no final do século XIX que encontramos uma matriz de grupo que tem vínculos ainda mais estreitos com o nosso tempo. Essa matriz surgiu a partir do advento das idéias do naturalismo, e particularmente da experiência do grupo *Théâtre Libre* (Teatro Livre) fundado por André Antoine.

André Antoine criou, na França, o *Théâtre Libre* como uma reação ao teatro Boulevard e à Comédia, que eram formas teatrais subordinadas aos interesses imediatos de seus financiadores; por isso insistiu na idéia de um teatro “livre”. A partir das idéias inovadoras do naturalismo, particularmente de sua condição política de enfrentamento com o modelo hegemônico, Antoine pôde articular uma prática social com o “livre” de seu teatro comprometido com a realidade, assim assumiu uma postura diferenciada em relação às regras do mercado daquele período.

A formulação de um teatro naturalista francês, no final do séc XIX, por André Antoine, cumpriu a função de impulsionar o trabalho em grupos, pois demandava um trabalho coletivo permanente.

A classe de trabalho experimental que Antoine implementou com seus atores, gerou a necessidade de romper com o simples procedimento empresarial vigente naquele período histórico, que estava fundado em práticas cênicas, que não implicavam na estruturação de equipes permanentes. Ao contrário do ritmo acelerado de produção utilizado pelos empresários teatrais da época, Antoine instituiu no exercício de ensaios e de reflexões coletivas sobre os espetáculos da companhia em busca da

cena naturalista. Isso implicou em uma significativa mudança de hábitos de trabalho.

É interessante dizer que, tanto as companhias da *Comédie D'ell Arte*, como o *Théâtre Libre*, se caracterizaram, em algum momento de suas produções, por estabelecer modos de produção que se diferenciavam dos modelos tradicionais do trabalho social do teatro. Isso é importante na medida em que as noções de equipe, que norteavam estes coletivos, apresentavam motivações que ainda podemos considerar semelhantes às de grupos contemporâneos.

A forma de trabalho adotada por Antoine – e que também foi utilizada por outros grupos independentes do período, inclusive na Alemanha, foi pautada principalmente em uma coesão coletiva orientada pela mão da direção que conduzia o projeto.

O aspecto coletivo marcante desse modelo de trabalho foi o fato dos atores deixarem de buscar o sucesso individual, optando pelas possibilidades de um trabalho coletivo com vida mais longa. Os atores desses grupos eram principalmente amadores, e talvez por isso mesmo, não se relacionavam com a idéia de destaque dos “divos”.

A condição periférica, sob a qual o *Théâtre Libre* iniciou suas atividades, contribui para essa distância dos modelos de ator comercial do período. Isso nasceu pelo próprio fato do mentor do Grupo – Antonie – ter sido um artista rechaçado pelos referentes da academia.

Aparecido na França de fins do século XIX, o Naturalismo configurou-se em um movimento teatral, que instaurou novas regras para o teatro na tentativa de romper com os modelos vigentes na sua época. Este movimento instituiu também novas referências no que diz respeito à forma de organização do trabalho criativo.

O movimento-artístico que se desenvolveu por volta de 1880-1890, a partir das idéias de Émile Zola (1840-1902), teve como principal objetivo, reproduzir em cena a realidade em todos os seus aspectos. Consequentemente pode-se afirmar que este movimento propunha um teatro que se despisse da máscara de entretenimento, para realmente tornar-se uma arte comprometida com o social, onde o resultado do

trabalho teatral estivesse a serviço da transformação da sociedade.

O Naturalismo contestava o convencionalismo e a vulgarização formal do código dramático, isso implicou em pensar um novo modo de atuar e de organizar o trabalho preparatório da cena. Parecia necessário um teatro que se aproximasse do cotidiano das pessoas, tanto da fala quanto das ações, com o fim de obter uma identificação que promovesse uma coesão entre público e atores. O Naturalismo surgiu com a promessa de modificar uma cena marcada pela repetição de convenções conservadoras.

Na cena teatral, aquele indivíduo que era até então cultuado, o ator principal que ocupava o lugar à frente do palco, fazendo do mesmo uma moldura decorativa que embelezava tão somente suas atuações pessoais, fundadas nos seus extensos monólogos, deu lugar a um pensamento mais coletivo, e a um novo olhar sobre as regras do próprio espaço cênico. Desta forma, foi possível pensar em um ator que dependia de um âmbito mais coletivo para seu trabalho. Esse ator buscou – ainda que de forma instintiva – uma estrutura produtiva baseada na permanência do coletivo.

A cena que estava apoiada na figura proeminente do ator principal passou a ter como personagem principal, a figura do diretor que funcionava como o articulador do coletivo. Neste sentido é interessante dizer que o diretor surgiu no contexto da consolidação das estruturas grupais permanentes. O advento dessa figura, pelo menos no começo do século XX contribuiu de forma clara para a consolidação de projetos de trabalho coletivo permanente. Pode-se citar, além do exemplo de Antoine, o projeto de Stanislavski e Vantagov na Rússia.

Esse processo de coletivização do trabalho, não se dá apenas no âmbito do teatro. A idéia da organização do trabalho coletivo, como potencial elemento criativo, já aparece nos novos discursos políticos que vão se consolidando no contexto do século XIX. Desde as idéias do Socialismo Utópico até o nascente pensamento marxista instituem modelos nos quais, a noção do coletivo substitui o ato heróico e individual como matriz da transformação. A questão social como força de mudança surge então como elemento do próprio processo cultural.

A metáfora da “quarta parede” indica a construção desse jogo que supõe acreditar em uma verdade compartilhada pelos atores no palco. Uma verdade na qual, os atores devem crer, para construir um material significativo para a audiência, sem a interferência de elementos artificiais externos à própria cena. O “fechamento” neste espaço simbólico também reforça a consolidação da noção de fazedores como universo particular isolado. Um conjunto que tem suas particularidades e compartilha código e regras próprias.

A proposta do trabalho com a quarta parede supõe uma maior proximidade e cumplicidade entre os atores, pois uma possível “independência” do público, só poderia ser conseguida mediante uma interação mais intensa entre os atores do grupo.

Pode-se construir uma “realidade” no palco, em nível diferenciado de percepção do jogo teatral. De tal forma, que este jogo deixaria de ser puramente expositivo para articular um patamar de verdade.

Antoine necessitou da organização de um grupo de trabalho que se obrigava a ser um “grupo de atores” estável que se dispusesse a abrir mão da cultura personalista. Na introdução de *Conversas sobre a Encenação*, o Prof. Walter Lima afirma que:

A batalha de Antoine deu-se dentro e fora do palco. Por um lado, foi uma luta por uma reforma ética que se refletisse no comportamento dos atores tanto em cena quanto fora dela, recuperando uma dignidade e um sentido moral para investir o ator de um senso profissional e tentar consolidar sua presença numa sociedade que se moderniza. Por outro lado, a luta foi dentro de cena, chamando atenção para a coerência da atuação e a adequação dos figurinos ao comportamento e à condição social dos personagens. O esforço de Antoine foi no sentido de fomentar o interesse nos atores pelo trabalho em conjunto, consolidando a criação em equipe e erradicando o estatuto de vedete ou de “monstro sagrado” reivindicado pelos expoentes da cena. (Lima apud ANTOINE, 1998, p.16).

Isto quer dizer que, para se pensar em mudança dessa cultura, era necessário modificar todo o pensamento de construção da atividade teatral, a começar pela coletivização de idéias. E realizar assim, uma

apropriação às transformações sociais da época, bem como propor a socialização das novas propostas teatrais. Assim, o que aparece como ponto de mudança, concretamente é o modo de produção, ou seja, a valorização do processo em detrimento do resultado. Processo esse que se define pela preponderância do coletivo.

Vemos aqui despontar a idéia de que um projeto de reforma no âmbito teatral só se faria possível no momento em que entrasse em ação um teatro autoral/independente e uma prática contínua do fazer teatral, realizada por um grupo de pessoas que estivessem de acordo com regras que consolidariam o espaço de contenção deste grupo.

Como existia o objetivo de dar ao teatro uma nova ordenação sistemática, apareceu a necessidade de propor um teatro que também tivesse um caráter de pesquisa, de busca de novos referentes. Isso exigiu uma outra condição de trabalho. Antoine dizia acerca dos atores que:

Os atores não tinham ainda, até então, despertado para o significado do seu trabalho como intérpretes de personagens agora decalcados do mundo real; personagens cuja eficácia só seria alcançada pela dedicação do ator em identificar-se com eles. Continua Antoine: Lembrem-se ainda do endomingamento de nossas atrizes. Elas se vestem menos para determinar suas personagens do que para servir de manequim vivos aos costureiros, às modistas. Arrumam-se para entrar em cena com o mesmo cuidado e a mesma coqueteria de quem vai às compras. Vejam a *toilette* de nossas *soubretets*, cobertas de diamantes, calçadas com botinas de cinco luíses. Vejam a repugnância de nossos artistas de deixar o ambiente teatral onde eles se pavoneiam e notem em nossos cenários as portas se abrirem majestosamente, de par em par, como no Louvre ou em Versailles. Todo mundo está em trajes de gala e quer aparecer da forma mais vantajosa possível diante do público. O velho instinto sobrevive e se transmite de geração em geração (ANTOINE, 2001, p.16).

Assim, podemos perceber que das experiências naturalistas de Antoine, emergiram referências que também dizem respeito às maneiras de agrupamento de trabalho. Isso oxigenou o conceito teatral que emprestou elementos a um novo modo de associação de trabalho, que estamos denominando aqui como Teatro de Grupo. Parâmetros advindos do Naturalismo deram origem a uma nova dinâmica ao modo produção grupal

e, naturalmente, a novos pressupostos e paradigmas éticos e estéticos.

O *Théâtre Libre* trabalhou à margem dos modos hegemônicos, buscou alternativas para sobreviver longe dos ilustres prédios teatrais tradicionais. Sua força maior estava na conjugação entre seu novo padrão cênico com sua inovadora de organização. Isso supunha uma nova forma de comunhão entre os atores e público. Exatamente por isso, buscou uma estrutura de suporte financeiro que nascia de sócios e contribuintes que se identificavam, tanto com o projeto estético do grupo, como com suas opções ideológicas. Esse modelo foi experimentado em diferentes agrupações alemãs, algumas das quais, também estavam relacionadas com o teatro político, como foi o caso da Cena Livre de Berlim.

A descrição, a seguir, mostra esse caráter, de grupo de teatro independente, *Théâtre Libre*:

O simples edifício de madeira não tinha camarins e contava com capacidade para poucas pessoas. O palco era tão pequeno que somente podia colocar-se o mais simples dos cenários. O diretor pediu os móveis de mesa para sua mãe e os levou até o teatro em um carrinho de mão. Ao lhe ser negado o uso do palco até o dia da reapresentação, ensaiou com sua companhia em um salão de bilhar, na parte de trás de um café perto e por esta concessão se viu obrigado a consumir tragos de café durante cada ensaio (BRAUN, 1992, p.34).

Nesta descrição reconhecemos de imediato uma situação semelhante a vários grupos da atualidade. A noção de liberdade que fundamentava aquele projeto implicou em perceber um lugar de alternativa e, conseqüentemente, de resistência às regras dominantes do ambiente teatral da época. Antoine entendeu que para manter os princípios do *Théâtre Libre* e conservar a liberdade artística, era necessário manter-se dedicado ao projeto e longe dos patrocinadores, o que lhe gerou uma grande dívida.

O grupo orientado por Antoine se propunha a fazer investigações teatrais marcadas pela experimentação e estava influenciado pelo pensamento científico predominante naquele período. Uma das primeiras preocupações de Antoine foi o caráter formativo dos espetáculos, tanto para os atores quanto para o público. Para o teatrista francês, o diretor era

a figura responsável pela orientação da criação de novos modos de expressão, o que necessariamente implicava na adoção de novos procedimentos de trabalho grupal. Assim, é possível dizer que o *Théâtre Libre* inaugurou uma prática que pode ser considerada como teatro experimental segundo a definição de Patrice Pavis⁶.

Esse teatro buscou manter uma formação política e uma postura livre dos obstáculos impostos pela rotina do lucro. Apesar de Antoine ter se obrigado a lidar com a questão do financiamento da produção da companhia, ele esteve sempre enfatizou os aspectos pedagógicos do fazer teatral.

A proposta de Antoine supunha um teatro que tivesse uma base de articulação com a coletividade, e isso exigia um trabalho fundamentado no esforço grupal, que implicava na erradicação do trabalho personalista e individualista. Dessa maneira, seria possível buscar também alternativa de projetos econômicos para sua sustentação. Essa proposta buscou então, uma ética que respondesse às necessidades das transformações sociais e, conseqüentemente, do teatro.

O projeto do *Théâtre Libre* disse respeito a uma transformação do sistema de organização teatral, e buscou o “novo” como forma de não se instalar na hegemonia. Este foi um projeto inspirador, porém absorvido pelos mecanismos do capitalismo. Sua plataforma de resistência se desgastou pela ação dos anos de oscilação entre o ter e o não ter recursos financeiros. Em outubro de 1894, o *Théâtre Libre* com um grupo de 15 pessoas, estava desesperadamente endividado. Para salvar o projeto, a direção da companhia foi entregue a uma administração externa que, apesar de tudo, não conseguiu dar sobrevida àquela que foi uma referência fundadora do teatral moderno, assim fechou suas portas no de 1896.

⁶ O termo teatro experimental está em concorrência com o teatro de vanguarda, teatro-laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno; ele se opõe ao teatro tradicional/comercial e burguês, que visa a rentabilidade e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou atores já consagrados. **Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial** [sem grifo no original] (PAVIS, 1999, p.388).

Podemos dizer que este projeto, entre outras coisas, terminou porque resistiu a ser absorvido pelos procedimentos de mercado do capitalismo, mas não conseguiu construir alternativas organizacionais sólidas. Assim, o Teatro Livre fracassou como empreitada em consequência, basicamente, dos problemas financeiros.

É importante salientar que o fracasso financeiro está intimamente ligado às características específicas deste modo de trabalho. A estrutura grupal é sempre a responsável também, por pensar e organizar as alternativas que salvaguardem a vida financeira do coletivo. Naquele período, pareceu necessário resistir ao investimento financeiro externo, mas, também era necessário organizar, dentro da estrutura grupal, um projeto econômico que garantisse a sobrevivência da proposta. Pois assim, estaria assegurada a sua repercussão ideológica e artística.

Talvez, um dos motivos que contribuíram para o fracasso foi a incipiente estrutura de grupo, como forma coletivizada, que não esteve firme em torno de um objetivo bem articulado. O ideário, que aparentemente sustentou o projeto do grupo, estava, de fato, concentrado na direção de Antoine. Isso revela uma hierarquia, que predominava, mesmo em se tratando de uma das tentativas mais coletivas de trabalho experimentadas até então.

Mesmo que o modelo do *Théâtre Libre* de Paris tenha fracassado, ele acabou por influenciar o Freie Bühne de Berlim. Este grupo alemão criou a associação *Independent Theatre Society*, com o intuito de colocar suas produções espetaculares acima das regras comerciais que guiavam a tradicional produção teatral. Segundo Silvana Garcia, “na Alemanha, o Freie Bühne (Cena Livre, 1889), trazia em seu bojo a proposta do Teatro Livre, de Antoine, e testava a idéia de uma estrutura de participação associativa com base financeira de sustentação” (GARCIA, 1990, p.1).

O *Independent Theatre* também teve sua crise e não podendo sustentar-se, preferiu fechar as portas, em 1897, do que receber subvenções. Já sem sua companhia, Bernard Shaw seguiu seu rumo à fama, articulando-se com patrocinadores e construindo uma longa e lucrativa carreira.

1.3 O lugar de resistência que o Teatro de Grupo ocupou nesse período

A atuação do *Théâtre Libre* inspirou posturas grupais de resistência aos padrões do teatro comercial. As idéias de André Antoine – um verdadeiro “nadar contra a corrente” –, buscavam a transformação do teatro de sua época, e não significaram apenas um modismo motivado por uma busca poética. Seu significado deve ser compreendido em seus aspectos profundamente políticos que permeiam, até hoje, a lógica de grupo.

A postura do trabalho em grupo, que aposta em um projeto de longo prazo com independência, representa a matriz que influenciou eticamente os grupos de teatro fundados posteriormente. O desejo de independência, que é o cerne da experiência do *Théâtre Libre* e de seus congêneres do início do século, caracteriza sua maior herança presente na contemporaneidade.

As idéias do Naturalismo, aliadas às ações do *Théâtre Libre*, inspiraram a ruptura com as antigas fórmulas da produção teatral. Suas aspirações eram de modificar o comportamento teatral, implicou em um passo além da idéia tradicional do elenco para a adoção do trabalho em equipe permanente.

As tentativas de fazer o teatro se apropriar das estruturas científicas, isto é, de uma interpretação mais próxima das matrizes da vida cotidiana pediam um novo ator e uma nova forma de trabalhar. Isso era contraditório com as facilidades de um teatro encomendado, dependente de financiamentos exigentes, e comprometido com a expectativa de uma platéia ávida por entretenimento.

Em pleno processo de modernização, se fez necessária uma outra construção de relação entre o objeto estético (o espetáculo) e o público. Assim, o grupo de teatro também deveria ser partícipe dessa reconstrução das relações sociais.

Esse movimento, além de propugnar por uma nova linguagem teatral,

propôs uma reflexão sobre os modelos de produção, e inaugurou uma nova forma de trabalho baseada na idéia de grupo de voluntários. Esse novo modo de trabalho se alicerçou em processos investigativos (sobretudo técnicos), que respondiam às condições dessa nova linguagem. Esse sentido da pesquisa disse respeito à necessidade de invenção de novas formas de teatro. Principalmente, no que se refere às técnicas de interpretação e da encenação.

Além de encontrarmos, nas práticas da *Commedia dell'arte* elementos que podem ser considerados constituintes da noção de Teatro de Grupo; vemos que o trabalho de Antoine no *Théâtre Libre*, matriz da reflexão sobre o naturalismo teatral, serviu de referência para toda uma dinâmica de grupo que foi se instalando pela Europa.

Posteriormente, os discursos grupais de resistência articulados por coletivos europeus, se relacionaram também com o pensamento de Antonin Artaud, que buscou vincular o fazer teatral com uma revolução social. Para Artaud o teatro deveria ser um meio de transformação social efetivo. Por isso, suas idéias repercutiram diretamente no plano ideológico de Teatro de Grupo. Só um teatro grupal poderia materializar o projeto artudiano em sua plenitude.

As críticas de Artaud ao teatro dependente das regras da dramaturgia foram também, um elemento inspirador para teatristas contemporâneos. Suas propostas, particularmente a idéia do Teatro da Crueldade, mesmo que pouco relacionadas com uma prática mais efetiva da cena, nortearam os passos de teatristas que propuseram reformas ao teatro.

É possível dizer, que as proposições de Artaud implicaram na necessidade de reunião para a exploração dos limites do teatro. Só um teatro profundamente coletivo, poderia articular um discurso que se proponha a transformar a vida, indo além dos limites da ficção.

Artaud percebeu que a exploração da sociedade capitalista produzia a vida como parte do sistema de mercadorias. Assim, para ele, era necessária e urgente a subversão destes valores. O teatro da crueldade de Artaud buscou romper com a ordem e os valores tradicionais. Conseqüentemente, o teatro não poderia ocupar o lugar de entretenimento.

Em suas palavras:

Se chegarmos a ponto de atribuir à arte apenas um valor de recreação repouso, mantendo-a na utilização puramente formal das formas, na harmonia de certas relações exteriores, isso em nada diminui seu valor expressivo profundo; mas a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pôde confundir a arte com o estetismo, está em pensar que poderia existir uma pintura que só servisse para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se desejássemos cortar as formas da arte, romper seus vínculos com todas as atitudes místicas que podem assumir ao se confrontarem com o absoluto. (ARTAUD, 1999, p.76).

O pensamento de Artaud se articulou com os objetivos de Antoine e outros diretores do início do século XX, a partir de sua suposição do fazer o teatral como algo oposto à idéia de entretenimento. O próprio Artaud afirmou que “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de qualquer coisa, de um teatro que nos desperte: nervo e coração” (ARTAUD, 1993, p.81).

Observando o pensamento de Artaud, pode-se dizer que sua proposta não poderia ser realizada no marco de um teatro comercial chefiado por um produtor que financiasse o projeto, senão por uma articulação grupal que faça do projeto político, ético e estético uma forma de discurso coletivo, uma tomada de posição frente à realidade.

Por isso, suas pretensões, ainda que utópicas, de transformar radicalmente a sociedade, tiveram grande influência nas experiências de inúmeros grupos que lutaram por uma reforma teatral. Isso se viu refletido nas iniciativas do “Teatro Novo”, e posteriormente, no “Terceiro Teatro”. Um exemplo bastante claro desta relação com as idéias de Artaud, segundo De Marinis, é o Grupo *Living Theatre*.

Artaud não realizou uma prática cênica grande, mas deixou um legado, que parece dirigido aos que buscam viver no contexto de um Teatro de Grupo: uma contundente referência ideológica que sugere uma vida social diferenciada, tanto no universo do grupo que faz o teatro, quanto do grupo que assiste ao teatro. Neste sentido, é contundente, seu desejo de um total engajamento do duplo ator-espectador. Por isso,

podemos considerar as propostas de Artaud como uma das pedras angulares do movimento de Teatro de Grupo, dado que funciona como elemento ideológico significativo na articulação do coletivo.

Capítulo II

Noções de Teatro de Grupo que operam na contemporaneidade

2.1 O grupo como lugar de encontro para Jerzy Grotowski

“Em busca de um teatro pobre”, é o título do documento mais conhecido acerca do trabalho do polonês Jerzy Grotowski. É também a mais freqüente referência, ouvida pelas gerações que o sucederam, no esforço por realizar um Teatro de Grupo.

Jerzy Grotowski definiu seu trabalho, entre outras perspectivas, pela cultura de grupo e, isto fica claro quando ele diz:

Interesso-me no ator porque é um ser humano. Isto diz respeito a uma organização fundamental: primeiro encontro-me com outra pessoa. O contato, o sentimento mútuo de compreensão e a impressão que resulta do feito de abrir-se a outro ser, e tentar entendê-lo; em suma, a superação de nossa sociedade. Em segundo lugar, a tentativa de compreender a mim mesmo e através da conduta de outro homem, de encontrar-me nele. Se o ator reproduz um ato que lhe é desenhado, parece que o domaram. O resultado é uma ação banal do ponto de vista metódico e, e no mais profundo de meu ser o considero um ato estéril, porque nada se abriu diante de mim. Porém se no curso da colaboração estreita chegamos ao ponto em que o ator, liberado de suas resistências cotidianas, se revela profundamente mediante um gesto, considero então, que do ponto de vista metodológico o trabalho foi efetivo. Então me sentirei enriquecido, porque nesse gesto é perceptível uma espécie de experiência humana que me foi revelada, algo mais especial que se poderia definir como um destino, como uma condição humana. (GROTOWSKI, 1998, p.91)³

A peça chave para este conhecimento foi à criação de um sistema de treinamento dedicado a compreender os fenômenos mais internos do ator. Desta forma, Grotowski gerou um outro espaço para o ator que não é só o dos ensaios. Para ele havia o ensaio para o espetáculo, e o ensaio que não

³ Tradução própria do tema Exploração metódica do livro “Hacia um teatro pobre”, México - Jerzy Grotowski.

era para o espetáculo. Consequentemente era necessário que, o grupo fosse um espaço de formação para o ator, e não simplesmente um âmbito para a preparação de espetáculos.

Grotowski fez uso de vários sistemas técnicos, tais como a dança, o *yoga*, a acrobacia, entre outros, para formular um modo de trabalho junto aos atores. Os exercícios consistiam em um trabalho personalizado, desenvolvido dentro do marco grupal. O objetivo central foi fazer do trabalho um espelho, no qual o ator pudesse ver suas limitações e reconhecê-las, de tal forma que, o fortalecimento do ator estivesse no outro e não em si próprio, aqui reside um princípio de coletividade. Esse treinamento foi à maneira usada para desbloquear o corpo e a memória. Consequentemente, a reação autêntica começaria no interior do corpo e o gesto seria apenas a conclusão deste processo.

Neste processo, o ator libera as suas fontes criativas, por meio do papel “vivido”. Este é apenas um instrumento para o ator fazer uma “incisão” em si mesmo, para investigar sua expressão por meio de seus motivos pessoais, correndo os riscos da caminhada que não deve repetir os mesmo trilhos.

O ator grotowskiano, e tudo em que podemos vinculá-lo ao modelo do teatro sacrificial, se oferece ao espectador sem mediação. Perante ele, entrega-se a uma explosão de seu universo interior mais profundo. É preciso que ele, por um trabalho meticuloso, o exteriorize e formalize. Se o ato de *desvelamento* não for viciado por certos defeitos (complacência narcísica, histrionismo...), que o fariam escorregar na inautenticidade, irá adquirir aquele poder de irradiação que vimos constituir o objetivo fundamental de qualquer teatro do sacrifício. Essa irradiação envolve então um espectador presumivelmente disponível (a motivação interior) e o perturba, desencadeando nele, como por contágio, um processo de auto-exploração e de descoberta pessoal. (ROUBINE, 2003 p.177).

Isso permitiria que o treinamento se constituísse em uma eliminação de vícios adquiridos, ou melhor, em um trabalho de desconstrução de uma série de habilidades já enraizadas, de clichês. Podemos dizer que esses procedimentos também implicaram em uma reviravolta na forma de

trabalho cotidiano. A aproximação e intensidade do trabalho exigiram um nível de compromisso e uma modalidade organizativa inéditas no teatro.

A partir do trabalho do Teatro laboratório Grotowski investigou como o teatro poderia sobreviver distanciado de todos os outros materiais de composição do espetáculo de modelo tradicional. Nessa busca o diretor polonês encontrou como resposta o foco na pesquisa do ator⁷.

A busca de um teatro pobre disse respeito também à busca de um outro modo de produção e, para Grotowski, não poderia ser de outra maneira que não a coletiva. A organização coletiva disse respeito a uma relação social não especulativa, cujo trabalho principal esteve voltado para o corpo, para o fenômeno humano e a cultura. Sua prática se centrou nesse processo. Segundo Rosyane Trotta:

Stanislavski e Grotowski – talvez os maiores transformadores da mentalidade que envolve o ator e o diretor – foram na mesma medida defensores e praticantes de um teatro de equipe. A grande renovação que propuseram na linguagem do espetáculo não foi senão a consequência visível das transformações que operaram no fazer teatral: seu teatro não pode ser analisado senão da perspectiva do processo, pois foi no processo que se verificou a construção concreta de suas propostas. No entanto, de ambos os diretores-pesquisadores o que geralmente se retém em termos de teoria e prática teatral, são as fórmulas, os resultados, esquecendo-se o fundamental: o processo. (TROTТА, 1995, p.78)

Este teatro, que teve como princípio básico “a formação de um ser humano melhor”, enfrentou a lógica hegemônica do período, determinada por um mundo que se transformava tecnologicamente, e em grande velocidade. Um mundo no qual a lógica capitalista absorvia ou exterminava rapidamente toda possibilidade de existência que não estivesse sob sua égide.

⁷ O diretor inglês Peter Brook diz sobre Grotowski, que: “ninguém desde Stanislavski, investigou a natureza da representação teatral, seu fenômeno, seu significado, a natureza e a ciência de seus processos mental-físico-emocionais tão profunda e completamente quanto Grotowski” (BROOK 1994, p.61).

As sociedades atuais, especialmente as ocidentais, as pessoas se aborrecem tanto umas com as outras, que sonham com uma conexão positiva com os demais. Porém na realidade não são capazes de uma conexão, apenas são capazes de se impor. Como quando duas pessoas fazem uma improvisação e, chega uma terceira pessoa e destrói tudo. É a relação de “bulldog”. Para buscar a conexão há que se buscar a desconexão primeiro. (GROTOWSKI, 1996, p.70).⁴

Para Grotowski, o teatro foi um meio do homem resistir às máscaras sociais, de transformar-se intimamente e coletivamente, para gerar uma nova alternativa, na qual o processo se torna o elemento mais importante de toda produção. Grotowski nos disse que:

Por que nos preocupamos com arte? Para cruzar fronteiras, vencer limitações, preencher o nosso vazio – para nos realizar. Não se trata de uma condição, mas de um processo através do qual o que é obscuro em nós torna-se paulatinamente claro. Nesta luta com a nossa verdade interior, neste esforço em rasgar a máscara da vida, o teatro, com sua extraordinária perceptibilidade, sempre me pareceu um lugar de provocação. É capaz de desafiar o próprio teatro e o público, violando estereótipos convencionais de visão, sentido e julgamento – de forma mais dissonante, por que sensibilizada pela respiração do organismo humano, pelo corpo e pelos impulsos interiores (GROTOWSKI, 1992, p.19).

Para dar vida a uma relação de desnudamento do sujeito, e de violação do convencional, Grotowski buscou nos variados sistemas já citados, princípios que pudessem compor uma engrenagem concreta que, levasse o ator ao estado de dilatação da percepção, de modo que este, pudesse confrontar as regras do seu mundo.

Neste processo surgiu, então, o que Grotowski chamou de “Ator Santo”. Sobre isto, ele definiu em entrevista a Eugênio Barba que “se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação e do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de auto-penetração” (GROTOWSKI 1992, p.25).

O “Ator Santo”, para Grotowski, é uma espécie de ser oferecido em

⁴ Tradução minha do texto “Tu eres hijo de alguien”- Revista Máscara - México

sacrifício, ou seja, ele não é um produto de consumo, e sim um meio de investigação de relações, e para tal tarefa precisa se prestar ao trabalho de treinamento e pesquisa, como já anteriormente foi dito.

Este universo de testemunho implicou também, em fazer do espaço grupal um lugar onde o ator colocasse à prova suas inquietações. O grupo se tornou o espaço de referência para o estabelecimento de um lugar identitário. O sociólogo Stuart Hall afirma que:

A identidade preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior”- entre o mundo pessoal e o mundo público de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornado-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então costura (ou, para uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 1992, p 11-12).

A definição de uma identidade fez do ator a peça chave no trabalho de Grotowski, constituiu a via que se opõem frente ao sistema de idéias. O ator é o dono da matéria de sua produção, e o descobridor e construtor de seus impulsos. Esse ator apenas pode funcionar em um contexto de trabalho coletivo.

Como os projetos grupais assumem uma condição periférica, e assim se distanciam dos modelos hegemônicos de produção estética, se conformaria um modo de trabalho que ofereceria a disponibilidade de tempo, e um espaço de laboratório. Somente o grupo abriria um real espaço para o erro, e para o debate. Em tese, o grupo seria o lugar de uma produção que não quer se transformar em rápida mercadoria.

A estabilidade das pessoas envolvidas no projeto grupal permite a estruturação da lógica do laboratório. Os laços afetivos desenvolvidos durante as atividades de pesquisa seriam os responsáveis pela confiabilidade que estabeleceriam a singularidade da pesquisa.

Sob esta formulação o ator já não é mais um ser cerrado em um papel, estabelecendo uma relação bilateral com um diretor ou com um

produtor. Ele é o foco principal para transformação da própria noção do teatro.

2.2 Grupo e resistência na prática do *Living Theatre*

O *Living Theatre*⁵ foi um grupo de Teatro que trabalhou em um contexto de resistência aos sistemas hegemônicos da produção teatral. Fundado por Julian Beck e Judith Malina⁶, ao final dos anos 40 do século XX, teve suas atividades inspiradas nas idéias de Artaud.

Os fundadores do *Living* buscaram um rigor que fizesse do teatro um lugar de transformação. O projeto *Living* pretendeu que o processo da cena se estabelecesse em uma relação de consciência entre atores e público.

O contato que os fundadores tiveram com a obra de Artaud, particularmente com a idéia do “Teatro da Peste”, os impulsionou a rever uma abordagem do teatro, que em princípio estave centrada no texto. Assim, a partir de então, o *Living* passou a privilegiar a idéia do espetáculo como um encontro vital entre as pessoas, entre os corpos presentes no momento da representação.

O que eles meditaram em particular nos escritos de Artaud, é a famosa metáfora da peste sobre a qual se edifica essa utopia de teatro sacrificial. A epidemia, diz Artaud, provoca uma formidável explosão liberadora. Pestífero, condenado a uma morte iminente, o homem se entrega a forças interiores que recalrava em tempo normal, isto é, no âmbito do funcionamento das normas morais e sociais que a peste deslocou (ROUBINE, 2003, p.171).

A partir do impulso básico: fazer um teatro de oposição ao sistema da *Broadway*, o *Living* lutou por manter seu trabalho em um pequeno estúdio. Por isso, chegou até mesmo a utilizar a classificação de

⁵ Algumas montagens deste Grupo nova-iorquino partem das montagens Gertrude Stein e Bertold Brecht, Garcia Lorca e Picasso, Eliot e Jarry, Auden, Pirandello, Strindberg e mesmo a Fedra de Racine. Montaram ainda *The Connection* de J.Gerber e *The Brig* de K.H. Brown (1963), *Mysteries and Smaller Pieces*, *Frankenstein*, *Antígona* e *As Criadas*.

⁶ Encontram-se em 1943 precisamente, ela com 17 anos e ele com 18, casaram-se em 1948, representam primeiramente seus espetáculos em seu apartamento, com o intuito

“Instituição Educacional”, dado que isso poderia proporcionar a isenção de impostos. Apesar disso, o grupo enfrentou tantos problemas financeiros devido à sua negação de associação com os procedimentos do teatro comercial que não conseguiu manter seu espaço alternativo em funcionamento como sala aberta ao público.

Em decorrência disso o *Living* optou pelo trabalho nas ruas. O grupo atuou segundo a idéia de que “[...] o teatro de rua irrompe o espaço público e se constitui como um feito artístico de surpresa. Este feito provoca uma ruptura na funcionabilidade espacial cotidiana, modifica o repertório de usos do espaço” (CARREIRA, 2003, p.30).

Pode-se afirmar que o *Living Theatre*, a partir de então, mostrou-se capaz de instigar o público com espetáculos que se fundavam em idéias bastante provocativas. Sua linguagem de rua se fundou em utilizar espaços de trânsito cotidiano. Assim, se propuseram na época a estimular o compartilhamento de emoções com o público.

O *Living* utilizou o espaço democrático que é a rua, para criar e reafirmar seus ideários, sua identidade, mas especialmente para mostrar ao público sua noção coletivista de sociedade. Condizente com o pensamento da contracultura - característico do período -, a idéia de grupo para o *Living* era a de uma comunidade aberta onde tudo de diferente, de festivo, subversivo pode ser incorporado.

Segundo De Marinis (1988, p.245), no período predominavam “os desejos de liberação sexual, independência, coletivização de funções e de tarefas, resistência ao benefício econômico, à violência e a todo tipo de poder, cuja afirmação auspiciam e tentam promover em toda a sociedade tentando, entretanto fazê-la”. O *Living* se apoiou neste ambiente para construir espetáculos onde sua noção de comunidade se completava com a incorporação do público.

Cabe dizer, que a idéia de que o coletivo, isto é a própria existência de uma vida em comunidade, já supunha a inversão de valores hegemônicos. Fazer e viver em comunidade significou, nos tempos da

de representar peças que falassem do homem contemporâneo.

contra cultura, subverter a ordem.

Divulgar essa idéia de comunidade, por meio do teatro, dificilmente poderia estar circunscrita apenas ao edifício teatral, especialmente porque naquela época as ruas eram o palco das grandes passeatas e da rebelião juvenil. O *Living* pretendia assim, romper com territórios e fronteiras para se dirigir aos lugares da vida: as ruas.

A maneira de organização do *Living* respondia a essa necessidade, anunciada, de produzir uma nova vida cultural por meio do trabalho coletivo, e da interação com o público.

Toda apresentação do *Living* é uma manifestação política para convidar o público a cumprir imediatamente a própria revolução pessoal, recusando a propriedade individual, os tabus sexuais, a hostilidade para com os outros, e os outros sinais de violência na sociedade contemporânea. O Grupo vive como comunidade anárquica e propõe o teatro como instrumento de ação política para a possível revolução da anarquia. (CRUCIANI; FALLETTI, 1999, p.81).

O *Living* se organizou como grupo anárquico. Essa era sua plataforma para a revolução. Seus membros buscaram não absorver a lógica capitalista, pois consideravam que a economia é uma maneira de estrangulamento dos esforços do homem na sociedade. Seu anarquismo era a base da busca da liberdade para ação.

Para De Marinis:

Muitas, e sumamente relevantes, são as novidades propostas na segunda metade da década de 1960 pelo *Living*, transformado-se numa companhia novaiorquina que poderia se **dizer estável**, em um grupo nômade em perpétuo vagabundeio pelo velho continente: pense-se em particular na **criação coletiva, na improvisação total, na inclusão do público como participante ativo no espetáculo**. Porém antes de tudo, há uma novidade maior e ainda mais importante, que de um modo ou outro estão vinculadas as demais: é um feito quase inédito então no teatro contemporâneo (à parte do Odin), de uma companhia teatral que se propõe também e, sobretudo como realização (sem dúvida muito imperfeita, como ele mesmo já admitiram) de

uma comunidade **de convivência e de trabalho**, ligadas pelos mesmos ideais anarcopacifistas. [Sem grifo no original] (DE MARINIS, 1988. p.246)

Resistir era palavra chave. Uma vez falida a idéia de manter um teatro de sala os Beck, mesmo sendo contra a cultura do dinheiro, viram-se constantemente ocupados com as questões financeiras. Por isso, decidiram, a partir de 1968, fazer teatro nas ruas e praças. A escolha da rua como espaço preferencial esteve marcada pelo desejo de independência, e representou uma declaração de intenções.

A montagem de maior repercussão na história do *Living* foi sem dúvida *Paradise Now*. Ela traduzia o pensamento de uma geração imbuída dos desejos de uma vida espiritual, e política que caminhasse para uma revolução sem violência.

Apesar disso o grupo nunca abandonou totalmente o uso de salas teatrais, pois apesar de perceber a rua como lugar especial, seguiram compreendendo o valor do contato concentrado oferecido pela pequena sala experimental. “O *Living* é uma comunidade que usou a sala teatral como uma praça e saiu para as ruas e para aqueles lugares onde se luta contra as violências e as repressões de nossa sociedade” (PEIXOTO, 1999, p.79).

Quando o grupo esteve no Brasil⁷, na década de 70, realizou experiências de criações coletivas que levaram as idéias do espetáculo comprometido às últimas conseqüências. Foram encenações coletivas que se caracterizaram como intervenções em ruas, fábricas, manicômios entre outros.

O modo de gestão interna da vida do grupo, a administração das relações pessoais no *Living* foi anárquica. Como conseqüência disso o seu teatro articulou uma proposta de ação política que supunha o projeto revolucionário por meio da busca da lógica do anarquismo.

O discurso radical do grupo, sua atitude sem preconceitos, gerou no Brasil atritos com as autoridades policiais da ditadura, e

⁷ O Grupo foi convidado a estar no Brasil por José Celso Martinez, atividade proposta pelo Grupo Oficina.

consequentemente, os membros do *Living* foram presos em 1978. Argumentou-se publicamente que estavam envolvidos com drogas, mas as prisões foram motivadas, também, pela repercussão do seu teatro político. O grupo ousou, em tempos de muita repressão, a realizar ações teatrais em subúrbios, e favelas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro:

[...] a presença deste grupo gerou um importante impacto nos teatristas brasileiros, enquanto um exemplo de um trabalho fundamentado no compromisso do ator – e do Teatro de Grupo – com a prática concreta do dia a dia e com a busca dos limites do ator como mecanismo fundamental na construção de um teatro vivo. As visitas do *Living Theatre* ‘as favelas cariocas e sua estadia (e prisão) em ouro Preto, isto é, uma demonstração de vida comprometida e combinada com uma proposta estética experimental, representam uma referência para realizadores que posteriormente exerceram influências na formação da geração dos anos 80. (CARREIRA, 2002, p.59).

A forma de vida em comunidade, adotada pelo *Living*, repercutiu no Brasil e em diversos países da Europa por onde o grupo passou. O maior impacto esteve relacionado ao fato do grupo fazer um teatro diretamente relacionado com sua forma de vida. Se no seu dia a dia, os membros do grupo praticam o amor livre, os mesmos levavam à cena ações corporais sem tabus. Assim, estava claro o enorme desejo de modificar as estruturas da vida, tanto na cena como no cotidiano.

O *Living* teve sua história marcada pela coesão entre pesquisa-arte-vida, e marcada também pelo desejo da revolução social. O grupo sempre buscou um teatro que fossem além do espetáculo, ou seja, um teatro que provocasse o testemunho, e instalasse a transformação.

Para o *Living* toda representação era uma manifestação política, um convite ao público para fazer sua própria revolução pessoal. Em entrevista à Bienal de Veneza, em 1975, Julian Beck foi questionado em relação ao espaço do teatro. Em sua resposta afirmou que:

É bastante claro que no teatro hoje há uma tendência para quebrar as paredes e a levar o teatro para o espaço aberto para dar vida a um rito popular. A forma habitual do teatro é repressiva porque obriga o público a uma situação de

imobilidade [...] É preciso ir para as praças, em primeiro lugar para destruir as formas de vida diária, em segundo lugar porque as nossas vidas são demasiadas alienadas [...] quando fazemos teatro nas ruas sentimos estar irrompendo na vida justamente para que as pessoas pensem livremente [...] com o teatro de rua queremos libertar a imaginação do público, a imaginação revolucionária. As pessoas devem imaginar novas formas sociais e econômicas.⁸ (Beck apud BINER, s/d).

Na montagem de *The Brig*⁹, estreado em 15 de maio de 1963 e dirigido por Judith Malina, pode-se verificar de maneira mais concreta o tipo de atividade do Grupo. Essa montagem, que abordava o tema das prisões, teve como ponto chave (para além de propor um discurso humanista de denúncia) promover o encontro do espectador com o estado de violência puro.

O processo de montagem consistiu em aprofundar-se nesse universo, ou seja, recriar no próprio grupo as relações entre guardas e prisioneiros. Esse exercício violento e radical contou com a estabilidade dos membros do grupo que estavam dispostos a correr os riscos que a empreitada experimental propunha.

O ambiente criado no grupo por Malina, que dirigia grande parte dos trabalhos, foi de imposição de regras, como a organização rígida de horários, com chamadas; proibição de discussões durante os ensaios; determinação de local para fumar; regras em relação a atrasos e ausências injustificadas; obstrução e não cooperação, que retornaria aos atores em forma de trabalho de uma hora a mais com trabalhos enfadonhos, criando um ambiente hostil.

Uma terrível solidão apodera-se dos comediantes, que aceitaram, com fins artísticos, o constrangimento do “brig”. Era um pouco – escreve Judith Malina, numa alusão a Artaud – como se nos encontrássemos na situação de pessoas “que topassem com a /morte Vermelha no seu palácio fortificado”. [...] Judith não quer transpor a ação. Quer que o grupo experimente realmente. Essa é a condição

⁸ Texto extraído de *Um Quaderno Teatrale. Anni Settanta e Otre*, Bari, Adriatica, PIRRELLI, 1986.

⁹ *The Brig* é o nome de uma prisão americana, cuja ordem de reabilitação consiste na despersonalização dos que cometeram algum tipo de infração.

para que o público, por sua vez, sinta o horror do “brig”. [...] o brig é a imagem do mundo e, também analogamente, a imagem doutros microcosmos, como escola, a fábrica, a família, o Estado. (BINER, s/d, p.61). No contexto do *Living*, a vida não poderia ser rígida. A vida que não possui leveza do espírito e do corpo seria fadada à morte. Tanto Malina quanto Beck tinham idéias de modificar o mundo, porém não pela força, por meio da revolução desde que esta não incorresse em perigo a vida humana. A força seja quais forem as suas razões, é sempre condenável [...] o que eles desejam, mas não a qualquer preço, é unificar, harmonizar, a todos os níveis. Unificar o ser humano dividido por excelência, um monstro, no qual se desenvolve até ao absurdo essa faculdade que temos de extrair pensamentos dos nossos atos, em vez de identificar os nossos atos com os nossos pensamentos. [...] fizeram sua teses anarquistas mais específicas em: supressão do Estado, de toda forma de autoridade (política, educação, moral burguesa), das transações monetárias; criação de associações que se bastem a si próprias (produção e consumo); supressão da propriedade individual – pois o homem aliena-se no objeto que adquire, ou que conquista. (BINER, s/d, p.62).

A partir da montagem de “*The Brig*”, o *Living Theatre* dedicou-se a promover realmente um trabalho de cunho comunitário no seio do grupo, pois entendeu que não havia atingindo ainda um estágio elevado de desenvolvimento de todas as idéias que constituíam o seu conceito.

Desta forma, o *Living* manifestou cada vez mais a idéia de que cada indivíduo pertencente ao espaço grupal deveria ser pessoalmente responsável pela forma de como o mundo caminha. Assim, estabeleceram de forma clara uma moral coletiva, e uma ética que sustentava as iniciativas coletivas.

A montagem ainda propulsou o grupo a adotar uma maior liberdade ao falar da política e do mundo. Estas transformações do *Living* podem ser definidas como um rompimento com a maneira tradicional, em como se davam as relações no interior do grupo anteriormente.

As bases estruturantes do *Living* podem ser definem como: a) acentuar o caráter sagrado da vida; b) aumentar a atenção consciente; e, c) destruir muros e barreiras.

Esta maneira de trabalho implicou na “recriação do ator”. Portanto, o ator no *Living* era um des-construtor das formas tradicionais de trabalho atorial. A idéia que norteou o ator do *Living* era a de modificar-se, a partir mesmo da redefinição de sua forma de convivência cotidiana. Para o grupo não bastava construir um discurso sobre a revolução, era necessário que cada ator se empenhasse em transgredir o seu mundo. A transformação deveria se dar de forma dialética no sujeito e nas macro-relações.

Os atores do grupo (bastante jovens no período) estavam no teatro para expressar uma parte profunda de si mesmos, e para se diferenciar por um trabalho criador, e não para construir simplesmente uma carreira.

O ator é, no *Living*, despojado de tudo o que faz vulgarmente um ator “burguês”: maneirismos, voz cultivada, “atitude”. Os atores do *Living* são “esquerdos” – é o próprio Julian a dizê-lo. Por reação contra um teatro policiado, cômodo, artístico” e convencionalizado. O teatro degradou-se com os séculos, é preciso redimi-lo. O trabalho geral do *Living* define-se como uma unificação. Vai praticar muito naturalmente um teatro unificante, fazendo com que se reúnam ator e espectador, abolindo a distância espacial, e mesmo temporal. (BINER, s/d, p.92)

Para tanto, o ator na estrutura de grupo do *Living* era considerado sempre um criador. Portanto, recebia apenas alguns impulsos e/ou orientações do encenador como ponto de partida. Cada ator deveria responder com sua própria personalidade individual de forma consciente ao projeto coletivo.

O ator não precisava responder às exigências da boa dicção, nem fazer uso de grandes artefatos, atuava com base ao que ele era, inclusive usando seu próprio nome. Esse mesmo ator era convidado constantemente a se reinventar, sem a necessidade de ser em cada apresentação idêntico a si mesmo. Ele deveria estar sempre pronto a quebrar os tabus. Segundo Odette Aslan, o ator do grupo *Living* era:

Um indivíduo consciente responsável, microcosmo da sociedade na qual ele vive e que busca em si mesmo as fontes necessárias para exprimir-se. Por que eu quero ser ator? O que tenho a dizer? O que posso fazer para que o mundo viva em paz e no amor? Eis o tipo de pergunta que o ator do *Living* faz a si mesmo. Quando o recrutam, não se

examina a sua técnica, pergunta-se-lhe se aceita as regras de vida da comunidade. (ASLAN, 1994, p.297-298)

Do ponto de vista da formação básica, os atores do *Living* são oriundos de vários lugares, tais como o teatro, o cinema, o cabaré, e o musical. Por adotar esse princípio de trabalho, o grupo era, constantemente, criticado porque seus trabalhos não respondiam aos critérios do teatro convencional da época, conseqüentemente, foram chamados de amadores.

Apesar dessas críticas, o *Living* instigou um público jovem bastante numeroso. Suas provocações ensinaram tanto a ver um novo teatro, como a fazer este novo teatro.

É possível perceber semelhanças entre as propostas de *Grotowski* e do *Living*. Em ambos os casos há uma busca pelo teatro “pobre”. Nesses trabalhos o que mais interessava para o ato criativo era a presença do ator dado em sacrifício, a comunhão dos corpos, o ator que faz da cena lugar do seu exercício pessoal de autoconhecimento e de entrega ao público. Essas foram as matrizes da idéia de grupos para o *Living*. Em entrevista a Pierre Biner, Julian Beck diz sobre a idéia que norteia o espírito de grupalidade do projeto *Living Theatre*:

A comunidade do *Living* é, de certa maneira, penso eu, o aspecto mais importante do nosso trabalho. É talvez, também, por agora, o aspecto menos perfeito. É mais um conceito do que uma coisa real. Nós queríamos que esta comunidade funcionasse verdadeiramente como uma associação anarquista. Quando falamos de liberdade, queremos dizer, que é preciso criar uma sociedade em que a coletividade não seja sacrificada ao indivíduo e em que o indivíduo não seja à coletividade. O objetivo final das nossas teorias é uma sociedade sem autoridade. Seremos livres de cooperar, de trabalhar em conjunto. Evidentemente, falar destas coisas em cena e não as praticar na vida, não seria sério. Devemos realizá-las na própria existência. Judith e eu esforçamo-nos por desaparecer, por desaparecer, por nos fundirmos na coletividade. Apagamo-nos pouco a pouco, como queríamos que o Estado fizesse. Mas o caminho ainda muito longo. Funcionamos já, no que é possível, como um grupo anarquista: dividimos eqüitativamente a totalidade do dinheiro que ganhamos. Alguns de nós ocupamos-se mais particularmente dos contratos e das questões de dinheiro e

tomam decisões. A comunidade é já espiritual e psicologicamente, anarquista. Queríamos chegar ao ponto em que o trabalho teatral fosse realmente uma obra coletiva. Judith e Julian continuam a ocupar um lugar central. Não se pode, portanto, dizer que tenhamos atingido os nossos objetivos. (Beck apud BENER, s/d, p.157)

Mesmo que o *Living* não tenha tido total êxito no seu ideal de comunidade, o grupo articulou com seu trabalho uma tentativa concreta de transformação da cena e da atividade grupal, e sem dúvida, revolucionou diretamente o pensamento teatral, por meio dos seus desejos de construção de uma comunidade livre, e de uma idéia anárquica de teatro e para o teatro.

O *Living* fez do teatro sua arma para revolução, e assumiu um lugar marginal para fazer teatro, uma zona contra-corrente, representando um modelo de resistência, que significou um exemplo para gerações de teatro que desejavam se aproximar de uma idéia mais coletiva de vida e de mudança do comportamento do ser humano no mundo.

Em janeiro de 1970, depois da última apresentação de *Paradise Now* em Berlim, na frente de uma platéia de cerca de sete mil pessoas, o *Living* anunciou publicamente sua dissolução em quatro novos grupos. Mesmo com o rompimento, o grupo não se esfacelou em individualidades. Mesmo no momento final o grupo gerou grupos, e assim reforçou suas idéias de comunidade e de coletividade.

2.3 Eugênio Barba: Antropologia Teatral, Odin Teatret e Teatro de Grupo

Para abordar o grupo *Odin Teatret*, é necessário antes uma aproximação ao que Eugênio Barba chama de “Antropologia Teatral”. Segundo Barba, a Antropologia Teatral “é o estudo do comportamento humano quando o ator usa sua presença física e mental em uma situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana”. (BARBA, 1999, p.47).

Barba ainda diz que “a antropologia teatral não busca princípios universais, mas indicações úteis. Ela não tem a humildade de uma ciência,

mas uma ambição em relevar conhecimentos que possam ser úteis para o trabalho do ator-bailarino. Ela não procura descobrir leis, mas estudar regras de comportamento” (BARBA, 1995, p.08).

A Antropologia Teatral propõem, em princípio, uma prática teatral na qual o ator enfrenta a busca de sua própria identidade, que se manifesta por meio do exercício de seu ofício. O teatro antropológico sublinha a unicidade do indivíduo, ou do ator, por isso, acredita-se que por meio dele é possível perceber a identidade de cada grupo e de cada horizonte histórico-cultural.

O Teatro antropológico só será possível se um grupo de teatro faz de sua prática cotidiana um ponto de partida para uma viagem de prospecção pela história e pela cultura. O teatro antropológico visa a percepção de polaridades, como nos diz Barba: “por um lado, a pergunta ‘quem sou eu’, como indivíduo de um determinado tempo e espaço; e por outro, a capacidade de intercambiar respostas profissionais, em relação a essa pergunta, com pessoas estranhas e longínquas no tempo e no espaço” (Barba, 1991, p. 189).

Antropologia como se apresenta é o olhar que abre a possibilidade de definição do próprio eixo do ator: sua prática como descobrimento pessoal, como exercício de encontro com o outro e como matriz do grupo. Neste exercício é imperioso superar inseguranças e expor-se a uma confrontação, uma desorientação, para alcançar a mudança contínua das leis do teatro e respeitando a lei da vida.

Por meio deste princípio se indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento expressivo do ser humano em situação de representação organizada, e a busca de elementos compartilhados entre diversas referências culturais.

Um dos principais focos de atenção da Antropologia Teatral é traçar um caminho entre as diversas especialidades disciplinares relacionadas com a representação. Neste sentido, a técnica é buscada como uma maneira de aprender a aprender, porque a Antropologia Teatral “é um estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base

dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994 p.23).

Portanto, a Antropologia Teatral e o conjunto de práticas cênicas associadas a este campo, definem o que Eugênio Barba chamou de Terceiro Teatro.

Para o *Odin Teatret*, o teatro se constitui em dois extremos: de um lado, o teatro institucional, protegido e subvencionado pelos valores culturais alojado, principalmente, na lógica da indústria do divertimento e, por outro lado, o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, que procura uma originalidade, defendendo-se em nome de uma superação necessária da tradição, aberto para o que de “novo” ocorre nas artes e na sociedade.

O Terceiro Teatro seria então uma terceira vertente, a zona teatral que vive à margem desses dois teatros, fora dos grandes centros culturais, e se aloja na periferia. Por definição de Barba “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 menos reconhecidos como profissionais” (BARBA, 1994 p.143).

O Terceiro Teatro não se pauta pelas leis de oferta e procura que caracterizam o mercado, nem está orientado pelo gosto corrente, bem como, não busca assemelhar-se ao padrão do teatro comercial. O Terceiro Teatro, pela força de um trabalho contínuo, buscou estabelecer um espaço próprio, propício ao grupo independente, e está fundamentado no respeito das diferenças.

O que parece definir o Terceiro Teatro, o que parece denominador comum entre grupos e experiências tão diferentes, é uma tensão dificilmente definível. É como se as necessidades pessoais, às vezes nem formuladas a si mesmo – ideais, medos, múltiplos impulsos que se manteriam opacos-quisessem se transformar em trabalho, com uma postura que externamente é justificada como um imperativo ético, não limitado à profissão, mas estendido à totalidade da vida cotidiana. Este é o paradoxo do Terceiro Teatro: mergulhar-se, como grupo, no círculo da ficção para encontrar a coragem de não fingir (BARBA, 1991, p.144).

Portanto, o ideal da Antropologia Teatral, manifesto nas práticas do Terceiro Teatro, diz respeito a uma nova maneira de se mover no mundo teatral. Essa nova modalidade do fazer teatral busca não só novas formas organizativas, e novos modelos espetaculares, mas também uma nova compreensão do lugar do teatro. Este lugar está definido como o sítio onde se estabelecem novas relações entre os homens, através da mediação da experiência cênica. Compreender o valor social desse tipo de experiência não significa somente verificar os resultados imediatos em termos da potencia da mercadoria final.

Barba vê o terceiro teatro como pequenas minorias de gente jovem que procuram uma identidade e um próprio modo de expressar; sendo econômica, cultural, política e socialmente discriminadas. Barba acredita que este movimento divergente é uma das potências culturais teatrais da sociedade, representando a possibilidade para um determinado segmento de uma geração socializar suas necessidades em uma sociedade golpeada pelo desemprego e degradação de valores (Taviani apud BARBA, 1991 p. 239).

A Antropologia Teatral, e o Terceiro Teatro só podem ser entendidos à luz do que se chama Teatro de Grupo. O Terceiro Teatro, que abrigou e abriga várias vertentes do Teatro de Grupo, é um movimento teatral que articula modelos grupais muito específicos, que estão associados, via de regra, com os modelos sugeridos por Barba.

Esse modelo de teatro é reconhecido pela valorização da noção de coletividade que os situa em uma zona periférica do próprio ambiente artístico. Barba afirma que “os grupos que chamo de terceiro teatro não pertencem a uma linha, a uma tendência teatral única. No entanto, vivem todos numa situação de discriminação: pessoal ou cultural, profissional, econômica ou política” (Barba 1991, 154). Está claro que nestas condições descritas pelo diretor italiano, o elemento que permite a coesão grupal é de ordem ideológica, e está relacionada com a existência de estruturas do Teatro de Grupo.

Eugenio Barba foi fortemente influenciado pelas práticas teatrais de

vanguarda nos anos 60/70. Assim, forjou um teatro que se funda a partir do pensamento sobre o trabalho do ator. A sua perspectiva organizativa se arma partindo da individualização do trabalho do ator, e do papel desse como elemento propulsor do processo criativo.

Essa perspectiva não pode ser pensada senão no plano de um grupo que possui uma estabilidade de elenco, que pensa no projeto teatral a longo prazo. Uma forma grupal constituída com um referente ideológico comunitário. Segundo De Marinis, Barba exerceu um papel decisivo na difusão desses princípios de trabalho, pois por sua ação “o panorama do Novo Teatro, também voltou a dar importância à antiga concepção de companhia teatral, como comunidade duradoura que não se dissolve ao final de cada representação de um espetáculo. Entre os grupos teatrais do segundo pós-guerra, pelo que sei, somente o *Living* e o Teatro-Laboratório de Grotowski duraram tanto” (1988, p.218).

O grupo *Odin Teatret* (1964), fundado por Barba, é subsidiado pelo governo da Dinamarca, a exemplo da grande maioria dos centros que desenvolvem pesquisas teatrais no mundo que são mantidos por financiamentos públicos.

Na sua trajetória Barba, teve iniciativas de caráter pedagógico, cujo fim foi estabelecer mundialmente uma reflexão sobre o Terceiro Teatro. Por isso, juntamente com o *Odin*, fundou a *International School of Theatre Anthropology* ISTA (Escola Internacional da Antropologia Teatral).

Com a ISTA, Barba cria um grupo internacional de pesquisa que reúne especialistas de teatro, sociólogos, antropólogos e mestres de várias teatrais. Em suas sessões públicas, além de já ser um laboratório de pesquisa, se converte em uma escola na qual os estudantes não recebem um legado de conhecimento adquirido, *mas aprendem a entender, aprendem a aprender*, para construir um método de trabalho individual e pessoal. (Taviani apud BARBA, 1991, p.239).

Barba difundiu em vários lugares do mundo sua cultura de grupo e assim, os primeiros anos do *Odin* estiveram muito mais ligados a uma preocupação com experiências interculturais, com o fortalecimento da

estrutura grupal e com a criação de uma escola, do que com a produção de espetáculos.

O trabalho desenvolvido por Barba sempre ocupou-se da formação de atores, da criação de regras e procedimentos de trabalho atorial. Seu foco foi auxiliar o ator na sua busca de técnicas pessoais. Isso se deve ao fato de que para ele, o ator ocidental estava desprovido do exercício e da busca e de uma técnica própria.

Barba buscou na cultura oriental noções fundamentais, que segundo ele, poderiam compor as matrizes de trabalho dos atores do seu grupo. Essa orientação de trabalho o levou a uma peregrinação por diferentes experiências técnicas, e só pode ser consolidada a partir da criação do seu próprio grupo. Este foi, em última análise, o lugar onde as idéias de Barba se plasmaram de forma concreta na experiência de anos com os atores.

Segundo De Marinis,

[...] o caráter excepcional da longevidade do Odin Teatret se acentua mais se considerarmos que não é de modo algum uma realidade que sobreviva languidamente a si mesma, senão que se trata do contrário de um grupo que mantém intacta sua carga de vitalidade. (DE MARINIS, 1988, p.218)

O grupo de teatro é uma ilha, diz Eugênio Barba. Ao longo de sua vida, ele luta para criar suas "ilhas", "aldeias", onde espera preservar uma idéia de fazer teatro, no qual a identidade do ator e de seu grupo está em primeiro plano.

O *Odin* identifica-se com outros grupos de "vanguarda", tentando preservar a própria tradição de seu ofício, e ao mesmo tempo reinventa os sentidos do fazer teatral. Pode-se dizer que o compromisso grupal não é apenas derrubar, ou destruir as falsificações sobre o lugar do ator, mas também recuperar um tipo de representação que foi deslocado para um campo marginal.

Barba nos diz que: "vanguarda pode ser também conformada por aqueles grupos que ao longo da história do teatro, reagiram contra a tradição, indo inspirar-se nos clássicos, no teatro grego ou romano". A

vanguarda para Barba está relacionada a um tipo de teatro revolucionário, como ele nos diz, por analogia, tal como o mundo nosso cotidiano está com o mundo sub-atômico. De um mundo tão conhecido, tão acessível, para um mundo que exige um novo aparelho conceitual, uma nova forma de pensar.

A partir dessa metáfora, Barba não propõe uma solução geral para as crises do teatro cristalizado de sua época, mas uma maneira de viver e de assegurar a vida do teatro marginalizado.

O *Odin* foi formado por jovens atores recusados nas escolas tradicionais de teatro, que se reuniram, em primeira instância, não para uma montagem, mas porque queriam ser atores. O grupo nasceu do desejo dessas pessoas encontrarem “uma resposta às suas necessidades individuais”.

O marco zero da instituição do *Odin* se deu por meio da organização do treinamento atorial. No começo da vida grupal se organizou um conjunto de atividade onde todos trabalhavam em diversas funções durante o dia para poder fazer teatro de noite. Havia claramente uma noção monástica presente na dinâmica grupal.

A cultura do *Odin*, portanto, está alicerçada no grupo, e no treinamento do ator, e a estrutura coletiva está a serviço desse treinamento. Treinamento é uma palavra, que para o *Odin* representa disciplina, o que não significa o respeito a uma ordem estabelecida e sim significa “a ciência do aprendizado contínuo”, e esse aprendizado contínuo justifica a estabilidade do grupo.

O *Odin* é um grupo formado por atores de diferentes nacionalidades, onde alguns vivem em comunidades. Não há no grupo tarefas fixas. A estabilidade das tarefas coletivas depende exclusivamente da organização circunstancial dos projetos individuais em andamento. Isso implica em dizer os atores têm liberdade na fixação dos tempos individuais.

Existe um equilíbrio entre a mudança e a constância, que busca fazer com que o grupo se mantenha sempre como um “organismo vivo”, cujo ritmo está pautado pelos projetos de pesquisa de cada ator. Segundo Russel, ator do *Odin*, no trabalho do grupo a “liberdade e limitação se

encontram sob a forma de individualismo dentro do grupo” (Russel apud Barba, 1991 p. 238).

O trabalho de Barba se funda “basicamente no estudo sobre o ator e para o ator”, e é assim que o *Odin* pauta sua dinâmica, buscando que a vida grupal não se sobreponha aos projetos cênicos individuais, mas fazendo dessas iniciativas pessoais o motor que mantêm o grupo. Dialeticamente, se estabelece uma dependência entre o coletivo e o individual.

Essa estrutura grupal barbiana está montada a partir da percepção de que existem, na tradição teatral, duas grandes tendências: a do teatro ocidental e do teatro oriental. Na qual a primeira estaria, aparentemente, livre de regras definidas, e por isso seria dependente da idéia do talento. Barba opta por uma forma claramente oriental regida por princípios técnicos fortes, que ele chama de ator do Pólo Norte.

O ator do Pólo Norte é aparentemente menos livre. Modela seu comportamento cênico segundo uma rede bem experimentada de regras que define um estilo ou um gênero codificado. Este código da ação física ou vocal, fixado em uma peculiar e detalhada artificialidade (seja o balé ou um dos teatros clássicos asiáticos, a dança moderna, a ópera ou mimo) é suscetível de evoluções e inovações. No princípio, entretanto, todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro, deve adequar-se a ele aceitando um tipo de pessoa cênica estabelecido por uma tradição. A personalização será o primeiro sinal de sua maturidade artística (BARBA, 1994, p.27)

Vemos já nesta metáfora do Teatro do Pólo Norte, uma forma de pensar o teatro que modifica a personalidade do ator, de modo que se transforma em um tipo cênico pré-estabelecido, guiado pela tradição.

Ao contrário do que parece à primeira vista, é o ator do Pólo Norte que tem maior liberdade artística ao passo que o ator do Pólo Sul permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de pontos de apoio. A liberdade do ator é mantida no interior do gênero ao qual pertence, e seu preço é uma especialização que torna difícil a saída do território conhecido. (BARBA, 1994, p.28)

Ao contrário de outras matrizes de organizações grupais, o teatro de

Eugenio Barba não pretendeu, nem pretende efetuar uma crítica ao teatro tradicional de seu tempo. Ele tentou, por meio de mudanças teóricas e práticas, e principalmente pela estrutura grupal, estabelecer uma ordem definida pela prática do intercâmbio intergrupos, com o fim do fortalecimento de uma comunidade que é marginalizada. Segundo De Marinis

Todas as linhas fundamentais traçadas do *Odin* têm sido originariamente, mas que a resposta (prática) as condições de marginalização e estranhamento com a que este grupo nasceu e que caracteriza seus primeiros e difíceis anos de existência. Marginalização e estranhamento perante todo respeito do mundo teatral que os havia rejeitado- quase todos os integrantes iniciais do *Odin*, antes de chegarem ao grupo, haviam tentado ser atores “normais” de teatro de prosa e também Barba, como ele mesmo recorda, havia desejado ser um diretor que colocasse normalmente os textos com atores normais. (DE MARINIS, 1988, p.220)

Isso em parte justifica a decisão do *Odin* em estabelecer-se no interior da Europa, e colocar-se no mundo como um modelo axiomático para aqueles que são marginalizados e afastados dos grandes centros de desenvolvimento cultural.

Barba propõe pensar o teatro como uma natureza distinta da que supomos para o cotidiano de nossas vidas. O pensamento do *Odin* afirma que o ator é mais livre quando se subordina a uma técnica cênica específica. O ator, dotado de técnica alcança em princípio, uma maior liberdade cênica ao não depender de sua percepção intuitiva e improvisação.

Quando Barba propõe um teatro de vanguarda, basicamente assume que o teatro tradicional participa de uma maneira de representar o mundo a qual ele não está de acordo. Barba pretende que o ator não esteja a serviço da criação de um produto para o mercado. Para ele este ator não deve abnegar de sua identidade, para não se restringir a buscar um simples posicionamento no mercado de trabalho.

O teatro da América Latina tem sofrido grande influência de Barba. Sua proposta de um Teatro de Grupo, que é matriz de ruptura com as

regras do teatro comercial, coincide com a situação objetiva desta parte do mundo: a falta de recursos para o teatro é uma precariedade, que obriga os artistas a optar pelo teatro como sacerdócio.

Neste contexto, fortalecer o grupo como núcleo auto-suficiente, não é apenas uma opção ideológica, parece mais uma condição inevitável para enfrentar as adversidades.

Por isso, a proposta de Barba, de um teatro que defenda a própria "identidade", encontrou imediata repercussão na América Latina. As idéias barbianas sobre o ator abriram novos caminhos técnicos e expressivos para os grupos latino-americanos.

No entanto, da mesma forma que esse modelo estimulou o trabalho de vários grupos, e até mesmo a articulação de movimentos coletivos, também foi foco de imitação. Hoje há uma vasta gama de grupos que se referenciam na Antropologia Teatral, e a tomam como uma verdade única. Ao redor dessa referência se constituíram tendências que supervalorizam o modelo de Barba, de tal forma que o que no princípio era teatro de transformação passou a constituir um novo cânone.

A consequência imediata disso é que o treinamento passou a ser considerado por muitos como algo sisudo, fechado em uma sala quase secreta, onde tudo se transforma em sagrado pelo simples fato de ser executado dentro de algumas normas supostamente justas.

É preciso perceber que entre a matriz operacional do *Odin*, e a reprodução desse modelo, especialmente na América Latina, pode-se observar muitas diferenças. A supervalorização da referência barbiana precisa ser mais discutida se queremos compreender o Teatro de Grupo contemporâneo, pois a mesma tem conformado um dos principais modelos na hora da estruturação de novas agrupações no Brasil.

Capítulo III

Teatro de Grupo: conceito

3.1 Noções que contribuíram com a idéia de Teatro de Grupo no Brasil

Este capítulo busca estabelecer um breve olhar sobre alguns elementos do teatro brasileiro, com o fim de identificar as noções que ajudaram a compor o cenário do Teatro de Grupo no Brasil.

É salutar observar que, até a primeira metade do século XX, os primeiros grupos de teatro no Brasil trabalharam com um referencial semelhante ao que encontramos na cena parisiense em fins do séc XIX. Isto é, o sistema teatral da época estava muito mais comprometido com a satisfação dos gostos do público, e com o reforço do histrionismo dos atores, do que propriamente com a busca de algum tipo de inovação no âmbito da estética, ou ainda com a promoção de um projeto cultural que questionasse os marcos da cultura estabelecida.

Houve, nos anos 20 do século XX, um movimento que tentou trazer dados novos ao teatro brasileiro. O expoente maior deste movimento foi a denominada “Geração Trianon”, que em sua tentativa de transformação do panorama teatral brasileiro, acabou por fomentar autores relacionados com o modelo do teatro europeu.

A consolidação do teatro no Brasil neste período se dava principalmente pela encenação de uma fórmula sem exigências intelectuais, na qual o ator principal era a personalidade central. Nesta situação se consolidou uma matriz na qual o primeiro ator era o líder da companhia. Esse mesmo ator era quem organizava projetos em torno da suas vontades, desconsiderando assim qualquer projeto coletivo mais consistente.

No entanto, a presença deste “ator-divo” não deixava de gerar a abertura de um espaço para ocupação de especialidades, como veremos a seguir:

Não se tratava apenas da preservação da prosódia, mas da manutenção de um modo de fazer teatro *antigo*, digamos assim, próprio do século XIX. Era um teatro de convenções e hierarquias em que a criação da cena estava sujeita às especializações ou funções dramáticas-(a divisão dos atores segundo especializações-galãs-ingênuas-centro-característicos-dama-galã-dama central etc...) e à divisão da superfície do palco segundo planos e algarismos de colocação, tudo devidamente regido pelo ponto, recurso essencial para quem não guardava o texto na memória, e decorado por cenários também bastante convencionais. Tratava-se de um sistema de produção no sentido forte da expressão, com espessura econômica e poder de mercado, uma estrutura que, embora anacrônica e ultrapassada, se auto-preservou até meados do século XX, configurando uma verdadeira máquina de repetir. (BRANDÃO, 2001, p.313)

Naquele período, a maneira como o teatro brasileiro foi se organizando disse respeito a esse padrão de ator gerente da companhia. Esse modo de fazer teatro eventualmente resiste até os dias de hoje, um exemplo dessa modalidade são as companhias que trabalham sob o rótulo do dito “teatro comercial”.

Por volta dos anos 40, surgiu o que podemos chamar de teatro amador. O amadorismo surge como uma alternativa de oposição às estruturas fixadas, principalmente no que se refere às personalidades empreendedoras do teatro. O amadorismo surgiu como uma veia periférica no seio estudantil, movimento cujo maior expoente foi Paschoal Carlos Magno (1906-1980).

A Prof^a Evelyn Furquim W. Lima afirma que as peças de Magno eram reflexos das transformações no panorama do teatro da época. Ela ainda encontra traços, a partir das análises iconográficas feitas em suas pesquisas, que apontam ruptura entre a prática cênica de Magno e a prática teatral estabelecida na época.

Paschoal Carlos Magno colocou em cena o distúrbio psicológico, com base na psiquiatria. Seus personagens refletem patologias similares aos fantásticos personagens rodriguianos. Percebeu na fortuna crítica, a marcação segura da diretora Esther Leão. A liberdade que um encenador se dá na idealização e concepção de sua direção também constitui uma das características da encenação

moderna (LIMA apud O PERCEVEJO, 2002, p.19).

Tal movimento obteve reconhecimento no meio intelectual, pois de todas as esferas artísticas emergiam desejos de modernidade no contexto artístico brasileiro. Isso provocou a irritação nos profissionais em relação à tentativa dos jovens que queriam transformar a realidade teatral. Segundo os amadores essa realidade era muito afetada pela coleção de figuras personalistas, tais como Itália Fausto, Maria Della Costa, Henriette Morineau, entre outras.

Porém, mesmo que tentassem se desfazer da onipotência do “divismo” é possível perceber que estes novos empreendedores - que tentaram realizar um teatro moderno -, quando não faziam a escolha de textos que satisfaziam a figura do ator histriônico, acabavam por fomentar um outro tipo de cultura personalista, neste caso, o de líder do grupo e dono da companhia.

A partir dos anos 40, configurou-se um real espaço de busca da identidade do teatro brasileiro. Novas formas de agrupação propunham coletivizar idéias, e transformar o modo de produção. Este processo foi interrompido de maneira brusca, com o golpe militar de 64.

Nesse período surgiram grupos como: Teatro Acadêmico – Teatro dos Novos – Os Comediantes - Artistas Unidos – Teatro Experimental do Negro – Sociedade Amigos do Teatro – Os Artistas Amadores – Teatro de Câmara – Cena – Teatro Popular de Arte – Teatro Brasileiro de Comédia – Teatro dos Doze – Conjunto de Arte Teatral, entre outros.

O novo empreendimento coletivo pode ser considerado como o início de projetos teatrais que deram início a novas modalidades de trabalho grupal. Uma das experiências que sintetizam essa dinâmica foi a do GTE – *Grupo de Teatro Experimental*, fundado em 1942 por Alfredo Mesquita, que e manteve suas atividades até o ano 1949.

Essa iniciativa resultou de experiências teatrais amadoras anteriores, e teve como objetivo romper com o teatro cristalizado daquela época, que se mantinha sob a orientação dos atores histriônicos. Sua tentativa era de fazer um teatro com maior preocupação artística e cultural.

Na mesma linha surgiu, no seio da Faculdade de Filosofia de São

Paulo, em 1944, o *Grupo de Teatro Universitário*, fundado por Décio de Almeida Prado. Em seguida, apareceu o *Grupo de Artistas Amadores*, organizado em 1947.

Cabe lembrar, no entanto, que esse momento de busca de identidade brasileira, foi influenciado pela operação de matrizes européias, visto que a Segunda Grande Guerra trouxe para o Brasil muitos encenadores estrangeiros, como Franco Zappari (fundador do TBC) e Zbigniew Ziembinski.

Fernando Peixoto diz, sobre os acontecimentos dos anos 40, que:

Paradoxalmente, isso conduziu a um novo movimento de renovação que se preocupava com formas e temas populares e acabou se revelando decididamente nacionalista, mas com tendências de crítica social até comunistas [...] O fato marcou a mudança das encenações montadas em torno um grande nome, a estrela da companhia, para produções em que já se poderia falar em uma concepção de direção [...] A conjugação das diversas tendências despertou nos realizadores do teatro e no público uma nova consciência do que era estilo cênico, concepção de encenação, etc. (PEIXOTO, 2002, p.88).

O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), aproveitou os contingentes amadores, que lançavam idéias relacionadas com noções de Teatro de Grupo, para consolidar seu projeto de um teatro de qualidade.

Neste processo, se abriu espaço para formas menos personalistas de trabalho apoiadas nos “grandes nomes”. Assim, geraram-se repercussões que, posteriormente, reforçaram a identidade do grupo, e construiu uma referência para o amadorismo, de tal forma que este movimento pudesse criar uma nova cultura teatral.

É interessante dizer que os grupos que se formaram depois das rupturas com o TBC herdaram os modos profissionais de produção, mas também herdaram uma idéia de articulação com a estrutura coletiva do trabalho.

O TBC, mesmo que tenha sido uma companhia profissional que não abandonou a convivência com as personalidades destacadas, representou uma iniciativa expressiva para a história do teatro brasileiro, e

particularmente para o teatro de grupo. O TBC influenciou algumas noções que conformaram parte do ideário do Teatro de Grupo, uma vez que suas práticas repercutiram quando do aparecimento de muitos grupos no período.

Já no final dos anos 50, surgiu no Rio de Janeiro um grupo que trabalhou a favor da noção de elenco estável para realizar projetos a longo prazo. O Teatro do Sete⁸ trabalhou a partir dessa noção de estabilidade. Organizado por Gianni Ratto que, junto a outros integrantes, fez uso dos ideais de Coupeau. O grupo tendeu para o trabalho coletivo, ainda que sua estrutura de funcionamento não deixasse de se assemelhar aos projetos empresariais do teatro.

O Teatro dos Sete foi um grupo que buscou uma maneira de se opor ao sistema de produção, e ao modelo estético do teatro carioca vigente. Este grupo foi marcado pelo sentido da resistência à banalização da construção cênica do seu período. Um de seus principais eixos foi tornar-se um grupo coeso e homogêneo. Por outro lado, o grupo buscou uma temática, e uma linguagem autenticamente brasileira, que esteve ligada aos anseios do homem contemporâneo.

O ponto de partida do Teatro dos Sete foi sem dúvida, a materialização dos pensamentos modernos conquistados pelo TBC, pois este era considerado uma oficina de teatro moderno. Modernidade na qual, o teatro já não era mais uma vitrine, e sim um lugar de projetos que deveriam ter uma identidade e uma consistência.

O Grupo buscou, em princípio, um projeto grupal engajado e mais horizontal. Para o Teatro dos Sete, já não importava mais “fazer teatro por fazer teatro”. O teatro não deveria ser apenas um local para o fortalecimento de algumas personalidades. O teatro deveria ser um exercício de disciplina com intuito de construir um trabalho mais denso, tanto nas suas formas ideológicas, quanto no que dizia respeito ao comprometimento grupal. A atriz Fernanda Montenegro fala um pouco

⁸ O Teatro dos Sete nasce com Gianni Ratto, Luciana Petrucelli, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Ítalo Rossi, Sérgio Britto e Alfredo Souto de Almeida. Sua trajetória coincidentemente foi de sete anos também.

sobre isso:

Pela primeira vez, tanto eu como todos nós, nessa época passamos a perceber que o teatro era mais do que uma simples profissão no sentido de malhação, no sentido de apenas ocupar um espaço, no sentido de ganhar um dinheiro ou no sentido de uma sobrevivência melhor ou pior. E foi uma descoberta apaziguadora, porque foi um norte, de algo, de uma inquietação, de uma busca, que eu não sabia bem o que era e onde estava e quem poderia me dar. Acho também que nenhuma escola da época dava. Antes de entrar em contato com Gianni Ratto, eu sabia que devia haver um espaço onde as coisas aconteceriam de maneira mais profunda. (Fernanda Montenegro apud BRANDÃO, 2002, p.85-86).

Sem dúvida, o espaço ao qual a atriz se refere é o do Grupo. Para se responder às inquietações propostas pelo Teatro dos Sete seria necessário um local de pertencimento, ou seja, um grupo coeso que trabalhasse com a idéia de longo prazo, e que tivesse em seu núcleo a estabilidade dos atores. A noção de grupo como um lugar fértil, faz parte do conjunto de noções que permeiam a idéia do Teatro de Grupo na contemporaneidade.

O Teatro dos Sete existiu entre os anos de 1959 e 1964. O projeto grupal se diluiu pela pressão de fatores econômicos, visto que uma das saídas para manutenção financeiras dos membros do grupo foi a alternativa de se assumir trabalhos na televisão. Assim, os caminhos dos membros do grupo se dispersaram em iniciativas pessoais e o projeto coletivo não encontrou espaço de sobrevivência.

É necessário considerar que mesmo que o Teatro dos Sete tenha contribuído com noções que, posteriormente, sustentaram iniciativas do Teatro de Grupo, ele não viveu na periferia cultural brasileira. Pode-se dizer que esteve mais próximo dos circuitos profissionais centrais. Isso facilitou a relação de seus atores com o universo da televisão

A montagem que marcou o fim da trajetória do grupo teve como objetivo principal, saudar as dívidas assumidas pelo coletivo. Portanto, o sonho de transformação havia se diluído, já que seu elenco também havia se transformado, e como consequência dos compromissos de trabalho na televisão, no seu período final, o Teatro dos Sete não era mais que uma

reunião de personalidades individuais.

No eixo Rio-São Paulo vários grupos do Brasil buscaram trabalhar de acordo com um modelo baseado no esforço coletivo. No entanto, no ambiente teatral do Rio de Janeiro essa idéia não se fez forte, pois predominaram formas de trabalho mais relacionadas como os modelos relacionados ao *main-stream* teatral. Formas estas que sofreram mais pressões sobre os indivíduos em busca de alternativas pessoais de sobrevivência profissional.

Já a cidade de São Paulo, muito por influência do movimento criador desatado pelo TBC, foi mais propício às formas grupais. Um exemplo contemporâneo desse fenômeno foi o Grupo Tapa⁹ (1986) que decidiu se deslocar para São Paulo por acreditar que a cidade oferecia maior potencialidade para o trabalho coletivo permanente.

3.1.1. O grupo e o contexto político

A vida política brasileira, nas décadas de 60, 70 e 80, foi marcada por tensões sociais. Este período foi pródigo em lutas impulsionadas pelo desejo de liberdade e de igualdade social. A resistência à ditadura foi o pano de fundo de toda e qualquer ação política naquele momento histórico. O teatro que discutia seus elementos constitutivos, e seu projeto de modernização, foi também o teatro que experimentou o tormento da censura e da perseguição política.

Durante os anos mais negros da ditadura, os meios intelectuais e artísticos sofreram duramente o peso da repressão. Centenas de intelectuais, docentes, artistas e pessoas vinculadas à vida cultural do país foram presos, exilados e perseguidos pela polícia e seus braços

⁹ O Grupo Tapa, a partir de 1986, se fixou em São Paulo, no teatro Aliança Francesa, fato que permitiu à equipe contar com um espaço fixo. A sede não significou redução de trabalho, ao contrário, além da promoção de atividades culturais (oficinas, cursos, debates), tem realizado temporadas no Rio de Janeiro e excursões pelo interior de São Paulo e pelo país. Em 18 anos de atividade profissional, encenou, e muitas vezes reencenou 34 peças de autores brasileiros e estrangeiros, clássicos e contemporâneos: Shakespeare, Molière, Ibsen, Maquiavel, Thornton Wilder, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Antonio Bivar, Jorge Andrade, etc.

clandestinos. A produção cultural passou a ser vigiada de perto pela censura que foi responsável pela interdição de mais de quinhentos filmes, quatrocentas peças teatrais, duzentos livros e incalculável número de composições musicais. (Garcia apud RIBEIRO, 1990, p.121)

Com este cenário de tempos tão duros, emergiram manifestações artísticas que fizeram frente ao autoritarismo que se instaurou no país com o golpe de 1964. Antes, no final dos anos 50, começavam a surgir novas formas grupais.

O Teatro de Arena foi fundado, em São Paulo, no ano de 1953, esteve à frente deste grupo: José Renato. Posteriormente, o grupo foi dirigido por Augusto Boal. A principal característica desse grupo foi à busca permanente de nacionalização da cena brasileira. A estréia de *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, pode ser considerada um marco inicial neste projeto de articulação de um moderno teatro brasileiro. O grupo foi uma organização pioneira na utilização de uma cena circular que era envolvida pelo público, pois buscava uma extrema proximidade com a audiência ao mesmo tempo em que visava à economia do espetáculo.

O carioca grupo Opinião, conjuntamente com o Arena e o Oficina, caracterizava-se pela opção por um teatro de protesto e de resistência. Mas, além disso, se identificava como um como centro de estudos e difusão da dramaturgia nacional e popular. Desde sua fundação, privilegiou a arte popular e abriu espaço para shows, com compositores das escolas de samba cariocas. Assim, contribuiu não apenas para a mudança de gosto do público, como também inseriu uma ação de diversidade cultural.

O espaço do teatro Opinião sempre esteve aberto para a realização de assembléias, reuniões, e demais manifestações de protesto da categoria teatral, o que tornava esse espaço um epicentro de resistência nos primeiros anos do golpe militar.

Em seu período auge, o grupo Opinião não apenas contribuiu com a resistência da classe artística contra a censura e a ditadura, como lutou com os meios disponíveis para implantar uma nova consciência cênica

brasileira, especialmente no que se refere à dramaturgia para que esta registrasse as contribuições das classes populares.

Entre estes três grupos, característicos do período, aquele que construiu um perfil que se aproxima mais ao modelo de Teatro de Grupo da contemporaneidade foi o grupo Oficina.

O grupo Oficina foi fundado em 1958, como grupo amador dentro da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo (SP). Entre suas várias montagens estão: *Os Pequenos Burgueses* (1963), de Máximo Gorki; *O Rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade; *Galileu Galilei* (1968) e *Na Selva das Cidades* (1969) ambas de Bertolt Brecht. Todas estas encenações sob a direção artística de José Celso Martinez.

Já no início dos anos 70, com a peça *Gracias Señor* (1972) inicia-se a chamada fase “irracionalista” do Oficina. Uma nova relação com o espaço e com o público refletiu as profundas mudanças pelas quais o grupo passou. Essa fase foi encerrada com *As Três Irmãs* (1973), de Tchecov.

Nos anos 60 este grupo representou uma presença revitalizadora do teatro em nosso país. Isso se deu, tanto do ponto de vista da proposta estética arrojada e sem concessões, como do compromisso político explícito.

Uma das contribuições mais importantes do Oficina para o movimento de Teatro de Grupo, diz respeito à difusão de um modelo apoiado na estabilidade dos atores no grupo, e no compromisso ideológico. No caso do Oficina, havia pelo menos um núcleo que era permanente, grupo este que fez do teatro sua opção fundamental como lugar de trabalho.

Segundo Jacó Guinsburg, “o pessoal do Oficina, desde logo passou a encarar a atividade teatral como centro dominante, não só de atração intelectual e artística, mas de trabalho, relegando crescentemente para um segundo plano o curso de direito” (GUINSBURG 1992, 95). Essa matriz grupal deixou uma influência consistente no movimento de grupos de teatro amadores que se espalhou pelo país nos anos 70.

O Oficina percebeu com clareza o que significava trabalho em

grupo, pois enfatizou a necessidade de interação entre as pessoas para manter a unidade e estabilidade do grupo. Como afirma atriz Ítala Nandi, antiga componente do Oficina:

No elenco havia atores que não se adaptavam a um verdadeiro trabalho de equipe em que todos, além das responsabilidades com a interpretação, deveriam se envolver com outros setores da organização do grupo. Não era justo que uns se sobrecarregassem em benefício de outros. Os atores que não se modificaram foram cada um a seu tempo, substituídos por outros mais entrosados com nosso espírito de tendência comunitária.

Sem dúvida que o Oficina nos tomava todas as horas do dia. Para quem não tinha responsabilidades de família, como eu, era possível viver aquele ideal em suas vinte e quatro horas diárias. Para as pessoas que não eram do grupo, o nosso envolvimento deveria parecer obsessivo. Eu não sentia falta de nada fora do Oficina. Aquele teatro era o meu mundo. (NANDI, 1998, p.41).

O Oficina absorveu idéias e proposições de diversas origens para conformar sua idéia de grupo e de ator. Assim, o grupo passou por Stanislavski e Brecht, ao mesmo tempo em que re-processou idéias de Artaud, Meyerhold, do *Living Theatre*, e até de Grotowski.

Um exame de sua história mostra que efetivamente o Oficina descobriu o teatro como forma artística cheia de possibilidades no próprio curso **de atuação do conjunto**. E essa descoberta, à medida que ocorria e era absorvida, foi se articulando em maneiras caracterizadas de entender e fazer teatro. (GUINSBURG, 1992, 97).

A trajetória do Oficina esteve marcada por diferentes fases, que vão desde a busca de um teatro claramente nacional, passando pela explicitação de preocupações sociais, à busca de linguagens renovadoras do teatro brasileiro.

Através de viagens, e intercâmbios como outros grupos, tais como o Grupo *Lobo* da Argentina, o *Living Theatre* e o *Berliner Ensemble*, além do próprio Arena, o grupo construiu uma imagem modelar fundada tanto na pesquisa cênica como na ação política.

Permeável às indagações que marcaram a cena dos anos 70, o grupo

refletiu sobre questões como co-autoria ator/público, o nacional e o estrangeiro na linguagem teatral. Por isso, o Oficina trabalhou com o fim de tornar o teatro uma arte popular, ao mesmo tempo em que buscou sistematizar condições de estabilidade para seu elenco. Isso se deu no contexto de pesquisas estéticas, que partiam de uma reflexão sobre a relação entre público e atores, com o fim de descobrir sua linguagem própria. Nesse sentido as palavras de Zé Celso, transcritas por Silvana Garcia, deixam claro seu propósito artístico e ideológico.

[...] seria maravilhoso esse movimento do teatro ser popular, não é uma demagogia, é uma necessidade, é uma necessidade de vitalidade, de vida, de renovação. É muito feio o teatro de classe, de uma classe só, de uma faixa-etária só. O teatro tem que interessar a todo mundo, ou não vale. Para interessar a todo mundo, temos que mexer na gente a ponto de nos tornarmos realmente um todo-mundo, um *everyman*. Você é todo mundo, eu sou você, você é eu (Martinez apud GARCIA, 2002, p.300).

Para Zé Celso, era a partir da identificação do eu com o todo, e do outro com o ator, que se fazia possível emergir a sinergia reprodutora da cultura e da arte, transformando o lugar, o movimentando, o espaço social. Esse modelo teatral cumpriu, posteriormente, um papel importante na estruturação de referências ideológicas. Podemos até dizer que o Terceiro Teatro, proposto por Barba, teria uma aproximação com a busca dessa sinergia.

Se a matriz do Oficina se destacou, pela persistência de suas propostas e pela contundência de suas encenações, e particularmente, pelo papel de agente cultural assumido pelo seu diretor, o criativo Zé Celso, outras propostas grupais se estruturaram na década de 80. Assim, influenciados pelas experiências anteriores, surgiram vários modelos de grupos que cobriram um amplo espectro de tendências cênicas do período.

Cabe destacar, por um lado, o modelo do Vento Forte, que funcionou como referência de um teatro comprometido com os âmbitos sociais, e por outro o Asdrúbal Trouxe o Trombone, que representou um modelo de teatro que dialogava criticamente, em primeira instância, com o próprio

ambiente teatral.

Este último grupo cumpriu um papel muito expressivo entre jovens realizadores do final dos anos 70 e início dos 80, pelo seu discurso irreverente que não respeitava nenhum tipo de autoridade.

O Asdrúbal Trouxe o Trombone nasceu como um grupo amigos que desejavam fazer teatro. O ponto de partida foi a satisfação de um desejo coletivo sem muita pretensão. Assim, Hamilton Vaz Pereira e Regina Case deram início a uma transformação fundamental no teatro de grupo brasileiro.

Hamilton Vaz, oriundo da escola d'O Tablado, tinha como referência estética o grupo Oficina. Ao terminar sua formação como ator, ao contrário da regra geral, não buscou a profissionalização por meio de testes, preferiu articular junto com Regina Case, um grupo que fosse “dono de suas próprias idéias e estivesse fora dos padrões convencionais” (FERNANDES, 2000, p. 4).

Este projeto não foi de fácil implementação, pois implicou na tarefa de construção de um grupo estável e, como afirma Silvia Fernandes:

Além dos problemas práticos de manutenção de um grupo estável, Hamilton e Regina enfrentavam outro ainda mais sério: não sabiam exatamente que caminho seguir. Rejeitavam o trabalho de grupos amadores do Rio de Janeiro, próximos por idade, classe social e vivência, mas dominados pelo clima de sufoco que a repressão política instaurara no país. Seus espetáculos aconteciam em salas estreitas, escuras, pintadas de negro, pouco iluminadas por luz de velas, com atores falando aos sussurros e se contorcendo na malograda tentativa de imitar exercícios de Grotowski, o diretor polonês que desembarcara no Brasil com a publicação de *Em busca de um teatro pobre* em 1971, logo transformado em livro de cabeceira de uma geração (FERNANDES, 2000, p.36).

Hamilton e Regina Case careciam de modelos organizacionais grupais sobre os quais se apoiarem, por isso, foram obrigados a construir sua própria alternativa para veicular seus projetos teatrais. O mecanismo utilizado finalmente para formular o modo organizacional do grupo foi a construção o espetáculo “O Inspetor Geral”. Assim nasceu o “Asdrúbal

Trouxe o Trombone”¹⁰.

O grupo pautou seu trabalho pela criação coletiva, e pelo uso de improvisos, buscou adaptar os textos para a realidade carioca, e assim aproximar o material dramático da realidade dos atores. Como resultado desse processo o grupo privilegiou a criação concreta realizada pelo elenco, sem se importar com a especificidade das personagens, ou das situações propostas pelos autores.

O fato do grupo Asdrúbal trabalhar centralmente com a improvisação, contribuiu para que a estrutura do grupo ganhasse uma forma proto-anárquica, onde todos os membros trabalhavam de forma horizontal. No entanto, a história do grupo demonstra que a presença de Hamilton Vaz Pereira e Perfeito Fortuna contribuíam para a coesão dos projetos grupais.

Mas, o Asdrúbal fez do seu trabalho uma forma de discutir com o modelo hegemônico que imperava na maior parte das grupalidades. Seu humor estava centrado na construção da paródia, que sempre atacava toda e qualquer autoridade. Fernandes diz que:

Hamilton mostra a preocupação do grupo de contrapor a prática cênica à teoria teatral, enfatizando a primeira em detrimento da segunda, numa conduta que iria estender-se por toda história do Asdrúbal e em que a pesquisa e reflexão teórica, ideológica ou estética são vistas com suspeita, numa postura francamente antiintelectualista. (FERNANDES, 2000, p.40).

O mais importante nessa nova experiência coletiva apareceu como uma negação, do espetáculo “ideologicamente correto”. O material básico do Asdrúbal era o fazer teatral em si, e sua relação com a platéia. Por isso o componente das personalidades dos seus atores era um elemento central no discurso do grupo.

A matriz da cena grupal se apoiava na capacidade de improviso e

¹⁰ Seus integrantes são: Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luis Fernando Guimarães, Daniel Dantas, Jorge Alberto Soares, Luiz Arthur Peixoto, Janine Goldfeld e Julita Sampaio.

jogo do elenco. Assim, os atores - grupo de amigos - estabeleciam uma linha de continuidade direta entre a cena, e suas vidas pessoais. A cena do Asdrúbal mostrou então, o intenso jogo entre os membros do grupo, como o elemento chave dos procedimentos dos espetáculos.

Esta modalidade de trabalho gerou um teatro que, apesar de ser irônico, e até sarcástico, terminou por ser um testemunho dos jovens de classe média carioca sobre o estado de coisas nos palcos e na vida cotidiana do Brasil.

Nisto residiu um dos elementos centrais da herança do Asdrúbal que repercutiu no teatro jovem do começo dos anos 80: apresentar o testemunho de sua experiência de vida sob a ditadura, sem se deixar conduzir pelo discurso que se havia feito hegemônico na esquerda brasileira. O ato de testemunho colocava o ator como tônica da construção teatral, ainda que o ponto de origem, neste caso, fosse muito distinto das anteriormente citadas.

Se no contexto do teatro de grupo, a proposta de revolução disse respeito justamente à possibilidade da criação de um novo artista capaz de modificar-se para poder construir uma “nova sociedade”, o projeto do Asdrúbal parecia propor a sinceridade do ator como ponto de partida para a formulação desse novo ator.

Segundo Rosyane Trotta, no caso do Asdrúbal, (1995, p.87) a “luta por uma nova sociedade vincula-se, mais uma vez, à transformação do indivíduo, à conquista de sua autonomia em relação aos valores sociais e aos procedimentos solicitados pelo mercado”.

Essa experiência nova ofereceu a estes atores iniciante possibilidades de fazer do espaço grupal, sua própria escola. Dessa forma se constituiu um modelo de trabalho que não buscava uma técnica específica de interpretação. Tudo se aprendia a partir da prática em cena.

O “Asdrúbal” permaneceu trabalhando até o ano de 1983, e por fim, o projeto se desfez, quando o modelo de coletividade cedeu espaço à figura do encenador. Hamilton Vaz declarou a Silvia Fernandes que:

Eu estou num ponto exato de não dirigir mais, de não

escrever mais, de ver a minha vida e a vida do “Asdrúbal”, como uma coisa talvez não tão legal, quanto eu pensei que fosse, ou que fossem o espetáculo da gente. Mas ao mesmo tempo mediocrizar isso vai ser impossível. Viver disso está sendo impossível, em nível de dinheiro, em nível de aplauso, em nível de amizade, a gente está se machucando por todos esses pontos [...] a gente está cercado por todos os lados (Vaz apud FERNANDEZ, 2000, p.99).

Essa experiência revela que apesar de idealismo que declaram intenções de manter um projeto independente dos sistemas hegemônicos, parece que os mesmos têm sempre um tempo de vida relativamente curto. No entanto, esses projetos também têm o mérito de alimentar gerações vindouras.

A experiência do Grupo Vento Forte, fundado em 1974, buscava refletir sobre as raízes arcaicas da cultura popular, fundamentada nos conceitos de Jung. Por isso, a relação do Vento Forte com o público infantil, pois seus membros acreditavam que as crianças representam os elementos matriciais da cultura. O Vento Forte busca o contato com a resposta espontânea das crianças.

Outro elemento que compôs a matriz do Vento forte foi à busca das formas populares brasileiras, como fonte de revelação do inconsciente coletivo nacional. O contato com tais manifestações se dava nas relações construídas em atividades criativas, desenvolvidas em comunidades. Um exemplo desse tipo de experiência é a montagem do *O Mistério das Nove Luas* entre os anos de 76 e 78.

O sistema de trabalho do Vento Forte, além de compartilhar entre seus membros todas as tarefas do grupo, contemplava a participação do coletivo em diversas atividades e festas populares das comunidades. Posteriormente, encerrada a participação do grupo nestas atividades, os seus membros se reuniam para organizar os materiais experimentados com a comunidade.

O trabalho criativo do Vento Forte também era organizado através de um processo de criação coletiva. A particularidade desse trabalho, era a ênfase que o grupo dava à reflexão sobre a relação com o público, no momento de tomar decisões sobre a criação do roteiro.

Da mesma forma que o Asdrúbal Trouxe o Trombone, o Vento Forte também utilizava esquemas de trabalho bem flexíveis. Também se valorizava o trabalho de corpo do ator, que era organizado por meio de exercícios de conscientização corporal, buscando o aprimoramento e sensibilização do gesto. Buscava-se mais a espontaneidade da expressão do que uma técnica apurada.

A questão técnica aparece ligada a essa idéia de auto-expressão. Tanto para operar bonecos quanto para representar, os atores não se preocupavam em burilar a expressão cênica através de um cuidado específico com o acabamento formal do espetáculo. Em lugar do aperfeiçoamento técnico, o grupo valorizava a expressividade, procurando comunicar ao público as descobertas imaginárias com a maior ênfase emocional possível. O sentimento empenhado no processo e a sinceridade envolvida no trabalho deviam conduzir a uma determinada conformação cênica, e não o oposto. (FERNANDES, 2000, p.178).

Essa estrutura propiciou, naturalmente, uma experiência marcada pela vivência emocional. Mais que a construção de um objeto artístico, o grupo se propunha naquela época, colocar em prática uma vivência que conectasse atores e espectadores. Assim, buscaram gerar a impressão de que o que estava em cena havia sido construído no mesmo momento em que a encenação se dava ao público.

Certamente, o grupo tinha a possibilidade de construir essa sensação, dado que os atores já estavam habituados à construção coletiva e à improvisação. Como se tratava de um elenco estável que compartilhava a mesma visão de mundo, o mecanismo do jogo da cena funcionava atendendo os requerimentos grupais.

O projeto coletivo pretendeu manter-se afastado de experiências tão comuns do teatro profissional, que ao se submeter ao cumprimento de prazos e outras exigências, não abria espaço para a experimentação¹¹.

¹¹ No grupo, a profissão e o fazer teatral dizem respeito às formas produtivas e organizativas – a criação incide, também e, antes de mais nada, sobre todo o processo. E este processo é que forma um grupo. Só há grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo – e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se

A atividade grupal implicava também em abrir mão do brilho personalista. Neste sentido, o Vento Forte se caracterizava por condutas grupais mais próximas à noção do teatro amador. Esse sentido amador, segundo Silvia Fernandes, “a marca característica do grupo, era essa falta de jeito de representar” (2002). O Vento Forte não se caracterizava por um apurado preparo técnico, e seu processo de preparação não incluía treinamento vocal ou corporal para atores.

A experiência dos grupos teatrais, Vento Forte e Asdrúbal Trouxe, o Trombone, marcadas pela improvisação, contribuiu para a articulação de uma maneira artesanal de organização do trabalho teatral em grupo.

Ainda, é preciso dizer que como parte das tendências dos anos 70 e 80, podemos observar diversas experiências regionais organizadas basicamente por jovens realizadores, tais como: Do Jeito que Dá, que fez a montagem original de *Bailei na Curva*, em Porto Alegre; Ó Nós aqui traveis (Rio Grande do Sul); Teatro dos Artistas Plásticos (Brasília); grupo Oikeveva (Rio de Janeiro); grupo Imbuça (Aracaju, SE); Galpão (Belo Horizonte, MG); Teatro de Anônimo (RJ); entre outros.

O perfil “novo” que caracterizou estes grupos de teatro, naquele período, se apresentou pela adoção de uma autonomia dos modelos hegemônicos, que dominaram a cena brasileira no século XX. Além disso, surgiam modos diferenciados de produção, apesar de todos possuírem como matriz o modelo produtivo dos grupos amadores dos anos 60/70. A definição do coletivismo, ou de um novo coletivo pareceu ser uma questão aberta para estes grupos. Para Silvana Garcia:

O ser coletivo é entendido no geral, como participação de todos em todas as instâncias do processo produtivo e, conseqüentemente, como abolição de qualquer hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade. Essa visão genérica do que significa ser coletivo dá margem a inúmeras interpretações e, portanto não encontra uma versão de consenso entre os grupos. Na mesma medida, encontrar um ponto de equilíbrio entre a participação de

colocam disponíveis para criar uma cultura comum e serem formadas por ela. (TROTTA, 2000, p.27)

todos e a realização de um produto competente tornou-se um pesadelo de muitos grupos, origem de cisões e processos tortuosos de criação. (GARCIA, 1990, p.145)

Assim, mesmo com as dificuldades da organização coletiva, já se consolidava a marca da prática teatral nos anos vindouros: a criação coletiva, o Teatro de Grupo. Inicialmente, os grupos do pós anos 60 se opunham aos elementos paradigmáticos do teatro profissional. Isso é notável, particularmente, nos novos grupos que buscam as comunidades como espaço de contenção. Dessa maneira, segundo Garcia:

As relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização de tarefas específicas através de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados em comum. (GARCIA, 1990, p.124).

Uma outra noção característica do período era a vontade de não pertencer aos esquemas comerciais, e muito menos aceitar financiamento externo. Trabalhar com este tipo de suporte financeiro significaria a submissão da vontade do grupo.

Por outro lado, como afirma Silvana Garcia sobre o período, “qualquer que seja o processo de criação, há sempre uma grande valorização do estudo e da pesquisa, porque é através deles que os participantes do grupo se apropriam do conteúdo de seu trabalho (fundamento da proposta coletiva)” (GARCIA, 1990, p.151).

Esse processo propiciou uma abertura para as vozes que surgiam da Europa a partir do advento do Terceiro Teatro. O contato com alguns grupos que, eventualmente, visitaram o país – especialmente durante os festivais organizados pela atriz Ruth Escobar em São Paulo -, contribuiu para a abertura de novas perspectivas sobre o teatro considerado periférico. Observou-se, então, uma busca das expressões comunitárias como ponto de sustentação do fazer teatral.

Segundo Silvana Garcia os elementos que caracterizavam o

movimento, que ela chama de Teatro Independente, e que coincide com o que chamamos hoje de Teatro de Grupo, são: produção coletiva; atuação fora do âmbito profissional; produção de um teatro para o público periférico; realização de um teatro popular; compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA,1990 p.124).

Isso esteve relacionado de forma direta com a estrutura organizacional dos grupos que buscaram o teatro como um meio de intervenção social, além de ser também um lugar criativo e socializador.

Deste período, surgiram vários grupos que, por vezes, se diluíram frente a tantas adversidades e transformações econômicas, políticas e sociais do país. Mas, outros conseguiram sobreviver, principalmente pela adoção de procedimentos flexíveis, como foi o caso dos grupos Galpão e Lume. Grupos estes que foram responsáveis pela constituição dos modelos de Teatro de Grupo da década de 90.

3.2 O Teatro de Grupo noções dos anos 90

Neste sub-item pretendo verificar movimentos em torno dessa idéia de Teatro de Grupo, que começa nos anos 90 a definir realmente um campo particular no teatro e, a estabelecer um lugar ao qual pertença.

É curioso observar que geralmente em documentos dos próprios grupos e em livros, a expressão Teatro de Grupo pouco aparece. Entretanto, quando se observam às falas dos atores que compõem os grupos, a terminologia é usada incansavelmente. O termo é encontrado freqüentemente em textos de entrevistas, no momento dos debates dos espetáculos, ou nas conversas informais após a apresentação dos mesmos.

Um exemplo disto é o grupo Galpão, que parte de um discurso de Teatro de Grupo em seu cotidiano, mas que não reflete esta prática nos documentos escritos sobre seus feitos, dificultando a identificação e delimitação do conceito referenciado pelo Teatro de Grupo.

Podemos observar que na década de 90 se consolidaram matrizes

grupais que estão organizadas a partir de referentes ideológicos ou a partir de projetos estéticos. Os anos 90 foram marcados de maneira mais efetiva pelo que aqui estamos estabelecendo e chamamos de Teatro de Grupo. Assim, observamos conseqüências concretas dessa idéia, tais como o “Movimento de Teatro de Grupo”, iniciado justamente em 1990 pelo Grupo Fora do Sério de Ribeirão Preto, e o primeiro encontro desse Movimento foi realizado em junho de 1991, na mesma cidade, e reuniu diversos grupos do País.

Segundo Rosyane Trotta, (1995 p.120) “os quinze grupos participantes [neste encontro] se reuniram no intuito de sistematizar formas objetivas de atuação conjunta e aprofundar a discussão de aspectos ligados à produção, à ideologia e à estética de um Teatro de Grupo”. Posteriormente, em 1993, ocorreu o II Encontro de Teatro de Grupo.

Durante os debates do Movimento de Teatro de Grupo de Ribeirão Preto, o conceito de grupo se definia por dois aspectos: a continuidade dos projetos e a auto-definição como grupo. Assim, poderia se dizer grupo aquele que pudesse ser grupo no passado, no presente e com desejos de sê-lo no futuro. Já nas reflexões feitas no encontro de Teatro de Grupo promovido pelo teatro D’Outras Terras: grupo é todo conjunto que apresenta trabalho contínuo e faz questionamentos acerca do teatro.

Os Grupos que se relacionaram nos Encontros de Teatro de Grupo, em Minas Gerais e Festival de Teatro D’Outras Terras, no Rio de Janeiro foram: Grupo Galpão (MG), Grupo Imbuauça (SE), Grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar (PB), Grupo Sobrevento (RJ), Grupo Tá na Rua (RJ), Grupo Estandarte (RN), Grupo Fora do Sério (SP), Teatro Vento Forte (SP), Tribo de Atuadores, Oi Nós Aqui Traveiz (RS), Parlapatões Patifes & Paspalhões (SP), Centro de Demolição e Construção do Espetáculo (RJ), Teatro Due Mondì (Itália), Teatro Tascabile (Itália).

A necessidade de dominar a criação e produção, de buscar um mercado alternativo e um novo público, além daquele habitual que vai às bilheterias, criou uma nova e ampla teia de comunicação. No aspecto artístico, os integrantes desses grupos foram obrigados a se formar e a dominar técnicas específicas, além de serem capazes de desenvolver e reproduzir tais informações. Assim, os grupos estreitaram

suas relações com a comunidade, cumprindo o papel de multiplicadores de informações e encontrando, ali, trabalho e formas de sobrevivência. Nesse momento, fortaleceu-se a comunicação e a troca entre os grupos, que resultou na criação do Movimento Nacional de Teatro de Grupo. Em Minas, logo depois, foi criado o Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. (PELÚCIO www.culturaemercado.com.br)

Para os atores desses grupos, a vida de Teatro de Grupo possibilitou o teatro em continuidade, uma espécie de garantia de estabilidade, ao invés de uma espera por produções que oferecessem salários irrisórios e pouco alimento artístico, para em seguida estar de novo à espera de outro chamado. Assim, os grupos se fortalecem e criam dinâmicas para mostrar e vender seu trabalho, sua arte, sua pesquisa.

Grande parte desses grupos ainda sobrevive. Cabe citar aqui o Grupo Imbuuçá, que em sua prática tem uma estrutura de organização, produção e criação coletiva. Grupo, para eles, é sempre um lugar de participação social, de estudo e difusão de elementos da cultura popular. O grupo é autodidata, constrói sua própria dramaturgia. Para o Imbuuçá, a personalidade coletiva não é a soma das personalidades individuais, mas o resultante de processo de opções e práticas que as pessoas do grupo constroem entre si, uma na presença ativa da outra. O Imbuuçá foi fundado em 1978, produz em média um espetáculo a cada dois anos, sua formação se dá por meio de estudos de textos teóricos, dança clássica e folclórica, expressão corporal, aeróbica e intercâmbio com outros grupos e artistas.

O Grupo Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis, fundado em 1976, tem como projeto atuar em sua cidade por meio do teatro de experimentação de linguagem, e do teatro político de rua. A formação do grupo se dá por meio das pesquisas que os conduzem ao espetáculo, por assimilar novos atores, pela criação coletiva, por possuir têm uma organização livre. Segundo o grupo “o espaço esta ali para quem quiser ocupar”. Os espetáculos do Grupo são pensados e criados para apresentação em sua sede e os trabalhos de rua são sempre considerados intervenções críticas, para chamada de atenção da população.

Na década de 90, onde o pensamento predominante já era

econômico, o Grupo Oi Nóis Aqui Traveis surgiu como uma alternativa utópica, pois para grupo “o indivíduo vem antes do ator”. A idéia é a construção de uma outra sociedade e para isso se necessita de cúmplices, de parceiros capazes de construí-la. Pode-se dizer, sobre a sua prática, que ela é quase que um projeto anárquico, pois quer abrigar sempre pessoas que não necessitem de líderes, nem de patrões e que sejam capazes de se comprometer com o projeto coletivo.

O Grupo Galpão, fundado em 1982, portanto hoje com vinte e três anos de trabalho, se formou a partir de uma oficina de teatro orientada por um grupo alemão, o grupo decide a partir daí, dar seqüência aos estudos de técnicas. Diz Chico Pelúcio, em entrevista à Revista Folhetim sobre este primeiro momento:

A gente nem sabia exatamente nem o que era uma criação coletiva, nem o que era trabalhar com um diretor. Na época do nosso primeiro espetáculo *E a noiva não quer casa*, o grupo não existia de fato. Cinco atores: Eduardo Moreira, Teuda Bara, Wanda Fernades, Antonio Edson, Beto Franco e mais Fernanda Linhares, se juntaram depois de uma oficina com uns alemães e falaram: “vamos dar continuidade a esta experiência de rua”. Era o início da redemocratização, o espaço público começava a ser espaço de manifestação. (PELÚCIO, 2002, p.100).

“Grupo”, na prática do Galpão, especificamente na década de 90, implica em um conjunto de atores que sobrevivem do que faz, sem que isso necessariamente seja o norte dos projetos de espetáculos. Pode-se dizer que o Galpão, em seu primeiro momento, buscou extrair de sua atividade seu “ganha-pão” e constituir uma ética coletiva de ação que norteasse sua trajetória, tanto do ponto de vista do modo de produção, da organização grupal, como do projeto de encenação.

O grupo praticamente se define como um conjunto de atores que se dedicam ao auto-aprimoramento técnico e que não pretendem arcar com o projeto da encenação, por isso sempre convocam um diretor externo. As pesquisas e concepção de grupo do Galpão estão intimamente ligadas às questões da atuação. Uma de suas idéias, ao se entregar a uma diversidade de linguagens, diz respeito ao desejo de não se cristalizar, de não adquirir

vícios e poder sempre se reinventar por meio de novas técnicas.

O Grupo Galpão é um dos exemplos mais vivos da classe artística teatral que conseguiu superar as adversidades políticas e sociais e se flexibilizar para manutenção do projeto econômico, pois em muitos casos são as questões financeiras que acabam por diluir os projetos coletivos. O grupo soube manter pesquisa, estabilidade de elenco e projeto a longo prazo, aliado à manutenção econômica do projeto via patrocínio, sem que o patrocinador defina o trabalho ou a estética do Grupo. Chico Pelúcio ainda diz, sobre o grupo, que:

Eu acho que o Grupo Galpão se sustenta até hoje como grupo porque a gente decide duas coisas fundamentais: primeiro como dividir o dinheiro, para onde o dinheiro vai, como é que a gente se paga, que é uma coisa que tem hora que é muito desconfortável, quanto eu mereço ganhar, quanto é que você merece ganhar, quanto é que se investe nisso, qual dívida a gente deve e pode contrair. Segundo: a gente é que decide, as treze pessoas; acho que é isso que dá a cada um de nós esse sentimento de ser autor do processo, sentimento de que somos donos daquilo e temos autonomia para fazer o que a maioria quer. [...] As coisas fundamentais são discutidas. Acontece muito de um de nós não estar numa montagem, de ter outras demandas, outras necessidades: “Eu não vou estar nessa nova montagem porque vou de uma outra coisa, quero dirigir ou quero atuar”. Em quase todos os espetáculos do Galpão tem um de fora, não por estratégia, mas porque ele teve necessidade de sair, foi cuidar de outra coisa. Eu agora, por exemplo, estou querendo valer o Cine Horto era no início: um lugar para trabalhar. Estou precisando falar sobre algumas coisas, principalmente sobre ética. Acho que no Brasil, o problema do teatro e, especificamente, o problema dos grupos, é a ética. Acho que a gente tem que mergulhar pesado numa investigação para clarear um pouco nossas relações no momento da criação, no grupo, em relação ao mercado, à nossa relação com o teatro...acho que a questão ética é nó do mundo contemporâneo; ele perpassa os crimes, o Congresso, O World Trade Center, essa mortandade na África e na Palestina. Então vou dirigir um oficina esse ano e vou investigar esse tema. A idéia do que eu quero dizer, vai vir antes do *como*, do gênero. (PELÚCIO, 2002, p.113).

É ainda importante dizer, que o Galpão conseguiu, muito antes de ter a estrutura que hoje dispõe, driblar as crises financeiras juntamente com projetos de intercâmbios. Os festivais, nesse caso, são os grandes

responsáveis pela disseminação das pesquisas e projetos de grupos como este, sem contar que a rua foi a primeira a ser escolhida para que o grupo pudesse dizer a que veio e para movimentar este espaço democrático.

Os integrantes do Grupo não cederam aos apelos da carreira solo, tanto no teatro como na televisão. Quando apareceu na televisão, o projeto mostrava o Grupo Galpão no projeto Rua da Amargura (especial apresentado na Rede Globo de Televisão), portanto um exemplo do Grupo como espaço ao qual se pertence e como identidade coletiva.

O Grupo Galpão, que tem suas sedes em Belo Horizonte instaladas no Cine Horto¹² e no Galpão é, sem dúvida, um exemplo de Teatro de Grupo que conseguiu se mover e se flexibilizar sem necessariamente abandonar sua cultura de grupo, seus princípios artísticos e éticos, podendo, dessa maneira, solidificar seus projetos e sua existência baseado na continuidade e na coerência enquanto grupo.

3.2.1 Lume: a referência de Teatro de Grupo nos anos 90

No momento atual há diversas idéias sobre o Teatro de Grupo, mas predominam aquelas que se referem ao modelo de Eugenio Barba. Isso se deve, principalmente, ao fato de que a duração de seu projeto e a estabilidade de seu elenco são uma representação do triunfo do modelo organizativo, e do seu enquadre ideológico.

No Brasil, o grupo que tem uma relação forte e estreita com as matrizes da Antropologia Teatral, além de manter uma ligação direta com as experiências de Barba, é o Grupo Lume, situado na cidade de Barão Geraldo/SP. Grupo este que nasceu como projeto pessoal de Luis Otávio Burnier, associado à instituição da Universidade Estadual de Campinas.

¹² O Galpão Cine Horto é um centro cultural voltado para a pesquisa, à formação e o estímulo à criação teatral. Em todos os projetos que realiza, está sempre em evidência a possibilidade de unir e reunir pessoas em torno do teatro. Desde quando foi fundado, em 1998, tem consolidado o perfil de espaço aberto à comunidade para o compartilhamento de idéias e de conhecimentos. Atualmente busca renovar suas energias e enfrentar novos desafios. O momento é de estender sua atuação e suas idéias para além dos limites de Belo Horizonte, numa estratégia que busca marcar presença também no interior de Minas Gerais e em outras regiões do país.

[...] entendendo técnica e criação como elementos inseparáveis. Buscar o “ser ator” através do princípio de se pesquisar o homem e suas relações, corpo e dimensão interior, via treinamento e representação. O ator entendido enquanto pessoa, enquanto filho de determinada cultura e enquanto profissional do palco. As origens do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas, repousam na experiência de Luís Otávio Burnier (1956 – 1995), especialmente em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa. Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da Mímica Corporal moderna e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). (FERRACINI 2002 p.251).

O Lume tem uma grande importância no contexto do teatro de grupo no Brasil, e sua matriz de trabalho está, principalmente, pela idéia do treinamento como motor propulsor para o projeto de permanência do grupo.

Desde sua criação, o Lume, se dedica a elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação. Uma das principais ações do Lume, segundo o próprio grupo, é difundir a idéia do “teatro como uma arte do fazer, na qual o ator é um artesão que executa ações”. Por isso, o grupo dedica todo seu esforço à consolidação de um modelo de ator. Este modelo funciona dentro da vida produtiva do grupo, e é difundido mediante seminários e demonstrações técnicas sempre associadas aos espetáculos produzidos pelo coletivo.

[...] não só a reflexão teórica sobre a pesquisa da arte de ator feita por Luís Otávio Burnier é original, como que a resposta encontrada nas encenações possíveis a partir do trabalho nas três vertentes propostas pelo seu projeto (a mimesis corpórea, a dança pessoal e o clown) têm sua originalidade, coesão, harmonia e sentido construídos em cima de um grande achado. Trata-se de uma filosofia e de uma postura frente ao fazer teatral e ao mundo [...] (Spender apud LUME, 1999, p.56).

Além de possuir sua sede própria, subsidiada pela UNICAMP, o grupo publica, desde 1988, a Revista do Lume. Na produção intelectual do

grupo se destaca a tradução de obras teóricas do teatro contemporâneo, e esteve particularmente comprometido com a tradução de textos de Eugenio Barba, tais como *Além das Ilhas Flutuantes* e *A Arte Secreta do Ator*. Mais recentemente a Editora da UNICAMP publicou duas obras de dois componentes do grupo: *A Arte de Ator*, de Luís Otávio Burnier, e *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do Ator*, de Renato Ferracini.

Hoje o grupo é formado por sete atores¹³, e se ocupa de produzir espetáculos, organizar atividades pedagógicas e de treinamento atorial. A partir de sua sede fomentam uma rede de intercâmbio que se baseiam na troca de espetáculos, workshops e demonstrações técnicas.

O Lume, além de suas extensas atividades acima citadas, hoje funciona de fato orientando uma parcela considerável de grupos de Barão Geraldo.

Neste distrito da cidade de Campinas, se reuniram nos anos 90 uma grande variedade de grupos, muitos dos quais emergiram do curso de teatro da UNICAMP. Diversos desses grupos tiveram desde o início de suas atividades o Lume como uma referência obrigada.

Nesta localidade se forjou uma espécie de associação intergrupos onde o Lume é a referência central. A orientação informal do grupo se dá por meio das oficinas, e cursos, de tal forma que consegue difundir a lógica do trabalho do ator sobre si mesmo como eixo de atividade coletiva. Assim, a experiência prática do Lume criou ao seu redor uma comunidade.

Um exemplo desse processo é Mostra de Teatro de Barão Geraldo, que ocorre há três anos. Nesta mostra de espetáculos de grupos, na qual participam dos cursos intensivos de verão, é comum se identificar produções que estão fortemente influenciadas pelas idéias tais como mímese corpórea, ação vocal, ou o treinamento como plataforma da produção da cena.

A ação pedagógica do Lume multiplica as possibilidades de intercâmbio, e coloca sempre a idéia de grupo como eixo principal para

¹³ Ana Crisrina Colla, Carlos Simioni, Jeser de Souza, Renato Ferracini, Ricardo Puccetti e Naomi Silman.

suas realizações. Esta pedagogia se funda, aparentemente, em trocas de experiências, motivadas pelo desejo de cada um dos integrantes do grupo de fazer teatro e de pesquisar. No entanto, o próprio grupo não vê sua forma de trabalho pedagógico como algo modelar. Como afirma Ferracini:

[...] não acreditamos que o que fazemos seja possível de ser colocado enquanto metodologia funcional do trabalho do ator. Ela é um processo... pra gente até agora, está funcionando, estamos trabalhando, mas não dá pra ter uma receita de bolo onde você chega e fala assim: olha, temos uma escola Lume e aí vai ser isso. Agora. Então vamos ensinar o procedimento e a metodologia Lume. [...] (FERRACINI entrevista anexo 1)

Por outro lado, o trabalho do Lume, até o presente momento, é também um exemplo de um teatro de testemunho, pois seus projetos estão baseados nos atores sem a necessidade de um diretor. Cada encenação é tomada como uma experiência pessoal de cada ator.

Esta forma de trabalho pode ser relacionada com os discursos pedagógicos do grupo, pois os espetáculos funcionam como ponto de sustentação dos contatos de cada membro estabelece com sua audiência de alunos.

A idéia de teatro que o Lume sustenta considera o grupo como o lugar da realização dos desejos e vontades individuais. Ferracini nos diz que:

Um dos pilares que hoje faz com que o Lume ainda exista (iremos fazer vinte anos, ano que vem, com um elenco de 7 atores, sendo que o mais jovem entrou em 1997) é que os sonhos individuais e os projetos individuais são absorvidos pelo próprio grupo, passam a ser um projeto do grupo. Isso é uma linha de mão dupla muito interessante, pois, ao mesmo tempo, que os projetos ficam múltiplos, o grupo tem uma multiplicidade de projetos, expandem os próprios projetos do grupo. Ao mesmo tempo, você também supre a necessidade expressiva de cada elemento do grupo. Por outro lado, a pessoa que está dentro do grupo não sente que o grupo, a força, a uma expressividade sempre grupal, mas também se absorve a expressividade deles enquanto pessoa e ao mesmo tempo **fica muito tranqüila, porque está protegida por um grupo**. Quer dizer: o meu sonho vai ser absorvido por outras pessoas. Isso hoje é um elemento

imprescindível para o trabalho de grupo, como eu imagino (claro, isso tudo em longo prazo), é muito bom se sentir num grupo onde você sabe que tem espaço para ter a sua própria forma expressiva, e há outras seis pessoas que vão abarcar isso. Ao mesmo tempo essa forma expressiva, essa vontade de expressão minha, Renato, vai estar conectada a um todo do próprio grupo, pois eu só tenho essa vontade de expressão porque tenho uma formação dentro desse grupo que me dá a vontade de me expressar dessa forma. E então vêm os projetos coletivos que são muito ricos, pois em algum momento todos os projetos individuais se cruzam. E aí a gente fala: “bom esse é um projeto coletivo”, então a gente faz um projeto coletivo. Por isso que o Lume tem solo, tem duos, tem espetáculos com quatro pessoas e outros com todos. [Sem grifo no original] (FERRACINI-entrevista anexo).

A administração das expectativas individuais dentro do coletivo faz com que o grupo torne-se um local em que todos têm voz ativa perante o coletivo, construindo-o. O grupo, por sua vez, deve possuir uma voz uníssona, representativa e soberana, ao passo que agrega os valores e anseios individuais e coletivos.

A noção de grupo como lugar de pertencimento, local de crescimento, e de proteção caracteriza a proposta do Lume. Neste caso o grupo “é uma tentativa de equilíbrio entre todas as vontades expressivas, coletivas e individuais” (FERRACINI, entrevista em anexo).

Através da participação em congressos e festivais teatrais o Lume tem disseminado sua cultura de grupo por várias regiões do país. Uma parte considerável das atividades grupais está dedicada à realização de oficinas e demonstração, onde compartilham suas experiências com jovens realizadores teatrais. O grupo também tem sido responsável pela viabilização da visita de grupos estrangeiros

Paralelamente a esta intervenção no ambiente teatral o grupo, por manter sua condição de núcleo de pesquisa vinculado à UNICAMP, estrutura diferentes linhas de pesquisas, e tem como coordenadora formal a Dra. Suzi Frankl Sperber, podendo assim contar com financiamentos de pesquisa que vão desde a própria universidade ao CNPq e à FAPESP.

O Lume é, sem dúvida, um exemplo de coletivo que tem cumprido um papel decisivo na disseminação da cultura de teatro de grupo. O grupo tem feito isso de maneira atraente e sistemática, por isso consegue se

manter uma condição de autonomia. Sua estrutura funcional tem possibilitado seu auto-financiamento, a partir de uma agenda lotada de atividades.

É importante lembrar que nem sempre foi assim. O ator Carlos Simioni relata, em palestra na Mostra Internacional de Teatro de Grupo em 2002, na cidade de Itajaí, que quando iniciaram os trabalhos do Lume, ele e Burnier não tinham nem espaço físico para trabalhar, e nem mesmo nenhum salário.

3.3 Organizando o pensamento para pontuar questões que conformam um conceito de Teatro de Grupo

A conformação do conceito de Teatro de Grupo sofreu principalmente a influência do chamado “Teatro Novo” (anos 60 e 70). Segundo Marco de Marinis, o Teatro Novo se definiu a partir das atividades de grupos tais como o *Living Theatre*, o *Teatro Campesino*, o *Bread and Puppet Theatre*, *San Francisco Mime Troupe*, e das propostas de Peter Brook, do Teatro-Laboratório de Grotowski, do *Open Theatre*, e finalmente do *Odin Teatret* de Eugênio Barba. Estes constituem os principais exemplos europeus e norte americanos.

Ainda, segundo De Marinis, o Teatro Novo abrigou estas várias formas porque:

[...] desde o momento em que a conotação principal e unificadora destas experiências por mais distintas que pareçam entre si foi desde o princípio à busca de uma renovação profunda e radical do modo de fazer e conceber o teatro com respeito às convenções estereotipadas da cena oficial. (MARINIS, 1988, p.47)

Este “Teatro Novo” se caracterizou por projetos de teatrais que se opuseram aos modelos do teatro oficial do início do século XX. Este teatro buscava encontrar novas alternativas no campo da linguagem, da forma, do estilo e, sobretudo no que diz respeito ao modelo de produção coletiva. O “Novo Teatro” foi claramente uma nova atitude do teatro do

pós-guerra, e se relacionou com as insurreições juvenis dos anos 50 e 60.

Os pontos comuns entre os grupos do “Teatro Novo” foram:

- A) Progressiva resistência ao texto dramático, em favor de uma elaboração dramática que nasça, e se desenvolva no seio do grupo em estreito contato com o desenvolvimento dos trabalhos cênicos realizados para o espetáculo.
- B) Crítica à figura, e ao papel do diretor, com o objetivo de conquistar uma concepção cênica coletiva, ou seja, do grupo¹⁴.
- C) Resistência ao naturalismo como estilo teatral e, em particular, ao chamado método stanislaviskiano como técnica de atuação.
- D) Interesse crescente pelo trabalho do ator, para o qual se trata de elaborar um novo método, mediante exercícios e sessões sistemáticas de laboratório.
- E) No plano dos conteúdos, os elementos comuns do “Novo Teatro” estavam acerca, sobretudo, da área política cultural e da nova esquerda americana e dos radicais.

As características do “Teatro Novo” influenciaram a organização grupal nos anos 80 e 90. Isso reforçou os princípios da coletivização, e da estruturação de projetos de longo prazo. Esses modos operacionais buscaram responder politicamente às estruturas conservadoras, e para isso parecia necessário tempo e estabilidade coletiva. Assim, o ator se tornou o eixo, não pelo seu brilho individual, mas sim pela possibilidade de coletivização de suas ações dentro do grupo.

Por outro lado, as estruturas grupais, com modos de produção diferenciados, começaram a se ocupar dos aspectos ideológicos do trabalho.

Neste plano ideológico se produziram muitas variedades e modos de

¹⁴ De Marinis afirma que “devemos ter presente desde agora que tanto para encenação como para dramaturgia, o coletivismo tem sido também, salvo raríssimas exceções, uma utopia, ou ainda uma fixação da ideologia teatral radical, mas um fato real da

pensamento, inclusive é possível observar, algumas tendências marcadamente metafísicas. É interessante observar o fato de que De Marinis identifica elementos de religiosidade de fé como fator agregador dos grupos.

Outra característica comum de muitos grupos de teatro radical norte-americano são: a presença de uma forte instância de religiosidade que assume, ora a aparência de uma fé evangélica ativa (Schumann), ora a devoção popular e a recuperação de crenças pré-colombianas (Teatro Campesino), ora, finalmente, a de mahometismo militante dos grupos negros e dos escritores de cor, como Le Roy Jones, que em um determinado momento chega a mudar seu nome por Imamu Amiri Baraka. Também é muito freqüente a referência ao mesmo sincretismo oriental-judeucristão. Esta intensa dimensão religiosa explica também, em grande parte, a carga paligenética e milenária de muitos expoentes do “Novo Teatro”, seu utopismo concreto e ativo, seu inconformismo em respeito à denúncia e protesto, tratando de mudar, de anunciar um mundo diferente, harmonioso e cheio de amor, e tratando de fornecer como exemplos eles mesmos. (DE MARINIS, 1988, p.147).

Esses elementos, via de regra, estão relacionados com a rigidez disciplinar de projetos que pretendem reformar o teatro. Quando o teatro passa a ser um instrumento para definir um modelo de vida, este expande suas fronteiras para limites que podem ser confundidos com uma crença. Este é um elemento que permite supor que o Teatro de Grupo acaba adotando, por vezes, procedimentos característicos da fé. Talvez por isso alguns grupos confundam o desenvolvimento de poéticas, e estéticas com um modo de vida gregário. Este aspecto, eventualmente, faz do Teatro de Grupo um objeto vulnerável a duras críticas por supostos sectarismos.

Estas dimensões sociais, e a transformação do palco em espaço testemunhal tornam o fenômeno ainda mais complexo. O próprio grupo, isto é, sua forma organizacional, e o os seus compromissos explícitos passam a conformar um elemento central do fazer coletivo (CARREIRA, e VARGAS, 2005). Silvana Garcia considera isso “faz parte de uma mesma vertente que valoriza o “show da vida”, em detrimento do produto

prática cênica de vanguarda” (MARINIS, 1988).

francamente ficcional” (Garcia apud POLÊMICA).

A estruturação de agrupamentos organizados para produzir um só espetáculo é, em geral, característica das produções espetaculares dos grandes centros, onde o acesso aos financiamentos culturais é mais fácil, e onde a eventual presença de algum ator ou atriz conhecidos através da mídia televisiva, facilita todo o processo de produção. Mas, efetivamente estes procedimentos limitam os espaços para a experimentação. Como afirmou o crítico Yan Michalski:

Quando uma equipe se reúne apenas para uma montagem única, é difícil esperar que essa montagem se constitua numa amadurecida síntese das convicções, idéias e temperamentos artísticos de todos os envolvidos, contrariamente ao que acontece quando um agrupamento de artistas tem a oportunidade de transformar-se num autêntico conjunto, testando sua criatividade em cima de toda uma série de trabalhos, e aprendendo a receber, cada um, legítimas influências de todos os outros. Também um verdadeiro processo de experimentação – de onde brotam as inquietações estéticas mais legítimas – torna-se difícil na ausência de tal continuidade (MICHALSKI; 1982, p.32).

A noção de Teatro de Grupo implica, principalmente, na possibilidade de um grupo ser uma “terra fértil”, ou seja, um lugar onde o ator é um construtor de si mesmo através do seu trabalho coletivo. Isso faz do grupo um lugar onde todas as pessoas que o compõem podem confrontar suas limitações, e exercitar seu trabalho criativo dentro de um âmbito regido por uma ética de trabalho coletivo. O grupo torna-se um espaço significativo, um espaço de contenção.

Creio que seja o sentimento autoral que cada membro do Galpão tem para com a história do grupo. Num mundo individualizado o Teatro de Grupo contribui para as pessoas se manterem mais unidas. É uma forma de relacionamento profissional, onde cada um tem o seu direito e o seu dever. Isto dá aos integrantes do grupo o sentimento de responsabilidade pela trajetória do Galpão. O mundo neoliberal obriga as pessoas a pensarem individualmente. Neste sentido, é um trunfo o Galpão estar em pé até hoje (PELÚCIO, 2004).

O grupo é o espaço onde se dará a formação desse ator que se

desenvolve como ser humano, e como artista. Este é o sitio no qual devem fluir as inquietações individuais, e a produção de linguagens, e poéticas pessoais que só podem frutificar no âmbito coletivo.

O Teatro de Grupo é portador de uma energia subversiva, e ocupa um espaço à margem dos modelos vigentes. Por isso é, potencialmente, um criador de novas possibilidades de ruptura de regras, e gerador de alternativas de produção. A partir dessa modalidade teatral pode emergir um teatro de resistência aos modelos das grandes produções. Isso pode ser observado no fato de que:

Ainda que o trabalho coletivo seja característico do fazer teatral, as diversas possibilidades de organização deste trabalho conformam um leque amplo de formas e procedimentos que se definem por suas regras internas. A matriz que serve de paradigma à forma moderna de grupo de teatro se definiu a partir da busca de uma maior experimentação das questões relacionadas com o ator como via de construção da cena. Neste sentido, o advento das pesquisas naturalistas no final do XIX constituiu um elemento que contribuiu para impulsionar a organização de grupos permanentes de trabalhos. As propostas do Théâtre Libre, dirigido por André Antoine, que sugeria a adoção de uma postura livre dos obstáculos impostos pelas rotinas massificadoras do lucro e da lógica do mercado, disseminou por toda Europa as idéias do teatro independente. Essas idéias repercutiram na conformação de unidades grupais e, posteriormente, se fez mais fortes nos anos 60 e 70, com o aparecimentos de grupos experimentais como o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, o *Living Theatre*, entre outros. (CARREIRA; OLIVEIRA, 2004, p.96).

A prática do Teatro de Grupo está alicerçada nos seguintes aspectos: a) treinamento (o ator é a tônica do trabalho); b) estabilidade de elenco; c) projeto de longo prazo; d) prática pedagógica; e) construção dramaturgica coletiva; f) instalação de uma sede que é o território “sagrado” do coletivo.

O desenvolvimento do Teatro de Grupo está intimamente ligado às práticas pedagógicas. Esta se manifesta como forma de, inclusive, contribuir com a vida econômica do grupo e de seus membros. Uma vez institucionalizado o ensino do teatro por meio do trabalho de grupo, os sujeitos do grupo podem construir uma alternativa laboral e o coletivo

pode – ainda que não premeditadamente – difundir suas ideologias, e marcar zonas de influência frente às novas gerações.

Este contexto de difusão de saberes tem ganhado muita força no trabalho dos grupos pelas idéias de treinamento atorial, prática pedagógica e construção de dramaturgia própria.

O termo Teatro de Grupo surgiu de vários modos de trabalhos coletivos, ora denominados equipe, grupo de teatro, trabalho colaborativo. Esse termo foi instalado e difundido principalmente a partir da dinâmica dos grupos da Antropologia Teatral, e das atividades de Eugênio Barba, ainda que vários grupos percebam em Grotowski sua matriz fundante.

A associação mais imediata que fazemos da presença de Eugênio Barba hoje no país diz respeito à introdução da noção do treinamento do ator nas práticas cotidianas de grupos brasileiros, bem como, a construção de dramaturgia coletiva, onde se criou a cultura de que o “texto é apenas um pretexto”. Em entrevista (anexo), Ferracini diz que:

A influência que nós temos do Odin é a necessidade de se trabalhar em grupo. Isso é uma coisa que o Odin trouxe muito para o Lume. Não só da necessidade, mas do quanto pode ser criativo e rico você estar em grupo e criar em grupo. Isso é uma influência do Odin. Essa influência, essa positividade que o Odin (que é um grupo de 40 anos) traz enquanto pessoas que buscam coisas diferentes, pois cada um busca coisas diferentes. Mas existem projetos coletivos dentro dessas diferenças, isso sempre nos influenciou. Claro que a nossa busca é bem diferente da do Odin, é bem diferente do que eles buscam enquanto projeto estético. Nós não buscamos a mesma coisa que eles, mas não dá pra negar que eles nos influenciaram nessa vida coletiva, nessa vontade de vida coletiva. (FERRACINI anexo)

O que André Antoine, Grotowski e Barba propuseram foi justamente uma prática obstinada em busca da reforma do fazer teatral. Uma reforma apoiada na necessidade de novas relações humanas.

Esta proposição só frutificou, e amadureceu, porque foi exercitada com continuidade, por um conjunto de participantes que se conformaram como verdadeiros cúmplices desse desejo transformador. Como diz Trotta, essas proposições “só tem sentido se contínua e coletiva, de forma que as técnicas desenvolvidas possam se transformar em expressão estética

autêntica”. (TROTТА, 1995, p.120).

O Teatro de Grupo se apóia na idéia de que são suas práticas atoriais que orientam seu modo de produção. Seu caráter coletivo se manifesta, não pela soma das diversidades, mas pela unidade ou coerência entre as partes que se agrupam em torno de uma idéia ou expressão pessoal. O projeto grupal deve ser, então, uma prática contínua, realizada por um grupo de pessoas que estejam de acordo com regras que consolidam o espaço de contenção deste grupo. Isso é decisivo devido ao fato de que “a matriz que serve de paradigma à forma moderna de grupo de teatro, se definiu a partir dos projetos que se estruturaram, especialmente a partir da busca de uma maior experimentação das questões relacionadas com o ator como via de construção da cena” (CARREIRA; OLIVEIRA, 2004, p.96).

Essa maneira de articulação, por meio de uma prática experimental, acaba por diferenciar também o significado da expressão “companhia de teatro” do modelo de “grupo de teatro”, e ainda auxilia na construção das noções que formam o conceito de Teatro de Grupo.

Na “companhia” ainda estavam presentes às estruturas de lugares definidos, e imutáveis, para o diretor, iluminadores, cenógrafo, atores. Enquanto a estrutura “grupo” se definiu claramente por uma ordem na qual todos poderiam ser responsáveis pelo todo, com ganhos e perdas iguais.

A experiência coletiva também interferiu na questão espacial. A ausência de estrutura econômica coloca como instrumento de solução o uso de espaços alternativos que ganham força ao atrair um público que se interessa pelo “diferente”. E esse “novo” espaço provoca uma outra experiência entre público e platéia, e também revela que esta escolha não está especificamente ligada ao desejo de independência, mas também às dificuldades encontradas pelos grupos em relação às estruturas físicas. Sílvia Fernandes diz, acerca disso, que:

Deve-se ressaltar, entretanto, que o espaço alternativo nem sempre é uma opção. É resultado da relutância dos organismos oficiais em ceder um teatro para grupos sem a relativa solidez das companhias profissionais e também da impossibilidade das equipes arcarem com o ônus do aluguel de uma casa de espetáculos. Por outro lado, a ocupação dos

espaços alternativos acaba atraindo um público interessado em formas divergentes de arte, o que leva a um relacionamento palco/platéia mais íntimo e informal (FERNADES, 2000, p.26).

A experiência coletiva, no Teatro de Grupo na ocupação diferenciada do espaço, acaba por envolver a platéia numa mesma respiração, ou seja, constitui mais um elemento pregnante da idéia de teatro coletivo, pois a platéia faz parte – fisicamente - deste ambiente. O Teatro de Grupo, por si só, é uma declaração de valorização do vínculo coletivo entre os atores, e um determinado público.

Acima de tudo, a maneira de se organizar de forma mais próxima ao amadorismo, e fundamentalmente cooperativada, é uma forma de responder às estruturas cada vez mais restritivas dos esquemas comerciais, bem como de romper com hierarquias rígidas na estrutura de trabalho. Essa política já modificou a concepção de teatro de toda uma geração, e vem influenciando, e renovando permanentemente os modelos disponíveis para gerações futuras.

O relevante da experiência do Teatro de Grupo, no final do século XX, diz respeito às suas conquistas, que vão desde aspectos relacionados à poética até o próprio modo de produção. Essas conquistas fizeram com que a idéia de grupo de teatro sobreviva, estabelecendo, mantendo e aprofundando o conceito de Teatro de Grupo. A manutenção desse conceito implica na manutenção de um lugar de resistência como estrutura periférica de produção teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta dissertação, cabe consignar que o conceito de Teatro de Grupo, abordado neste trabalho, foi construído fundamentalmente a partir da análise das experiências dos grupos que formaram modelos vigentes no contexto teatral brasileiro. Modelos estes, que por sua vez, difundidos por meio de oficinas, cursos e relações inter-grupos, dentro daquilo que podemos definir como o movimento de Teatro de Grupo. Essas práticas grupais buscaram sempre a reafirmação de um modo de produção diferenciado pelo seu aspecto coletivo, e por sua oposição aos referentes relacionados com as formas do mercado teatral.

Os elementos discutidos ao longo desta dissertação permitem afirmar que a noção de Teatro de Grupo funciona como algo que define um campo teatral. Isto não implica fazer um recorte que isole um conjunto de grupos específicos, mas permite a compreensão de como estes grupos, que reivindicam lugar de Teatro de Grupo, se relacionam com as diferentes circunstâncias do contexto teatral.

O Teatro de Grupo seria definido por: a) estabilidade no corpo de atores que compõe um grupo; b) projeto de longo prazo; c) treinamento atorial; d) prática pedagógica (o grupo como escola); e) sede própria; f) modo de produção coletiva; g) projeto de manutenção econômica; h) projeto político/ideológico; i) pesquisa; j) o ator como tônica de pesquisa; e, l) disseminação das ideologias do grupo.

Quando busquei compreender a idéia de Teatro de Grupo, percebi que o reconhecimento de práticas de treinamento constitui um elemento unificador. Isto se reflete, por exemplo, na presença no trabalho dos grupos de diversas formas de preparação corporal que são, ao mesmo tempo, tomadas nos aspectos formativos do ator, e no que diz respeito à elaboração dos espetáculos grupais. Por isso a reivindicação do treinamento, como eixo de trabalho, constitui um ponto chave na percepção do universo do Teatro de Grupo.

Neste sentido, ainda cabe afirmar o desejo de um trabalho estável e

durável como elemento chave da idéia de Teatro de Grupo. Se a noção de permanência e profissionalismo grupal parece emergir da *Commedia dell'arte*, foi na França do final do século XIX, especialmente no trabalho de Antoine, que se apresentaram os elementos de questionamento dos modelos teatrais hegemônicos. Questionamento este que também pode ser identificado como traço característico do movimento do Teatro de Grupo contemporâneo.

O grupo então, aparece comprometido com projetos que buscam superar o individualismo do “divo” para encontrar uma identidade coletiva oposta aos modelos hegemônicos. Cabe destacar que o projeto do *Théâtre Libre* é um exemplo que dizia respeito à transformação do sistema de organização teatral, e buscava o “novo” como forma de não se instalar na hegemonia.

Já as experiências grupais de Grotowski, Barba e *Living Theatre*, traduzem especificamente a idéia do grupo como lugar de encontro, considerando o teatro como testemunho que se estrutura a partir da ocupação dos espaços marginalizados com apoio em um núcleo estável de atores. Isso se associou à fundação da ética da durabilidade do projeto artístico, e então surgiram, neste processo, modos de resistência ao texto dramático, e a preocupação com a intensificação dos aspectos pedagógicos como elemento de sustentação do projeto coletivo. Características estas que contribuíram para definir, bem como para fortalecer, o espaço grupal como âmbito de aprendizagem e de formação do ator.

O Teatro de Grupo, até finais da década de 80, se caracterizou por buscar espaços na sociedade, e assim teve que flexibilizar as posturas ideológicas que propunham enfrentamentos com os elementos mercadológicos. Mas, isso não repercutiu em uma simples adaptação à lógica do “mercado”, ou seja, apesar das contradições, o movimento de Teatro de Grupo buscou preservar sua liberdade e a autonomia de suas formas organizativas e criativas.

No Brasil, o exemplo que explicita esse processo é o Grupo Galpão, que mesmo se profissionalizando, luta por permanecer como grupo cooperativo, preservando os elementos fundamentais do seu modo de

produção e de sua identidade. Este modo de produção abriga um pensamento sobre o fazer teatral que pode ser denominado “cultura de grupo”, que delimita o campo da identidade coletiva e que está definido, principalmente, pela continuidade dos integrantes do grupo. Este procedimento solidifica as práticas cotidianas que garantem a existência do grupo como tal e fomenta uma cultura de grupo que está relacionada com as atividades básicas do coletivo, que vão desde a criação artística e formação até a manutenção do espaço de trabalho.

Nos anos 90, além dos trabalhos de porte como o do Lume e do Galpão, bem como de outros exemplos citados nesta dissertação, houve o aparecimento de novos grupos, e de espetáculos, sendo que muitos destes surgiram em condições periféricas.

Neste contexto, é importante dizer que o Teatro de Grupo propõe um pensamento sobre o contemporâneo, construindo espaços de reflexão e discussão sobre o próprio fenômeno teatral. Ainda quando seja discutível a constituição de um movimento homogêneo, a própria percepção dos grupos de uma identidade tem conformado um campo de trabalho bastante prolífico, mesmo nas condições adversas que supõe esta forma do sistema diretamente profissionalizado.

Apesar disto, o discurso que define a auto-imagem dos grupos parece explicitar um escasso exercício de crítica sobre suas estruturas de trabalho. Este mesmo discurso identifica toda atividade grupal como pesquisa, sem que, no entanto, isso se reflita em práticas de investigação concretas.

Essa banalização, que também supõe pensar que todo grupo pesquisa sobre o ator e, portanto, formula método, não tem sido alvo da análise por parte dos realizadores teatrais nem dos pesquisadores. Conseqüentemente, vemos uma proliferação de propostas teatrais, algumas vezes pouco consolidadas, que vão ganhando espaço junto a jovens atores, e isso tem dado origem a redes de grupos que reproduzem certos modelos de trabalho.

Neste sentido, pode-se destacar, como exemplo, a disseminação do modelo do grupo de Eugênio Barba, por meio da atividade de grupos como

o Lume e a Companhia Périplo (Argentina), sob a forma de procedimentos, no qual um grupo matriz difunde sua cultura e ideologia por meio de suas práticas pedagógicas.

Estas redes estabelecem também circuitos de eventos nos quais os integrantes das redes se apóiam mutuamente. Isso manifesta uma atitude, na qual muitos espetáculos aparecem não como síntese de uma identidade grupal, mas como reprodução de modelos. Aquilo que foi um fenômeno de fortalecimento da prática teatral, até fins dos anos 80, parece haver se transformado em um elemento de enfraquecimento da noção de grupo teatral.

Apesar deste tipo de atuação, o movimento de Teatro de Grupo tem sido responsável por tentativas de recriação de uma cultura do teatro que dispute espaços ao jogo do mercado. O Teatro de Grupo tem sido também responsável pela abertura de espaços alternativos estáveis, que se multiplicaram nas cidades, e representam espaços nos quais emergem instigantes experiências cênicas.

O presente estudo indica a necessidade de um olhar que compreenda o fenômeno do Teatro de Grupo de forma sistemática no contexto do teatro brasileiro. Particularmente parece importante avançar em direção a uma análise sobre as repercussões dos modelos teatrais dos grupos na conformação de novas linhas estéticas no nosso teatro.

REFERÊNCIAS

- ABRACE. **Anais do 1º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes cênicas.** São Paulo: 2000.
- ANTOINE, A. **Conversas sobre a encenação.** Tradução Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, E. **A arte secreta do ator.** Campinas/SP: UNICAMP, 1999.
- BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.** São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes.** São Paulo: Hucitec, 1991.
La tierra de cenizas y diamantes. Barcelona: Octaedro, 2000.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BINER, P. **O *Living Theatre*.** Forja s/d.
- BRANDÃO, T. **Teatro dos Sete: a máquina de repetir estrelas.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- BRAUN, E. **El director y la escena.** Buenos Aires/AR: Galena, 1992.
- BROOK, P. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BURNIER, L. **A arte do ator: da técnica à representação.** Campinas SP: Unicamp, 2001.
- CABRAL, R. et al. **Arte e o ensino da arte – teatro, música e artes visuais.** Blumenau SC: Nova Letra, 2004.
- CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade.** São Paulo: UNESP, 1997.
- CARREIRA, A.L.A.N. **El Teatro Callejero: em la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del 80.** Buenos Aires/AR: Nueva Generación, 2003.
Práticas de produção teatral em Santa Catarina. Florianópolis/SC: Fundo de apoio à pesquisa da UDESC e CNPq, 2002.

CARREIRA, André e VARGAS, Antonio *Heróis, Mestres e a Viagem: ator, teatro de grupo e identidade* (Inédito, 2005)

CRUCIANI.F, FALLETTI.C. **Teatro de rua**.São Paulo SP: Hucitec, 1999

DE AMICIS, V. **La Commedia popolare latina e la commedia dell'arte**. Nápolis, 1882.

DE MARINIS, M. **El Nuevo Teatro – 1947 –1970**. Ediciones Piados. Barcelona – Buenos Aires – México. Colección dirigida por Humberto Eco.1988.

DUCHARTE, P. L. **The Italian Comedy**. New York: Dover Publications, 1966.

DUVIGNAUD, J. **Sociologia Del Teatro** – Ensayo sobre las sombras colectivas. México: Fondo de cultura econômica.

FARIA, J. R. **Idéias Teatrais** - o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva:FAPESP, 2001.

FERNADES, Silvia. **Grupos teatrais anos 70**. Campinas/SP: UNICAMP,2000.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.

GARCIA, S. **Odisséia do teatro Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2002.

GARCIA, S. **Teatro de militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o teatro de arte de Moscou**. Coleção Debates, São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, J. **Diálogos sobre teatro**. Armando Sérgio da Silva, org. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**.3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. **Teatro e Estado: as companhias oficiais de teatro no Brasil**. São Paulo: Hucitec e IBAC, 1992.

NANDI, Ítala. **Teatro oficina**: onde a arte não dormia. 3.ed. Rio de Janeiro: Faculdade da Cidade Editora, 1998.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIVIÈRE, E. P. **O processo grupal**. São Paulo: Martins Fontes, 1983

ROUBINE, J. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral**. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ROUBINE, J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

STANISLAVSKI, C. **A construção da personagem**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do Teatro de Grupo no Brasil**. Dissertação de mestrado, 1995.

Periódicos

REVISTA ENSAIO ABERTO, Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1994.

TEATRO DO PEQUENO GESTO. **Folhetim** N.13,14, 15.2002.

URDIMENTO. CEART/UEDESC.1998 e 2000.

FURB. **O Teatro Transcendente**. n.11, a.11, 2002.

FURB. **O Teatro Transcendente**. n.11, a.12, 2003.

REVISTA DO Lume. Campinas/SP, n.2, 1999.

MÁSCARA – México ano 04 no.17 e 18 – 1994 – ano 03 – 1993 no.11 e 12

O PERCEVEJO – Teatro Brasileiro nos anos 40. n.10 e 11 – UNIRIO, Departamento de Teoria do Teatro de Pós-graduação em Teatro 2001/2002.

FAPERJ. **Polêmica**. n.12. Disponível em: http://www2.uerj.br/~labore/pimagem_silvana_teatro_cima_p12.

Revista do Patrimônio histórico e Artístico Nacional – Olhar do Brasil – Organização Sebastião Uchoa Leite –no 29/2001

SESC. **Revista E**, n.4, a.11, out. 2004.

Revista Sala Preta – Departamento de Artes Cênicas – ECA. USP. Nº 02 - 2002

Revista Sala Preta – Departamento de Artes Cênicas – ECA. USP. Nº 03 - 2003.

Sites visitados

<http://www2.uol.com.br/teatroficina/>

www.abordo.com.br/hierofante/

www.artorgone.com.br

www.caleidoscopio.art.br/entrevista/teatro/grupogalpao

www.caleidoscopio.art.br/seraque

www.ciadeteatrocontemporaneo.com.br

www.companhiadolatao.com.br

www.etcetal.art.br
www.grupoflodosol.hpg.ig.com.br
www.grupogalpao.com.br
www.grupotespis.hpg.ig.com.br/
www.gupotempo.com.br
www.infonet.com.br/gimbuaca/grupo.moitara.sites.uol.com.br/
www.intrepidatrupe.hpg.ig.com.br
www.melim.com.br/~tespis/
www.oigale.com.br
www.pequenogesto.com.br
www.seresdeluzteatro.com.br/
www.sobrevento.com.br
www.sutilcompanhia.com.br
www.teatrodavertigem.com.br
www.teatrodeanonimo.com.br
www.terravista.pt/Nazare/3522/
www.trecosecacarecos.cjb.net/
www.truks.com.br
www.unicamp.br/lume/
www.uol.com.br/parlapatoes
www.uol.com.br/teatroficina/oficina/ata_01.htm
www.upf.tche.br/viramundos/

ANEXO

Entrevista concedida a Valéria Maria de Oliveira para dissertação de Mestrado durante o 18º Festival Universitário de Teatro de Blumenau em julho de 2004.

Entrevistado – Ator/pesquisador Renato Ferracini, do Núcleo Interdisciplinar de Teatro - Lume – UNICAMP/SP.

Entrevista transcrita integralmente.

Valéria: Dentro do trabalho cotidiano do Lume, quais são as noções que operam dentro daquilo que podemos chamar hoje de teatro de grupo?

Renato: Isso é uma coisa que está sendo muito discutida hoje dentro do próprio grupo. Quando se fala em teatro em grupo, sempre se esquece que o grupo é feito por indivíduos, então às vezes se pensa no grupo como uma coisa, mas existe uma tensão, pelo menos dentro do unicentro entre os objetivos a longo prazo do grupo, as vontades do grupo, que na verdade são a somatória das vontades de cada um dos elementos do grupo.

Muitas vezes algum elemento do grupo quer alguma coisa x, outro quer uma coisa y e outro quer uma coisa z, num projeto a curto prazo ou a médio prazo. Então existe uma tensão muito interessante entre o que são os objetivos do grupo como um todo em longo prazo, e os objetivos a curto ou médio prazo de cada um. O grupo é responsável pelos projetos a médio e longo prazo dos elementos que o constituem? No Lume a gente responde: sim. Um dos pilares que hoje faz com que o Lume ainda exista (iremos fazer vinte anos ano que vem, com um elenco de 7 atores, sendo que o mais jovem entrou em 1997) é que os sonhos individuais, os projetos individuais, são absorvidos pelo próprio grupo, e passam a ser um projeto do grupo. Isso é uma linha de mão dupla muito interessante, pois, ao mesmo tempo, que os projetos ficam múltiplos, o grupo tem uma multiplicidade de projetos, expandem os próprios projetos do grupo, ao mesmo tempo você também supre a necessidade expressiva de cada elemento do grupo. Por outro lado, a pessoa que está dentro do grupo não

sente que o grupo a força a uma expressividade sempre grupal, mas dá também, mas também absorve a expressividade deles enquanto pessoa e ao mesmo tempo fica muito tranqüila, porque está protegida por um grupo. Quer dizer: o meu sonho vai ser absorvido por outras pessoas. Isso é um elemento muito imprescindível para o trabalho de grupo hoje, como eu imagino (claro, isso tudo em longo prazo), pois é muito bom se sentir num grupo onde você sabe que tem espaço para você ter a sua forma expressiva, e tem outras seis pessoas que vão abarcar isso. Ao mesmo tempo essa forma expressiva, essa vontade de expressão minha, Renato, vai estar conectada a um todo do próprio grupo, pois eu só tenho essa vontade de expressão porque tenho uma formação dentro desse grupo que me dá a vontade de me expressar dessa forma. E então vêm os projetos coletivos que são muito ricos, pois em algum momento todos os projetos individuais se cruzam. E aí a gente fala: “bom esse é um projeto coletivo”, e aí a gente faz um projeto coletivo. Por isso que o Lume tem solo, tem duos, tem espetáculos com quatro pessoas e tem espetáculos com todos.

Valéria: Se você tivesse que dar uma definição do que é teatro em grupo, qual seria essa definição?

Renato: Retomando ao que falei, é uma tentativa de equilíbrio entre todas as vontades expressivas coletivas e individuais.

Valéria: Seria lícito dizer que existem noções sobre as quais vocês trabalham que são derivadas do contato que vocês tiveram com Odin?

Renato: Não dá pra negar que não existam. O que se confunde muito do Lume com o Odin é que aparentemente nós temos uma influência muito grande estética e poética do Odin, e isso não é verdade. A influência que nós temos do Odin é a necessidade de se trabalhar em grupo. Isso é uma coisa que o Odin trouxe muito para o Lume. Não só da necessidade, mas do quanto pode ser criativo e rico você estar em grupo e criar em grupo. Isso é uma influência do Odin, Essa influência, essa positividade que o

Odin (que é um grupo de 40 anos) traz enquanto pessoas que buscam coisas diferentes, pois cada um busca coisas diferentes. Mas existem projetos coletivos dentro dessas diferenças, isso sempre nos influenciou. Claro que a nossa busca é bem diferente da do Odin, é bem diferente do que eles buscam enquanto projeto estético. Nós não buscamos a mesma coisa que eles, mas não dá pra negar que eles nos influenciaram nessa vida coletiva, nessa vontade de vida coletiva.

Valéria: Dentro dessa política (podemos dizer que é política não é?, porque vocês tem o trabalho da criação poética, estética, o trabalho do grupo... fica mais coletiva e tal..) A política pedagógica, como é isso dentro do Lume, quando o Lume abre (lendo teu artigo da revista eu vi que o Lume não é um espaço fechado, é um lugar que abre as portas, as janelas) o que vocês instauram com essa política pedagógica? Até porque acompanhando vocês (eu já estive lá, vem gente do mundo inteiro), qual é o objetivo dessa política pedagógica?

Renato: Existem vários objetivos, e ensinar não está entre eles. Ao invés disso, o principal objetivo é trocar. Porque primeiro: o Lume (quando falo Lume falo das pessoas individuais que formam, são apaixonadas por teatro, só que a gente ta apaixonado pelo teatro, então a gente acha que o que a gente descobriu, o que a gente pesquisa lá dentro, o que a gente descobre enquanto processo, enquanto procedimento, ele pode ser rebatido, pode ser trocado com outros atores. Não no sentido de imprimir nos outros atores a nossa maneira de fazer, mas imprimir a maneira do outro ator descobrir como é que ele pode imprimir a vontade dele. Então essa vontade de troca, que é menos pedagógica, mas mais troca (apesar de que podemos ampliar o conceito de pedagogia. Claro. Pedagogia é troca também, mas a gente tem essa vontade de troca de você chamar as pessoas, lá trabalhar com as pessoas, porque é uma forma de nos alimentar porque ensinar (eu quando dou um workshop, por exemplo, tenho certeza que aprendo muito mais do que as pessoas que estão lá fazendo comigo, pois é um aprendizado também, é uma renovação de sangue mesmo que acontece

quando você está trabalhando com atores mais jovens, ou até mais velhos que você, mas de um outro tipo de trabalho, e quando você observa que o corpo dele teve uma história corporal dentro do teatro x, e que vem trabalhar contigo.. você percebe que essa troca da minha cultura corporal com a cultura corporal daquele outro corpo dá uma síntese de uma outra coisa.

A gente chama pessoas de fora pra trocar com a gente por exemplo.....

A vontade da abertura é muito mais de troca do que de uma pedagogia de ensinar algo, de passar algo para a frente, entende? Pois não acreditamos que o que fazemos seja possível de ser colocado enquanto metodologia funcional do trabalho do ator. Ela é um processo... pra gente até agora, está funcionando, estamos trabalhando, mas não dá pra ter uma receita de bolo onde você chega e fala assim: olha, temos uma escola Lume e aí vai ser isso. Agora. Então vamos ensinar o procedimento e a metodologia Lume. A gente sabe que a gente encontrou algo nosso, e a gente sabe como encontrar esse algo nosso. Então nos nossos workshops a gente tenta mostrar como você pode encontrar algo seu. É muito mais importante pra gente passar isso, mostrar isso, trabalhar isso e trocar isso com outro do que mostrar um método, um sistema Lume de fazer teatro. Isso é só nosso.

Valéria: Renato, lá em Barão Geraldo/SP a gente vê que existe quase uma comunidade, é o Lume e mais vários outros grupos e a gente vê que vocês tem uma dada circunferência não é? Parece que tem até uma mostra que é só entre vocês não é? Essa articulação entre os grupos se dá com que objetivo? Existem grupos que circundam e que estão em torno do Lume, ou todos estão, como é a funcionalidade disso?

Renato: Esse movimento que está acontecendo em Barão Geraldo chama-se Território Nômade. Nos juntamos oficialmente, e fizemos um manifesto, que está numa página da internet. Na verdade uma coisa que se viu em Barão Geraldo é que os grupos que foram chegando justamente por essa questão. A Tichi por exemplo, é uma pessoa que veio pra Barão justamente porque viu essa possibilidade de que ela faz a diferença,

porque nós não temos nada a ver com o trabalho dela, ela tem uma busca estética, uma pesquisa corpórea muito diferente da nossa. Esteticamente a busca dela é uma, corporalmente a busca dela é outra, a única coisa que temos em comum é a busca. A busca por novas possibilidades expressivas pro ator, etc...

Valéria: E a gente poderia dizer que também a busca da prática coletiva?

Renato: Exatamente: essa vontade de estar dentro de um espaço onde você tenha essa possibilidade de criar coletivamente. Sim, isso sim, isso já é condição. Esses grupos se juntaram e viram que é muito rico ser diferente, é muito produtivo ser diferente, porque a minha busca (apesar de nós buscarmos, seja qualidade artística, novas formas expressivas, possibilidades de expressão, possibilidades poéticas) é uma, é comum, mas sempre os resultados e os procedimentos vão ser diferentes, e essa diferença é muito rica, sempre, e a gente assimila essa diferença não como petição, mas como inclusão. Nunca excluir: “você é diferente, você busca algo diferente, então eu não quero nem saber; a minha busca é a busca certa”. Isso não existe. Não existem buscas certas e erradas, existem buscas. E aí criamos esse movimento lá em Barão, que está crescendo. Atualmente são 14 grupos de teatro.

Valéria: É uma associação?

Renato: Sim.

Valéria: Mas ela está instituída?

Renato: A gente está buscando instituir, instituição mesmo.

Valéria: Temos uma mostra de teatro de grupo aqui no estado de SC em que o Lume já participou, em Itajaí. Quais foram as impressões do Lume acerca desse trabalho?

Renato: Maravilhoso. Foi um dos festivais que a gente mais gostou de

participar, porque justamente a gente conhece irmãos dos outros países, dos outros lugares, tanto que daquele festival que há dois anos a gente participou até hoje a gente ainda tem contato com muitos grupos que participaram daquele festival, direta ou indiretamente. A companhia Carona, daqui de Blumenau, até hoje nós realizamos troca, ou a companhia Experimentos, de Itajaí, o pessoal do Via Rosse da Itália. Inclusive, só pra vocês terem uma idéia, estamos fazendo um trabalho conjunto: Lume e Via Rosse, onde o Norbeto vai vir para trabalhar um espetáculo com o Lume. Isso nasceu lá, nasceu dessa possibilidade de troca. Não estamos chamando o Norbeto pelo fato de ele ter uma visão igual à nossa, muito pelo contrário, estamos chamando o Norberto por ele ter uma visão muito diferente da nossa. Isso chega a resultados muito interessantes e de uma qualidade muito boa. Estamos chamando o Norberto pra vir pra cá para confrontarmos processos. Não sei se vai sair um espetáculo bom, ou ruim, isso não nos interessa.

Valéria: O que interessa é confrontar os processos? É isso?

Renato: É, queremos ver se os procedimentos vão ser legais. Pode ser que a gente veja que no meio do processo a coisa não se comunique, mas pelo menos nós tentamos. Isso nasceu lá em Itajaí.

Valéria: Renato, quando vocês trabalham, voltando a essa questão que vocês ministram os workshops, seminários, mas tu vê ou não vê que algum momento as pessoas que começam a se aproximar do Lume, quando elas resultam num objeto artístico, existe uma semelhança da estética do Lume? Se existe isso, é comum? Você considera comum?

Renato: Existe sim, mas nós vemos isso como um processo. Por exemplo, o “Café com queijo” é referência para muitos grupos, então se as pessoas vão partir pelo lado da mímese e vão montar um espetáculo, vai ser bem possível que num primeiro resultado, até mesmo num segundo resultado, a coisa fique relativamente parecida, a própria poética, da cena mas a gente

vê por exemplo, isso é um exemplo claro, num Grupo de Barão que no primeiro espetáculo que eles fizeram, eles tinham até um procedimento bem parecido com o Café com queijo, no segundo, eles fugiram bastante. Provavelmente no terceiro espetáculo, eles vão fugir completamente, e vão descobrir sua maneira de ser, sua identidade. Por isso vemos como um processo, é como um desgarramento da sua referência. Mas não tem como negar que toda vez existe uma referência sim, a referência é um processo natural.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)