



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES
– PPGCA

CAROLINA GARCÊS CERQUEIRA

O ATOR COMO SER COLETIVO
ATORES MULTIATUANTES EM TEATROS
DE GRUPO

Niteroi
2017

CAROLINA GARCÊS CERQUEIRA

O ATOR COMO SER COLETIVO
ATORES MULTIATUANTES EM TEATROS
DE GRUPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
Orientadora: Prof^ª. Dra. Andrea Copeliovitch

Niteroi
2017

AGRADECIMENTOS

À minha família, que tanto me apoiou e me motivou a concluir essa dissertação. Agradeço Sergio Luiz , Maria Lésia e Rafael Cerqueira por todo amor. Com certeza sem vocês eu não seria nada.

À Professora Dra Andrea Copeoliovitch, que me acolheu quando eu estava desnorteada após a qualificação, e me orientou dando apoio, ajuda e me fez enxergar um novo propósito para minha pesquisa. Agradeço muito pela paciência e cuidado com meu trabalho.

À Professora Dra Lígia Dabul, que tanto me ajudou e cuidou da minha pesquisa quando ele estava no seu início. Agradeço a professora que primeiramente me acolheu, mesmo não sendo um trabalho de sua área específica. Sem a senhora professora, eu com certeza não teria concluído o mestrado, e teria saído em julho de 2016.Obrigada!

À Troupp pas d'argent – Lilian Meireles, Marcela Rodrigues, Natálie Rodrigues e Orlando Caldeira –, pois sem eles eu não teria direção artística, não teria casa, não teria base. Com minha família pas d'argent eu sou hoje uma pessoa melhor

Aos meus amigos, todos lindos amigos que leem esse agradecimento, que me apoiaram dando força e incentivo para a conclusão dessa pesquisa, em especial: Jorge Florencio, Aline e Anne Mohamad, Raphael Giammattey e Flavia Lamego.

À minha amiga Alicia Madrid, por suas contribuições que muito me ajudaram no início do processo de escrita, e pela torcida por mim, mesmo que de longe.

À minha amiga Natalie Rodrigues, pelas leituras de revisão do meu texto, pelos livros emprestados, pelas dicas acadêmicas e pelo cuidado.

Ao Arthur Arantes de Souza, por sua incrível ajuda na reta final do meu processo de escrita, dando inúmeras contribuições ao trabalho.

Ao Eduardo Moreira, fundador do grupo galpão, que, prontamente, me respondeu e me ajudou na entrevista. Agradeço muito a ele. Minha admiração pelo trabalho só cresceu depois da conclusão da pesquisa.

À Biblioteca da Unirio, por ser meu quarto de estudo por muitos meses.

À Capes, pela concessão da bolsa no último ano do meu mestrado, e que foi essencial para conclusão dessa pesquisa.

À Rosyane Trotta e Luiz Guilherme Vergara, pelas contribuições e reflexões durante minha banca de qualificação, que foram fundamentais e com certeza um divisor de águas para minha continuação no programa.

Ao Professor Dr. Luiz Guilherme Vergara, mais uma vez, por ter aceitado o convite de compor minha banca de defesa.

À Professora Dra. Marta Simoes, que gentilmente aceitou fazer parte da banca de defesa.

Ao Alessandro Patrício da Silva, secretário do IACS, que muitas vezes me ajudou nas adversidades que obtive durante os dois anos de curso.

Aos Professores do PPGCA, que contribuíram muito para minha formação.

BANCA EXAMINADORA

Profª Dra Andrea Copeliovitch - UFF

Orientadora

Profº Dr Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara –UFF

Profª Dra Marta Simões- UFRJ

Nós precisamos transbordar, ir além da borda,
sermos inconformados com as amarras que nos
contêm, nos aprisionam e nos infelicitam.

Mario Sergio Cortella

RESUMO

Essa pesquisa aborda as perspectivas e instigações do ator que trabalha inserido em um Teatro de Grupo. Procuramos compreender o envolvimento e cooperativismo entre participantes de grupos e como o modo de produção e gestão teatral estão voltados ao coletivo. Pesquisamos como se desenvolve um ator-construtor; um ator-produtor; um ator multiatuante (o ator que deixa de ser um *corpo individual* e passa a ser um *corpo coletivo* para enriquecer e fortificar o seu agrupamento). Destacamos a progressão do teatro de grupo no Brasil e, com uma análise comparativa, pesquisamos a relação entre ator, afetos e resistência de especificamente três Teatros de Grupo: **Odin Teatret, Grupo Galpão e a Troupp pas d'argent**. Através deles, tentamos entender um pouco como enaltecer a resistência artística. Constatamos como a individualidade de cada componente pode fortificar e dar solidez a um coletivo. Buscamos abordar a trajetória de pluralidades encontrada pelo ator cênico ao incorporar-se em outras funções, e como essa diretriz pode ampliar e construir aos poucos uma nova identidade atoral.

Palavras-chave: Ator multiatuante. Individualidade. Corpo coletivo. Teatro de grupo.

RESUMÉ

Cette recherche examine les perspectives et les demandes de l'acteur qui travaille dans un groupe de théâtre. Nous cherchons à comprendre le développement et la coopération entre les participants des groupes et la façon dont le mode de gestion de la production et du théâtre font face à la collectivité. Nous recherchons comment un acteur-constructeur; un acteur-producteur ; un acteur *multiatuante* (qu'on y comprend comme un acteur qui cesse d'être un corps individuel et devient un corps collectif, pour enrichir et pour renforcer son groupe) se développent. Nous mettons en relief les progrès dans le temps des groupes de théâtre au Brésil, et dans une analyse comparative, on étudie la relation entre l'acteur, l'affect et la résistance de trois groupes spécifiques: Odin Teatret, le groupe Galpão et la Troupp pas d'argent. À travers eux, nous essayons de comprendre un peu comment intensifier la résistance artistique. Nous notons que l'individualité de chaque participant peut renforcer et donner une force collective. Nous abordons le chemin de pluralités trouvé par l'acteur scénique quand il est intégré dans d'autres fonctions, et comment cette directive peut agrandir et construire progressivement une nouvelle identité pour cet acteur.

Mots-clés : L'acter multiatuante. Individualité. Corps collectif . Groupe de théâtre

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE GRUPO	18
1.1 No Brasil através da historia.....	22
1.2 Anos 70	30
1.3 Anos 80 e anos 90	33
1.3.1 A influência de grupos estrangeiros	36
1.3.2 Gerald Thomas, Antunes Filho e a expressão individual.....	37
1.4 Pós-anos 90.....	40
CAPÍTULO 2 – AFETOS, ENCONTROS E RESISTÊNCIA: O ATOR E SEU GRUPO	42
2.1 Um bom encontro: o aumento de potencia entre atores de um grupo	43
2.1.1 O encontro entre atores de grupo e atores de elenco	49
2.2 O ator no teatro de grupo	53
2.2.1 Odin Teatret.....	55
2.2.2 Grupo Galpão	58
2.2.3 Troupp pas d’argent	64
CAPÍTULO 3 – O ATOR COMO UM SER COLETIVO	70
3.1 O corpo individual e o corpo coletivo	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
APÊNDICE	98
APÊNDICE A Entrevista feita com o grupo Galpão via e-mail. Primeiro contato, dia 24/01/2017	99
APÊNDICE B Entrevista feita com o grupo Galpão via e-mail. Segundo contato, dia 16/02/2017	102

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, buscamos abordar e exemplificar as relações entre os participantes de um teatro de grupo. Ao mesmo tempo, exaltamos a importância que existe para eles fazerem parte de um grupo, e como este fato pode despertar uma pluralidade artística.

Partindo de uma visão interna da *Troupp pas d'argent*, buscamos também observar as relações dos grupos *Odin Teatret* e *Grupo Galpão*. Há uma multiplicidade de funções exercida pelos atores, que pode ser motivada para engrandecer o caminho a ser percorrido por eles ao longo de sua trajetória de trabalho, e que, através dos anos, pode oferecer uma oportunidade de multiplicar experiências entre os fundadores, que têm um desejo em comum: valorizar o grupo e se solidificar cada vez mais como um coletivo. Pois, formar um grupo vem da necessidade de atores possuírem um objetivo e se juntarem em torno de um ideal. Mas qual seria esse ideal? Porque formar um grupo? Como esse interesse é aguçado? Como um grupo perdura? Quais exemplos obtemos? O que desperta a multiplicidade no ator?

Maria Angela Alves de Lima (1979), em seu artigo *Quem faz Teatro*, destaca:

[...] formar grupos culturais significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência. Independente do espetáculo que venha produzir, a formação de um grupo é uma ação cultural e uma ação social. (LIMA, 1979, p. 47)

Alves de Lima cita grupos teatrais que se formaram nos anos 70 no Brasil. Muitos deles se iniciaram para combater o modelo econômico, social e político da época. Diversos pontos em comum havia entre eles, como o desejo de produzir uma arte que não fosse apenas expressão individual. O interesse mútuo nascia de uma oposição explícita da história do país, aos modos de convivência e trabalho e às relações de poder. Antes de corresponder a um ideário artístico, os grupos respondiam a uma desarticulação real da sociedade, prevista inclusive no modo de produção predominante. Se os homens do teatro se agrupavam nessa época, seria porque havia um inimigo externo que os obrigava a tomar medidas estratégicas de associação.

Ao destacar a motivação para a construção de grupos nos anos 70, levantada por Alves de Lima, questionamos hoje, 47 anos depois, o que ainda motivaria a construção de um teatro de grupo, e, além disso, o que os faria perdurar.

Desse modo, o interesse dessa pesquisa foca nos seguintes grupos: Troupp pas d'argent (11 anos), escolha realizada pela minha proximidade com o grupo, sendo eu uma das fundadoras; e também em dois grandes grupos internacionalmente reconhecidos, e que servem de inspiração para a Troupp: Grupo Galpão (35 anos) e Odin Teatret (54 anos). Pensarmos e refletirmos o que hoje estimula a construção e permanência de um grupo, nos faz observar possíveis semelhanças e diferenças, entre as motivações existentes nos anos 70. Picon-Vallin (2008) apresenta, em *A propósito do teatro de grupo*, um comentário interessante para o pensamento sobre construção de teatros de grupos nos últimos anos:

[...] a identidade se manifesta na vontade de fazer um teatro diferente e de fazê-lo por meio da afirmação de um grupo; no engajamento político presente nas escolhas de repertório, peças ou criações a partir da improvisação; na pesquisa artística coerente e exigente de uma forma rigorosa e teatral, que passa por um longo e árduo trabalho e por treinos específicos a cada espetáculo; nas estratégias a serem desenvolvidas para manter-se e perdurar-se. (PICON-VALLIN, 2008, p.84)

As circunstâncias levantadas por Picon-Vallin (2008), como propósitos para a estruturação de um grupo, se aproximam bastante das características dos três grupos pesquisados, e de suas instigações. Por exemplo, nós, atores da Troupp pas d'argent, no início de nossa trajetória, devido à difícil situação financeira, fato que motivou a escolha do nome do grupo (trupe sem dinheiro, em francês), nos multiplicamos em nossas funções, ou seja, além de atuarmos, trabalhamos em todas as áreas para a construção de um espetáculo. A minha inquietação por essa pluralidade foi muito aguçada em 2013, quando estávamos criando o nosso terceiro espetáculo, *Morro da Ópera*. Nessa época, passamos por um árduo trabalho de reorganização, devido a diversos imprevistos ocorridos durante a criação da obra, o que fazia nos reinventarmos a cada dia antes da estreia. Por exemplo, o cenotécnico contratado entregou um material totalmente inadequado ao espetáculo, isso a três semanas da data de início da temporada. Estava, também, cada vez mais complicado continuar em nosso local de ensaio, pois não

tínhamos espaço suficiente para ensaiar com o cenário de grande dimensão, e ainda guardá-lo de um dia para o outro. A estrutura era feita de diversas escadas, e um grande pano de fundo de sacos plásticos. Para a sua locomoção, nós dividíamos o material em dois carros, e depois de cada ensaio, fazíamos o transporte, desmontávamos e carregávamos tudo, isso praticamente todos os dias antes do espetáculo se fixar no teatro para a temporada.



Foto: Cenário sendo montado pelas integrantes Natalie Rodrigues e Lilian Meireles. Morro da Ópera 2014, Rio de Janeiro. Acervo do grupo.



Espectáculo Morro da Ópera. Parte superior, da esquerda para a direita: Orlando Caldeira, Carolina Garcês e Natalie Rodrigues. Parte inferior, da esquerda para a direita: Marcela Rodrigues e Lilian Meireles. Espaço Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 2014. Acervo do grupo.

Além de ajustes de pequenos detalhes de figurinos e adereços, a criação e as definições de cenas perduravam por dias e noites, para tentarmos solucionar juntos. Tivemos que, além de nos preparar artisticamente para a cena, ajudar a solucionar problemas extra cena. Não que isso não tivesse ocorrido nos dois primeiros espetáculos, porém, esse foi o processo mais difícil para a Trouppe, tanto em cena como fora dela. Fato que nos fez trabalhar ferozmente, para concluirmos uma boa estreia.

Percebe-se que, ao fundarmos um grupo, queremos, além da concretização de um sonho, que o nosso trabalho cresça cada vez mais, e que os espetáculos sejam cada vez mais vistos e comentados pelo público e crítica. Após um tempo, nosso crescimento vai se tornando maior que a nossa gestão inicial, e com o passar dos anos, precisamos nos reinventar na organização. Com o crescimento tão esperado, é necessário abrir bordas para que o excesso de trabalho, em relação à produção, não influencie e prejudique a cena. É nesse momento, que esse ator plural deve aparecer e se reinventar. A partir de então, me atentei, a outros teatros de grupos, e como os atores neles inseridos trabalhavam e se multiplicavam durante a trajetória artística.

Em um primeiro momento da pesquisa, me interessei pelo processo criativo do grupo Galpão, já que o trabalho por eles desenvolvidos sempre foi de muita influência para os atores da Trouppe. No livro *Do Grupo Galpão ao Galpão Cine Horto: uma experiência de gestão cultural*, Chico Péluccio e Romulo Avelar também destacam, em sua experiência de gestão cultural, essa relevante questão de se reinventar ao conquistarem quinze anos de história:

Segundo Ed, aos quinze anos de existência, o Galpão vivia um momento crucial, que deixava no ar uma questão delicada: como se profissionalizar verdadeiramente, deixar de ser mambembe e se estruturar para obter melhores condições de sustentabilidade, sem que isto significasse a perda da alegria, da força e da originalidade do trabalho criativo? (AVELAR; PELUCIO, 2014, p.89)

A ideia dos autores destacada acima reforça que, a forma de resistência de um grupo é através da melhor sustentabilidade possível, e isso, talvez, só ocorreria se os próprios atores fundadores se empenhassem para o crescimento e originalidade do trabalho. Aquela velha ideia que “se você quer bem feito, faça você mesmo”, ou seja, eles mesmos liderarem toda a forma de gestão, organização e produção de um grupo.

Entretanto, para nós da Troupp pas d'argent, por exemplo, por conta da grande demanda e o crescimento que tivemos com o passar dos anos, foi cada vez mais difícil dividirmos todas as necessidades da produção.

No início de tudo, em 2006, quando ainda ensaiávamos o nosso primeiro espetáculo no pátio da escola, onde fizemos ensino médio, não tínhamos condição de comprar nada para uma grande estreia, por isso, nós mesmos buscamos apoio para tudo. Por exemplo, os instrumentos musicais que utilizaríamos na peça, como uma viola, uma alfaia e uma rabeça; os adereços do espetáculo, inclusive uma lona de caminhão que usaríamos em cena, e as passagens rodoviárias para participar do nosso primeiro festival de teatro, o Festival de Curitiba. Jovens de 23 anos, sem experiência, fizemos a produção de tudo isso e conseguimos ganhar todo o apoio para estrear *Cidade das donzelas*, na nossa primeira viagem para fora do Rio de Janeiro. A partir de então, o crescimento veio de forma gradual, e com o segundo espetáculo (Holoclownsto) conseguimos ganhar já alguns editais. Começamos a partir de então, a pensar em cenários melhores estruturados, maiores, e vimos, também a necessidade de técnicos de luz e som. Cada vez mais, precisávamos ser bem organizados, pois, o nosso crescimento solicitava isso. Em 2012, viajamos para a Inglaterra, em nossa primeira viagem internacional com os dois espetáculos. Representar o Brasil em um Festival de Teatro em Londres, foi algo muito desafiador.



Festival Casa Latin America. Londres, 2012. Acervo do grupo

A partir do momento, que esse crescimento se torna maior, como destacam Pelúcio e Avelar, fica a questão de como tornar o grupo cada vez mais forte profissionalmente, sem perder a essência da criatividade e construção própria. Surge a necessidade de aproximar outras pessoas, mais técnicos e mais produtores, obter ajuda, criar a prática de agregar em nosso grupo profissionais, temporariamente ou não. E aos poucos, uma grande ação coletiva pode começar e crescer cada vez mais. Pois, em vista de enriquecer e fortificar o nosso agrupamento, nos tornamos multiatuantes ao deixarmos de ser um *corpo individual* e passarmos a ser um *corpo coletivo*. Assim, precisamos pensar ao mesmo tempo na melhor entonação da fala e também na compra de uma máquina de fumaça; qual a melhor movimentação do corpo na cena e qual tecido para fazer o figurino, etc. Experiências essas que, cada vez mais, nos tornam adeptos a resoluções de problemas e desacostumados à calma.

Ao continuar minha pesquisa sobre os processos criativos de teatros de grupo, além do Grupo Galpão, outra grande influência para a Trouppe pas d'argent foi Eugênio Barba e o Odin Teatret. Outras semelhanças ao modo de organização são encontradas, por exemplo, o esforço que se faz necessário para o crescimento do grupo, mesmo com as dificuldades que são adquiridas no processo de produção. Barba destaca em seu livro *Teatro Solidão e Revolta* (2010), que:

[...] a fadiga e a duração são os dois segredos da aprendizagem. Meus atores e eu estamos acostumados a trabalhar cansados, a forçar nossos limites. Somos marcados pelas dificuldades econômicas e pelo desejo de permanecer em vida com o grupo. O clima de silêncio e de concentração dos primeiros tempos continuou sendo a moldura habitual do nosso trabalho. Naquela época, como hoje também, a autodisciplina nos lembra que um único passo em falso pode desintregar um grupo. Quando preparo um espetáculo, tenho a sensação de estar suspenso num cordão de alpinistas. Cada um coloca as próprias forças a prova, mas continua ligado aos outros. A queda de um arrasta o grupo todo. (BARBA, 2010, p.35)

A união entre os participantes, e a importância dos atores na formação e construção do grupo, é enaltecida tanto no Grupo Galpão quanto no Odin Teatret. A partir de então, percebemos que o ator em um teatro de grupo sai da cena e se torna extracena. Para a Trouppe pas d'argent, construir um corpo coletivo, é construir um pensamento novo, um corpo novo, é ser um artista novo. Sobre esse pensamento que partilhamos, cito palavras da autora Dirce Helena Benevides de Carvalho sobre trabalho

da artista plástica Lígia Clark¹, já que a sua trajetória de vida e arte sempre se mesclaram, se desdobraram e resgataram o significado primeiro de “ser e estar” no mundo.² Ressalto, através dessa citação, uma possibilidade de transformação, do que seria para o grupo, um pensamento do ser ator. Um artista, em sua forma pura, pode tomar forma de um ser coletivo, para colocar *o seu corpo* no mundo. Segundo Carvalho (2011, p.131), “sucede-se no percurso do artista uma rede de multiplicidades propositivas onde o corpo é o receptor e o participante é o criador e o próprio ato de criar é o ato de criar a si mesmo, de estar em si, no outro, no coletivo, no mundo [...]”.

O artista, aqui analisado, busca ser múltiplo. Coloca seu corpo no mundo, para dar enfoque ao grupo no qual ele está inserido, para que haja uma nova visão dele pela sociedade. Pensa-se o individual se tornando coletivo. Um ser que se torna vários ao multiplicar-se em funções. E essa multiplicação de funções pode ser, aqui compreendida, como uma *ação coletiva* do próprio ator cênico. Uma citação de Rosyane Trotta, em sua dissertação de mestrado *O paradoxo do teatro de grupo*, se tornou muito familiar, pois, envolve todo trabalho que atores, agora ditos multiatuantes, estão envolvidos:

[...] O ator de grupo manufatura adereços, bonecos, máscaras e figurinos, idealiza e executa cenários, pesquisa e elabora textos, escreve releases, programas, toca instrumentos, carrega baús, andaimes, passa roupa e costura, bate prego e faz faxina, cozinha e vai ao banco, azeita secretários de cultura e dá palestras, vende seu produto, participa de reuniões e movimentos [...]. Em cada uma destas atividades, ele afirma sua autonomia, sua responsabilidade e sua autoria sobre o espetáculo, os destinos do grupo e o seu próprio. (TROTТА, 1995, p. 44)

Através de uma pesquisa bibliográfica voltada ao tema, e entrevistas com artistas componentes dos grupos estudados, analisa-se a aceitação, a persistência, a resistência e a permanência de atores em um coletivo. Analisam-se, como essa multiplicidade de corpos, pensamentos e afetos se transformam em um coletivo.

¹ Lygia Clark nasceu em 1920 em Belo Horizonte – MG Lygia é uma das fundadoras do Grupo Frente no Rio de Janeiro, liderado por Ivan Serpa, em rejeição à pintura modernista Brasileira de caráter figurativo e nacionalista. A linguagem geométrica é tida como um campo aberto à experiência e à indagação. Disponível em: <http://sonhosealegrias.blogspot.com.br/2010/12/os-bichos-de-lygia-clark-linha-para.html> Acesso em: 03 de março de 2016.

² CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. *O corpo na poética de lígia clark e a participação do espectador*. Moringa Arte do espetáculo. João Pessoa, vol 2, n 2, 131-142, jul/dez de 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/11756/6809>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2016

Pesquisamos como essa multiplicidade se identificou na criação de grupos, desde os anos 70, e ainda se identifica nos dias de hoje.

Para tal análise, contei com a contribuição teórica dos seguintes pesquisadores: Eugênio Barba (1991, 1995 e 2010) ; Béatrice Picon-Vallin (2008); André Carreira (2003, 2004 e 2007); Silvia Fernandes (2000); Rosyane Trotta (1995); Yan Michalsky (1987, 1989); Edelcio Mostaço (1982), dentre outros, conforme as referências bibliográficas.

A estrutura da dissertação se faz a partir de três capítulos:

No capítulo 1, destacamos, primeiramente, a diferença entre companhia teatral e teatro de grupo, apontando características específicas nos três exemplos de coletivos que serão estudados nessa dissertação. Analisa-se, o desdobramento do teatro de grupo no Brasil e, desde os anos 50, fazemos um levantamento dos principais acontecimentos, que destacaram o início dessa característica grupal no país. Aponta-se como o teatro de Arena, e o Oficina, se tornaram precursores do teatro de grupo brasileiro.

Na segunda parte do estudo, atenta-se, mais especificamente, ao ator que está inserido no teatro de grupo, e como ele desenvolve sua relação com outros componentes. No capítulo 2, são apresentados depoimentos sobre o afeto e a força de resistência existente entre os atores. Mostro como essa união pode ser resultado de um bom encontro entre corpos, e, para isso, apoia-se na teoria de Bento de Espinosa (1992). Neste capítulo, o Odin Teatret , o grupo Galpão e a Trouppe pas d'argent são analisados particularmente para que se possa melhor exemplificar, em cada um deles, como o ator multiatante pode progredir.

No terceiro capítulo, apresentamos como a individualidade de cada componente de um coletivo pode transformar, e caracterizar, a identidade do próprio grupo. Destaca-se a importância de se ter uma essência individual viva, ressaltando como o corpo individual pode se tornar um corpo coletivo. Apontamos, como a subjetividade pode dar ao artista, maior vigor e intensidade, na sua trajetória da arte grupal.

Finalmente, apresento a minha visão de atriz multiatante. Acentuo, através também de minha percepção, como se fortalece uma visão prospectiva em todos os

grupos pesquisados. Analiso como obter um crescimento conjunto e possuir um grande fortalecimento no trabalho coletivo.

CAPÍTULO 1 – O TEATRO DE GRUPO

Ao longo da história do teatro brasileiro, mais precisamente a partir de 1940, começou o surgimento dos grupos teatrais. É importante ressaltar que, a principal proposta da maioria desses grupos era obter uma nova forma de fazer teatro, isso quer dizer, buscar uma maneira de renovação. É de suma importância ressaltar também, que os grupos atuantes no Brasil mostraram, e ainda mostram, muitos aspectos significativos de reinvenção, e de rebeldia, principalmente, contra o status quo da vida teatral (LEÃO, 2014).

Curiosamente, a forma e estrutura ‘grupo’ que hoje predomina, especialmente como alternativa independente, surgiu em iniciativas de companhias teatrais, a partir do final do séc. XX (CARREIRA, 2003). As companhias, principalmente da década de 60, foram influência para grupos, em função das suas perspectivas ideológicas, e pela constituição de um ideário artístico. Sobre o estímulo inicial, que a companhia forneceu a construção dos grupos, Mariângela Alves de Lima afirma:

[...] São companhias que têm um ideário artístico, que pretendem uma unidade entre diferentes encenações, que seja apenas uma satisfação imediata às exigências do consumidor, mas também uma manifestação da vontade dos artistas empenhados na confecção de uma obra. [...] Só que grupos acrescentam a isso algumas outras coisas: não é apenas contra determinada concepção da função da arte. Sua forma de organização é uma contraproposta a uma organização exterior ao mundo da criação artística. (LIMA, 1979, p.47)

De fato, elas foram sim uma grande influência à formação dos grupos, porém, primeiramente, vamos analisar mais especificamente a diferença existente entre companhias teatrais e grupos teatrais. Se escolhêssemos uma palavra para definir os dois temas, a companhia poderia ser definida em *praticidade* e o grupo em *resistência*. Para a escolha dessas palavras, nos apoiamos em Piccon- Vallin (2008), quando ela analisa que:

[...] uma companhia é uma entidade representada por um artista responsável, que elabora projetos com vista a obter subvenções para empreendimentos de curto ou longo prazo. A companhia raramente é estável, e seu responsável convida atores diferentes para cada projeto, mediante a um contrato. A palavra “grupo”, como vimos, tem um sentido muito marcado que enfatiza o ato de criação coletiva assumida e, sobretudo, os objetivos e os fins comuns, uma idéia do teatro e do seu lugar na sociedade, que ligam, por um determinado período, um conjunto de artistas para além de um projeto meramente pontual. A palavra “grupo” designa uma companhia na qual as relações entre as diversas pessoas são muito específicas, porque cada um se engaja artisticamente e, no mais das vezes, também politicamente. Devido a intensidade da pesquisa, o grupo se assemelha a um laboratório. (PICON-VALLIN, 2008, p.86)

Picon-Vallin, ao citar e comparar o grupo com um laboratório, nos aponta semelhanças ao treinamento, que, nos dias atuais, se torna muito característico aos agrupamentos. Por exemplo, a partir do momento que irá estreiar um espetáculo, uma companhia de teatro ensaiará com seus atores contratados um, dois ou até três meses antes da estreia. Todavia, ao pensarmos em teatro de grupo, ensaiar um espetáculo se faz em paralelo ao preparo do ator. O treinamento, o trabalho laboratorial, que acontece em período independente da estreia de um espetáculo, faz parte da rotina de um agrupamento. Cabe demonstrar, que o treinamento existe

[...] como um espaço intermediário onde o ator alimenta a sua necessidade do teatro com dúvidas e inquietações pessoais, um espaço impalpável, além do plano físico; - A palavra treinamento ainda possui uma aura de dogma, mas na atividade cotidiana dos grupos isso já parece ter sido superado. Os grupos estão buscando uma forma própria de treinar. (CARREIRA; FORTES, 2007, p.5)

A Troupp pas d’argent, por exemplo, em seus dez anos de estrada, possui quatro espetáculos nos quais investimos longos períodos de processo, principalmente nos dois primeiros trabalhos, quando mantivemos ensaios e pesquisas por dois anos. E isso nos fortificou e ajudou muito na construção da obra. Natalie Rodrigues (2015), fundadora do grupo, destaca:

A companhia passa por longos processos de pesquisa para a construção de cada peça, cerca de dois anos. Observo que este período de criação acontece em três etapas. Na primeira, realiza-se uma investigação teórica e imagética

sobre a temática e as linguagens que serão abordadas no espetáculo; na segunda, entramos em sala de ensaio e iniciamos o treinamento corporal e os procedimentos de preparação atorial; e na terceira, dá-se a construção das cenas. É importante destacar que o início de uma nova etapa não encerra a etapa anterior. (RODRIGUES, 2015, p.10)

André Carreira (2007) destaca que esses exercícios, utilizados em muitos grupos como treinamento, são escolhidos para serem realizados de uma forma rotineira, de acordo com as pretensões do grupo. Destaca, também, que o treinamento trata-se de um trabalho experimental, de um laboratório, uma busca de métodos e sistemas, fundamentado na ideia da formação do ator, e não tem como objetivo principal, somente, a montagem do espetáculo. (CARREIRA; FORTES, 2007)

A cumplicidade e a afinidade, que estão compartilhadas entre os integrantes de um agrupamento, despertam esse desejo no trabalho de pesquisa. Já um teatro de elenco, ou seja, uma *companhia* (um grupo com um líder e apenas atores contratados), pode não possuir vínculos, ou uma união forte o bastante, entre os seus integrantes, ao ponto de fazê-los ter esse pensamento de trabalho contínuo. Ressaltamos que a característica temporária e esporádica de uma companhia de teatro contrasta-se com essa vontade mútua entre participantes de um coletivo de possuir seu trabalho em continuidade, e sempre estar em aprendizado.

Se pensarmos nesses dois lados, temos: um líder opondo-se a vários líderes; a hierarquização ao lado de um sistema horizontal; uma busca de afetos ao lado de atitudes por muitas vezes comerciais e convencionais. A relação de confiança, respeito, cumplicidade, ideologias e afinidades são características fortes dentro de um teatro de grupo, e que dão fundamento e, ao mesmo tempo, têm o seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho nos ensaios (PICON-VALLIN, 2008).

Ao produzir e criar um espetáculo, o afeto torna-se fundamental em um grupo, pois, principalmente, “deve-se olhar também para as relações que as pessoas estabelecem ao produzir esses espetáculos” (BARBA, 2010, p.194). Chico Pelúcio e Romulo Avelar, em um dos seus depoimentos sobre a história e o fortalecimento do Grupo Galpão, afirmam que somente um *grupo* poderia suportar o fracasso de uma temporada, afirmando sobre a confiança mútua entre integrantes, o que dificilmente poderia existir em uma companhia:

Vale observar que esse tipo de processo somente é viável quando se tem um projeto de continuidade. É o grupo que possibilita o reprocessamento das experiências e o aprofundamento das reflexões sobre erros e acertos. Em um teatro de elenco, em que os artistas trabalham juntos apenas por um determinado período, certamente tudo teria acabado com o fracasso da temporada. (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p.40)

Ressaltamos, assim, que afetos, treinamentos e pesquisas, em continuidade, são características que se fazem presente nos três teatros de grupo que analisaremos nesse estudo. O Odin Teatret, também segue treinamentos contínuos. Atentemos ao fato de Eugenio Barba ter observado, por três anos, o Teatro Laboratório de Grotowski³, o que o possibilitou estabelecer com seu grupo um trabalho de pesquisa, de observação e busca de permanência em coletivo. O teatro laboratório, tal qual entendemos, a partir das experiências de Jerzy Grotowski, propõe treinamentos que não buscavam nenhum resultado efêmero, tampouco um rápido processo de investigação na essência do ator. Barba como um grande discípulo aponta que, “[...] Grotowski não queria fazer oito, sete ou três estreias por ano. Queria preparar só uma, e prepará-la bem. Dar o máximo. Apresentá-la a um grupo reduzido de espectadores para fazer com que a comunicação fosse mais profunda”. (BARBA, 2010, p. 223).

Em mais de 50 anos de atividade, o Odin Teatret e Eugenio Barba tornam-se uma lenda do teatro contemporâneo. Inventam um modo próprio de transmitir experiência, tanto na prática quanto na teoria. Se pensarmos no Odin Teatret possuindo essas características de treinamento, apontamos em Grotowski uma grande influência para Barba, e um grande motivo para ele intensificar seu grupo como um grande exemplo de resistência. Peter Brook, ao escrever o prefácio do livro *Em busca de um Teatro Pobre*, define como Grotowski considera o teatro um laboratório:

[...] É um centro de pesquisa. Talvez seja o único teatro de vanguarda cuja pobreza não significa inconveniente, onde a falta de dinheiro não é justificativa para meios inadequados que, automaticamente, prejudicam as experiências. No teatro de Grotowski, como em todos os verdadeiros

³ Jerzy Grotowski (1933 – 1999) fundamentou sua pesquisa dando enfoque ao trabalho que o ator deveria desenvolver sobre ele mesmo, pois acreditava ser este o centro do fazer teatral. O corpo era visto por ele como o principal instrumento que o ator possuía em cena.

laboratórios, as experiências são cientificamente válidas porque são observadas as condições essenciais. Em seu teatro existe concentração absoluta por um pequeno grupo, e tempo ilimitado.⁴

E é então por *tempo ilimitado*, a busca de pesquisa em um teatro de grupo. Esses fundadores/ integrantes almejam a longevidade e o cuidado com o seu trabalho. Em um agrupamento, um integrante se vê no outro, há entrega, cumplicidade e objetivo mútuo. Como podemos exemplificar com Rosyane Trotta, mais uma vez, sobre a diferenciação entre os objetivos da unidade grupo e da unidade elenco:

[...] só há teatro de 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 colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por ela.(...) O grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro do grupo não haja o individualismo, mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes depende dele. (TROTТА, 1995, p. 22)

Todos veem o mesmo ponto, seguem na mesma direção. Não há *um* e sim *vários*. Uma pluralidade de pensamentos, que se torna uníssona e os difere, eles, os teatros de grupo, das companhias teatrais.

1.1 - No Brasil através da história

No Brasil, vemos aos poucos grupos e mais grupos se erguendo, resistindo, se engajando e se descobrindo há praticamente um século. Os grupos, a partir de um determinado momento, puderam estabelecer uma postura política e social decorrente de criações que estariam contra as situações estabelecidas. (PATRIOTA, 2003)

Em meados dos anos 30/40, devido à industrialização cultural em massa, o teatro com características empresariais dominava amplamente. Até o final dos anos 30, tudo estava mergulhado em um profundo imobilismo. Todos os olhares estavam em torno de alguns astros e estrelas, com fortes capacidades cômicas e de grande facilidade na

⁴ BROOK, Peter. *Prefacio*. In: GROТOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

comunicação com o público. No entanto, esse público estava completamente acomodado com cenas e espetáculos repetitivos. Havia a predominância de muitos espetáculos humorísticos que conseguiam se comunicar diretamente com o público, principalmente através da improvisação. Destacamos exemplos de atores dessa época, como: *Jaime Costa, Procópio Ferreira, Abigail Maia e Dulcina de Moraes*. O Teatro contentava-se com o papel de mero divertimento escapista, e irreversível a qualquer hipótese de um impulso inovador. Porém, em 1943, após a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo grupo amador Os comediantes⁵, pode-se perceber um marco inicial do moderno teatro brasileiro. (MICHALSKY, 1989)

Como já vimos, o ascendente mais próximo do grupo é a companhia, e foi nessas famosas companhias ensaiadas e executadas por elencos insatisfeitos com a linha de montagem na produção artística que os artistas começaram a se mobilizar, em uma forma de se defenderem do grande negócio financeiro realizado pelas grandes bilheterias. Atores, diretores e artistas cênicos em geral buscavam salários mais justos e igualitários. São exemplos, os Comediantes (1938), o Arena (1953) e o Oficina (1958). Companhias que tinham um ideário artístico, e que pretendiam uma unidade entre diferentes encenações. Buscavam além do lucro, pretendiam imprimir na memória do espectador uma imagem residual, que sobrevivesse à duração de um espetáculo. (LIMA, 1979). E essa referência aparece, primeiramente, por alguns atores através de uma forma crítica, através da criação de um elenco mais estável, longe das formas espetaculares e comerciais do teatro vigente:

Começa haver teatro moderno no Brasil, ao menos de maneira sistemática, ou organizada, ou ainda, como programa economicamente viável, com o TBC em São Paulo. Por outro lado não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali surgiram sintomas (a cada manifestação mais crônicos) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas, então em andamento pelo mundo a fora [...]. (COSTA, 1990, p.98)

⁵ Os Comediantes (1938/1947 - Rio de Janeiro RJ) inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>. Acesso em 12 de janeiro de 2017.

E em 1948, surge o Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. Ele foi criado para dar ao Brasil uma posição não diferente das grandes capitais culturais do mundo. O empresário Franco Zampari cria o espaço para mostrar que a arte brasileira poderia ser muito admirada, e também ser palco de espetáculos a altura das grandes companhias internacionais. Nydia Licia, no livro *Eu vivi o TBC*, descreve o dia da inauguração, e a vontade de Zampari se concretizando:

O TBC foi inaugurado (...) a 11 de outubro de 1948. E nada de dourados ou veludos!! . Se ele conseguiria cumprir totalmente a segunda [promessa feita sobre o TBC] – a que os artistas brasileiros poderiam ser tão bons quanto os estrangeiros, desde que tivessem condições iguais – só o tempo diria. (LICIA, 2007, p.42)

O TBC foi em sua época de inauguração uma grande transformação no campo teatral em São Paulo e no Brasil:

[...] constitui-se na maior escola prática de profissionalismo que jamais existiu no Brasil: pelo seu palco passaram, e na maioria das vezes ali se firmaram, muitos artistas que a partir de então ocupariam, e em vários casos até hoje ocupam, posições de primeiro plano no panorama teatral. (MICHALSKI, 1989, p. 11)

Muitos artistas, que com o passar dos anos fundaram companhias consagradas (como o diretor José Renato, um dos idealizadores do Teatro Arena), começaram sua jornada participando da Escola de Artes Dramáticas⁶, que acontecia no TBC. E assim, eis as duas companhias que foram precursoras nesse crescente movimento de grupos independentes: Arena e Oficina. Com discursos ideológicos bem desenvolvidos, Leão (2014) destaca características importantes dos dois:

[...] constituíram-se como grupos, mas guardaram proximidade com a empresa teatral, visto que estavam apoiados no estatuto jurídico que regia também a empresa. A marcante diferença entre esses grupos, influenciadores de muitos agrupamentos pelo Brasil, e a empresa ou companhia estava nos projetos artísticos e ideológicos que marcaram a trajetória de cada um. Tanto o Grupo Arena quanto o Grupo Oficina mantiveram, no interior de sua organização, a definição de papéis: o dramaturgo nacional ou estrangeiro, o

⁶ As atividades da EAD se baseavam em cursos com forte influência dos diretores franceses Jacques Copeau (1879-1949) e seus discípulos Gaston Baty (1885-1952) e Louis Jouvet (1887-1951). Visava aprofundado trabalho com o ator para a criação de seu personagem e o acabamento do espetáculo.

Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao444355/escola-de-arte-dramatica-ead>. Acesso 13 de janeiro de 2017.

diretor, o cenógrafo e o figurinista, bem como o iluminador e o elenco, formado por atores permanentes e também por convidados, estes em necessária rotatividade. (2014, p.10)

O TBC apareceu para mostrar que o Brasil era também um país cultural, e foi uma grande escola para os atores, e um movimento muito importante no ano de 1948. Porém, o público presente e muito assíduo, em sua grande maioria, era mais voltado a uma pompa europeia. Na verdade, “o que faltou a esse teatro foi a capacidade de incorporar no seu trabalho a consciência de que ele estava sendo realizado no Brasil” (MICHALSKY,1989, p.12). De fato, a grande revolução, digamos artística popular, aconteceu em 1958, com a estreia do espetáculo *Eles não usam Black Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.⁷ O espetáculo foi um grande sucesso para o Teatro de Arena, e motivou o grupo a juntar mais e mais artistas com vontade de uma arte mais nacionalista, e com espetáculos escritos por brasileiros, voltados às questões sociais do momento.

O Arena teve início de suas atividades em 1953. Porém é em 1956, que a companhia se compromete com um teatro envolvido no campo político e social, Michalsky aponta como a entrada de Augusto Boal no grupo incentivou esse quadro:

Augusto Boal, recém retornado de um curso de dramaturgia nos EUA, dotado de conhecimentos técnicos que faltavam aos seus jovens companheiros e assumindo um posicionamento político claramente definido, empenhou-se em conduzir progressivamente o Arena para um novo caminho. (MICHALSKY, 1989, p13)

Augusto Boal foi um dos principais líderes do Teatro de Arena. Adentrou ao coletivo em 1956, após voltar da cidade de Nova York, onde cursou direção e dramaturgia na Universidade de Columbia. Começou a aprofundar o trabalho de interpretação, adaptando o método de Stanislavski às condições brasileiras, e ao formato de Teatro de Arena. Sua entrada foi uma contribuição estimulante para o grupo, que

⁷ Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Marinenghi de Guarnieri (Milão, Itália 1934 - São Paulo SP 2006). Autor e ator. Nome de proa nos anos 1960 e 1970, ao lançar textos voltados à realidade nacional e discutindo, com densidade dramática, problemas sociopolíticos de impacto. Também ator de cinema e televisão, acumula nesses veículos grandes interpretações. Pelo sensível acorde dramático alcançado como Otávio, o pai de Eles Não Usam Black-Tie, na versão cinematográfica de Leon Hirszman, em 1982, recebe inúmeros prêmios. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6223/gianfrancesco-guarnieri> . Acesso 13 de janeiro de 2017.

procurava se libertar da herança europeia. Com o seu comprometimento político, Boal afirma um caráter significativo para a linguagem de comunicação com o público. O Arena inicia a pesquisa de um estilo brasileiro de representação, focando os fatores sociais, comunitários, econômicos e políticos. Mostaço (1982, p.31) destaca: “o projeto político de Augusto Boal, e que acabaria se transformando com o correr do tempo no próprio Arena, está aqui claramente exposto: fazer da arte um instrumento de luta”.

De fato, 58 foi o ano que esse teatro de vanguarda se apresentou no TBC, e contribuiu para uma grande guinada na história do teatro brasileiro (MOSTAÇO, 1982). Além disso, o Arena também não impôs, em seus métodos, as características de um teatro empresa, com os salários divididos de forma hierarquizada. O Arena se formou como uma companhia pensado no coletivo.

A jovem companhia dispensou desde seu nascimento o estatuto de empresa, animada com as inúmeras possibilidades do teatro móvel, que conquistaria assim seu público e alargaria a faixa de mercado. A forma de “cooperativa”, isto é, a repartição dos lucros da bilheteria sem salários fixos foi uma norma assumida desde a fundação. (MOSTAÇO, 1982, p.25)

Desta forma, aparece uma arte lutando contra poder hegemônico do governo, e apresentando-se com projetos alternativos, com uma visão do coletivo, e sem a meta primordial de enriquecer financeiramente a qualquer custo. A partir dessa encenação de *Eles não usam Black Tie*, o Arena se intensifica com a propagação de uma dramaturgia centrada e focada na história do país (LIMA, 1979). Além disso, como aconteceu primeiramente com o grupo Os Comediantes, aparece a ideia de modificar a relação entre os atores do espetáculo. Não haveria mais destaque a um ator em especial, fato que tornaria a convivência nesses grupos menos hierarquizada e mais horizontal.

Em 1971, Augusto Boal é exilado e preso. Durante o exílio, viveu na América latina, em Portugal e na França. E foi durante esse conflituoso período que ele desenvolveu as bases conceituais do Teatro do Oprimido⁸, com objetivo de suscitar a tomada de consciência e a mobilização política. Devido ao crescimento das repressões

⁸ Método teatral e modelo de prática cênico-pedagógica sistematizados e desenvolvidos por Augusto Boal (1931-2009) nos anos 1970. Possui características de militância e destina-se à mobilização do público, vinculando-se ao teatro de resistência. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo616/teatro-do-oprimido>. Acesso 13 de janeiro de 2017.

impostas pela ditadura militar, a partir de 64, com as formas de combates contra o governo se tornando cada vez mais fortes, e a presença de Augusto Boal no Brasil muito prejudicada, a persistência do Teatro de Arena o torna, mais ainda, um exemplo de resistência no teatro político.

É sobretudo quando viajamos e entramos em contato com as figuras mais representativas das diversas tendências que coexistem no primeiro plano do teatro mundial que podemos perceber a extensão da perda que representou o alijamento de um homem como o Boal, por estes longos anos, da criação cênica brasileira. É provável que nunca antes o teatro brasileiro tenha produzido um teórico merecedor de tão generalizado prestígio em âmbito internacional. (MICHALSKI, 2004, p. 292)

O exemplo deixado pelo Arena nos apresenta um grande valor de persistência: unir-se para criar formas diferentes do fazer teatral. O grupo se diferenciava, pois mostrava a emoção, o pobre, o feio, apresentava até mesmo o extraordinário da cena brasileira. Começou a usar temas tipicamente brasileiros, e fez da modernização um sinônimo de politização e descolonização (PORTO; NUNES, 2007).

Outra companhia marcante foi o Oficina. Grupo formado por estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – USP – em 1958. Em seu início, ainda frágil e amador, teve como seus fundadores José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles, Jorge Cunha Lima, Amir Haddad, entre outros. A força de crescer artisticamente foi, de início, no espaço universitário. No mesmo ano, eles saem das paredes da faculdade, e seguem para um espaço próprio para ensaiar seus primeiros espetáculos como grupo, que foram: *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles (1958), *Vento Forte*, de José Celso (1958) e *A Incubadeira*, de José Celso (1959), todas dirigidas por Amir Haddad.

O Oficina se caracterizou como um grupo muito específico e singular, pois possuía uma estética muito particular. Manteve diversas vertentes durante a sua trajetória, no decorrer dos anos, em sua constante inquietação por novas experiências cênicas. Passa de Stanislavski a Oswald de Andrade com a encenação de *O Rei da Vela*, marco de uma manifestação contracultural e do Tropicalismo no palco. Além também, de espetáculos em uma linha mais existencialista, pela influência das obras de Jean-Paul Sartre (LEÃO, 2014).

O existencialismo, em oposição ao realismo social, que o Teatro de Arena apresentava, despertava de certa forma uma estranheza, e também críticas, em relação à identidade cênica dos dois grupos. Entretanto, mesmo com alguns comentários sobre sua linha de atuação, o Oficina mantinha suas pesquisas cada vez mais focadas em referência ao momento social e político vigente, assim como, no rompimento dos valores da classe média. Bononi (2013), em sua dissertação de mestrado sobre o teatro de vanguarda, ressalta que:

[...] o grupo Oficina seguiu o mesmo caminho trilhado pelos amadores que obtiveram êxito nas últimas duas décadas antes de sua fundação: um grupo comum, com lideranças, formação, ensaios, apresentações públicas em espaços teatrais e festivais. As montagens feitas das peças escritas por José Celso foram originais, de autoria de um ator e depois diretor da própria Companhia, fato que evidenciou certa criatividade de parte do grupo. Além disso, esses primeiros trabalhos indicaram uma identidade comum de temática e de engajamento que seria levada adiante, fatores que ajudaram a destacar o grupo na cidade [...] Apesar do engajamento, o Oficina nasce em um momento em que essa identidade de representação cênica, era acusada de não se preocupar em representar a “verdadeira” realidade social do país, em um momento de consagração do realismo social aos moldes do Teatro de Arena. (2013, p.89)

Em maio de 1966, anos após sua fundação, um grande incêndio atingiu a sede do Oficina, destruindo figurinos, cenários e materiais cênicos. O grupo ficou muito abalado. Lis de Freitas Coutinho (2011), em sua dissertação de Mestrado *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*, sobre o incêndio, aponta que:

[...] iniciado por volta das 10 horas da manhã do dia 31 de maio de 1966, o fogo teve início com um pedaço de madeira em chamas que atravessou o forro de Eucatex e caiu na platéia. No momento do incêndio estavam apenas o faxineiro Agemiro e o electricista Domingos Fiorini e, embora os bombeiros tentassem, conseguiam apenas evitar que o fogo atingisse os prédios vizinhos. Do Teatro restaram apenas a fachada, as paredes laterais e a parte dos fundos (...) Foi com a ajuda de outros profissionais do Teatro, como Cacilda Becker, que o grupo conseguiu apresentar algumas de suas montagens (*A vida impressa em Dólar, Pequenos Burgueses e Andorra*) e arrecadar dinheiro para a construção do novo espaço teatral. (COUTINHO, 2011, p.61)

Para a abertura de um novo espaço, após o trágico incêndio, o Oficina buscava um texto, que pudesse ficar marcado no contexto de um renascimento, que seria tanto do grupo, quanto de sua nova sede. Seria também um novo olhar do público para a

realidade brasileira em questão, lembrando que estamos em 1966, ainda em vigência a terrível ditadura militar. Por isso, o *Rei da vela*, que foi escrito pelo modernista Oswald de Andrade em 1930, foi esse divisor de águas na carreira do grupo. Destaca Hollanda e Gonçalves apud Coutinho (2013):

[...] o Oficina apropriou-se do texto e rompeu com os padrões do “bom comportamento e do “bom gosto”, e no seu lugar propôs uma arte “suja”, com sentido político específico, ligado à situação geral do país e do papel que a produção cultural deveria desempenhar. (2013, p.6)

O Rei da vela só saiu de cartaz quando foi completamente vetado pela censura. Isso nos prova que o Oficina foi de extrema relevância para o teatro brasileiro, e colocou-se contra a sociedade de poder totalitário, tentou com sua arte ter uma característica revolucionária mesmo que por uma estética diferente, como vimos, passando tanto por Stanislavski como por uma linha mais existencialista. Ítala Nandi (1989), uma das atrizes integrante, em seu livro *Teatro Oficina. Onde a arte não dormia*, define um pouco o caráter revolucionário de seu grupo:

O Oficina é um sonho realizado [...] percebo que era uma super-conjugação de movimentos energéticos. Ele concentrava muitas ideias e muitas pessoas que se identificavam com elas [...] O Oficina era um permanente fervilhar de pessoas e ideias. Lá a arte não dormia. (NANDI, 1989, p.159)

Percebe-se, já na década de 60, um ator que buscava ser diferente, possuidor desse espírito impulsivo e revolucionário. Como define a atriz, não ser apenas um, e sim ser mais que um, ser um coletivo. Ao ser coletivo, o artista acredita que pode haver um novo teatro, com novos propósitos, novas cenas, novos objetivos, novas criações e novos espetáculos. Nandi, mais uma vez, descreve a sensação que compartilha logo após sua entrada como atriz:

O Oficina representava, naquele momento, a síntese de todos os meus desejos. Ali eu encontrava a prática de relações mais evoluídas, com menos preconceitos. Os que existiam eram combatidos através da crítica permanente ao espírito facista-burguês que todos trazíamos de nossas origens; acreditávamos num homem melhor, numa sociedade mais justa e igualitária. Havia espírito de compreensão entre nós e lutávamos para sermos melhores.

Sabíamos combinar o rigor e a alegria. Não temer riscos e reconhecer que os grandes desafios são os mais transformadores. (1989, p 30)

Todavia, esse movimento histórico, estético e político, que permitiu diferentes disputas e proposições de projetos na década de 1960, foi realmente efetivado em um campo bem mais definido, no período seguinte, como veremos mais adiante, nos anos 70. Torna-se primordial destacar que, antes do Teatro dos anos 70, as premissas de José Renato, Augusto Boal e José Celso tornaram-se parâmetros de uma arte com perspectivas de transformação social. Como desdobramento interpretativo: a década de 1960 passou a ser identificada como revolucionária, por seus sujeitos e intérpretes, pois nela a possibilidade de transformação era o horizonte da atuação artística, política e cultural. (PATRIOTA, 2012). Os grupos Arena e Oficina foram exemplares, pois atravessaram três décadas diante um regime repressivo, sendo sufocados e indagados a todo o momento. O Oficina, em 1980, ressurgiu reformulado e, sob a denominação de Oficina Usyna Uzona, atua até hoje. Carreira (2003) define:

[...] O modelo de grupo dos anos 60 – Oficina a Arena por exemplo – pareciam apoiados em uma unidade ideológica consistente e em princípios de construção de espetáculos antes que na constituição de pólos de referência técnica. Estes grupos se ofereciam à sociedade como agentes portadores de propostas transformadoras, por isso, uma significativa parte de seus esforços organizativos se relacionava com o contato com seu público, com um contato afetivo e ideológico forte. Estes herdeiros dos primeiros grupos amadores das décadas de 50 e 60 demonstraram uma clara preocupação com um projeto que combinava o teatral com dimensões políticas. O discurso político destes grupos além de ser uma marca de época representava o elemento organizador do projeto grupal e um componente chave para a relação com a sua audiência. (CARREIRA, 2003, p.22)

1.2 - Anos 70

Pouco a pouco, Oficina e Arena foram se enfraquecendo no início dos anos 70, por forças maiores que a força artística. O Arena, em 1971, após a prisão e o posterior exílio de Boal, e o Oficina, em 1973, depois da prisão de alguns de seus integrantes e no “exílio voluntário” de José Celso Martinez Corrêa (PATRIOTA, 2003). Coube então, aos jovens artistas, que na década anterior foram desacreditados, e aos novos artistas, reconstruir uma democrática resistência ainda em um período de muitos conflitos.

Buscava-se a liberdade. Repercutir a herança deixada por grupos que lutaram bravamente pela soberania popular artística.

A estrutura deixada pelas companhias, no final dos anos 60, se revitalizou e se fortificou no início da década de 70. É visível a mudança no panorama do teatro de grupo. Há uma transformação no interior dos coletivos. Artistas se juntam para dividir tudo entre si, e autossustentar-se através do modo de cooperativa (a divisão de lucros, benefícios, ganhos e perdas é igual entre os componentes). Além disso, a partir desse período, haverá o crescimento da *criação coletiva*, abandona-se a função de um líder cênico ou diretor, e todos os atores, juntos, criam o espetáculo. Todos os participantes passam a atuar nas funções inerentes ao trabalho: a artística e a administrativa. Assim, os novos grupos marcam distância do produtor empresário. Eliana Rocha, atriz do grupo Royal Bexiga's Company, fundado em 1972, citada por Fernandes (2000), mostra a motivação e entusiasmo despertados por eles, ao instigar a busca de novos coletivos:

[...] - A geração mais nova está vendo este nosso trabalho com muito bons olhos, porque para eles também é uma saída. É um pessoal que tem pouca chance de trabalho no meio teatral. (...) Então eu acho que a gente está mostrando para eles que a gente pode ser independente. Todo mundo devia se unir e produzir. (FERNANDES, 2000, p.21)

O número de grupos, que se formaram na década de 70, foi imensamente superior à anterior, e o Royal Bexiga's Company, em 72, deu início a essa nova geração de artistas. Focando no panorama RJ e SP, como base na pesquisa realizada por Silvia Fernandes (2000) em *Grupo Teatrais – anos 70*, apresentamos outros grupos, que se formaram nessa nova estrutura teatral, são eles: *Pão e circo (1975)*- nascido nos porões do teatro oficina; *Pessoal do Victor (1975)*- formado na USP, escola de artes dramáticas; *Mambembe (1976)* – com trabalho de diretor, mas feito de pesquisa coletiva; *Pod Minoga (1975)*- semi-amador desde 1975 surgiu no curso artes plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado- SP; *Ornitórrinco (1977)* nascido do porão do Oficina; *Asdrúbal Trouxe o Trombone (1974)* fundado e produzido no Rio de Janeiro, estreou em SP em 1978; *Ventoforte (1974)* fundado no RJ, fixou-se em SP em 1980; *Teatro Orgânico Aldebarã (1978)* fundado em São Paulo e *Jaz-o-coração (1978)* fundada no RJ.

Podemos perceber, 1977 e 1978, anos marcados de montagens, que já vinham sendo desenvolvidas em um trabalho coletivo. Percebem-se, também, alguns grupos que nasceram do porão de teatros, por exemplo, o Pão e circo e o grupo Ornitorrinco. Silva Fernandes aponta essa opção, como frequente em cooperativas ainda consideradas semiamadoras:

A estreia em espaços alternativos é bastante comum no início da carreira dos grupos e vem acompanhada de uma sequência de estratégias de luta para a colocação dos trabalhos, como a divulgação boca a boca, a cobrança de ingressos abaixo do preço de mercado e as apresentações em horários inabituais, que caracterizam a opção das equipes por um esquema semi-amador de trabalho, em que o teatro não é desenvolvido como atividade profissional prioritária dos integrantes, quase todos sobrevivendo de ocupações sociais mais estáveis (FERNANDES, 2000, p.26)

Na década de 70, sobre a liberdade de expressão, enfrentava-se muita repressão por conta do poder político ditatorial que estava em voga. Enquanto no final dos anos 60, algum tipo de crítica ainda era tolerada, nos anos seguintes, a censura alcançou seu nível máximo. Em todo caso, esse acontecimento, que de fato foi muito agravante, em algum momento, se tornou um grande impulso para que o teatro buscasse independência artística, e criatividade cênica. Ressalta-se, como nessa década o artista veio registrar, sob forma de peças, de espetáculos, tendências e movimentos, diferentes respostas às indesejadas motivações que desabavam sobre eles, (MICHALSKY, 1989). Jovens se uniram bravamente, para juntos, transformar a arte em obras coletivas, revolucionárias e modificadoras.

A diferença entre companhia e grupo vai se remoldando também a partir dessa década, tanto na atuação, na criação, na produção, no cenário, na direção ou na dramaturgia. Luis Fernando Guimarães e Regina Casé, dois dos fundadores de Asdrúbal trouxe o trombone, já possuíam essa ideia bem formada sobre a união entre os componentes. Luis Fernando Guimarães afirma:

Aquele mundo mudou minha vida. O Asdrúbal era um grupo que realmente trabalhava muito, muito, muito, muito. E como era criação coletiva, metade do tempo era realmente convivência [...]. Não era um grupo, pra mim era uma proposta de vida. (HOLLANDA, 2004, p.33)

A atriz Regina Casé, em entrevista ao documentário *Asdrúbal trouxe o trombone*, sobre a montagem *Trata-me Leao* de 1977, ressalta:

Isso é um grupo de teatro, uma maneira diferente de produzir viver isso, de viver a sua vida- sua produção ser de uma maneira diferente –por isso que a gente é um grupo e não um ator trabalhando em um elenco qualquer. Fala-se cooperativa- trabalho, investimento e tempo- tudo que a gente produz é de todo mundo. [...] ⁹

Portanto, a ideia de cooperativa se tornava primordial na estrutura da maioria dos grupos. De fato, o propósito se resumia em: dividir todos os lucros e prejuízos do grupo da mesma forma; todos os atores trabalhariam em várias funções; os integrantes teriam os mesmos objetivos e partilhariam todos dos mesmos ideais e reflexões. Assim, em maio de 1979, alguns artistas que trabalhavam com produção coletiva, como por exemplo, O pessoal do Victor, se reuniram para discutir a necessidade de uma organização entre eles. E em agosto, é fundada a Cooperativa Paulista de Teatro¹⁰. A experiência foi bem sucedida, com grupos representativos fazendo seus trabalhos de uma forma legal e totalmente nova para a época, já que tal movimento era uma reação das equipes teatrais do período às difíceis condições de trabalho.

Constata-se que, a origem dos grupos, e sua maior efervescência, situam-se no período compreendido entre 1974 e 1983. Muitas estreias acontecem no ano de 1979, tornando o período de forte relevância, é inclusive o ano de formação da Cooperativa Paulista. Porém, vale analisar que a produção cooperativada não termina na década de 70. Exceto para O pessoal do Victor e Pão e Circo – que terminam suas atividades antes dos anos 80 – muitos grupos continuam carreira na década seguinte, como: o Teatro Ornitorrinco, Pod Minoga, Teatro Orgânico Aldebarã, o Mambembe e o Ventoforte. O Asdrúbal trouxe o trombone, em 1983, encerra suas atividades com a encenação da *Farra da Terra*.

1.3 - Anos 80 e anos 90

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=dysdrhFau80>- acessado em 10/11/2016.

¹⁰ Em maio de 1979 alguns artistas que trabalhavam com produção coletiva se reuniram para discutir a necessidade de uma organização, e em Agosto do mesmo ano fundaram a Cooperativa Paulista de Teatro. A experiência foi bem sucedida, com grupos representativos fazendo seus trabalhos de uma forma legal e totalmente nova. Os seis primeiros anos foram de intenso trabalho. A partir de 1993 a Cooperativa intensificou seus trabalhos oficializando todas as suas relações e documentações, erguendo uma infraestrutura sólida e respeitada [...] Com quase 37 anos de atividade, a Cooperativa agora mergulha no mundo virtual para trazer à tona um espaço real de discussão e divulgação de trabalhos. Disponível em <http://portalomegafone.com.br/sobre> . Acesso 04 de março de 2017.

O fator político e o grande totalitarismo do governo vigente nos anos 60 e 70 impulsionaram alguns artistas dessa época a se tornarem militantes. Como vimos, intensifica-se nesse período a criação de diversos grupos com um grande propósito de divulgar uma arte resistente e engajada.

Entretanto, esse paradigma entrou em crise durante o processo de democratização. Em meados dos anos 80, e no início dos anos 90, presenciamos o começo de um novo modelo de trabalho grupal (CARREIRA, 2003). Destaca-se a diferença nessa impulsão anos 60/70 e anos 80/90: “Com efeito, em matéria de ideias novas, sejam elas dramáticas ou cênicas, o teatro acusou um nítido retrocesso em relação à efervescência que reinava nos anos anteriores, nos piores momentos de pressão.” (MICHALSKY, 1989, p. 87). Apesar de não ter a força artística militante dos árduos anos anteriores, as décadas de 80/90 foi também um período de surgimento de grandes teatros de grupo, que, até os dias de hoje, são exemplos de resistência na arte e perseverança entre os atores. Além disso, nessa nova fase, temos uma geração que possuirá o que por muito tempo era privado aos artistas: a liberdade de expressão.

O eixo das capitais Rio de Janeiro/ São Paulo não foi o único pólo artístico para a criação de grupos. Outros estados e cidades do interior viriam também com uma grande força e presença teatral, como: O Grupo Galpão (1982) de Minas Gerais; o interior paulista aparece com o Lume (1987), de Campinas ; o Ói nós aqui traveiz (1978) de Porto Alegre e o Grupo Imbuça (1977) de Sergipe. Esses são alguns exemplos de teatros de grupo, que nasceram em meados de 80, e que mantêm muitas características das gerações anteriores, como criações em sua maioria coletiva, e estrutura com planos mais horizontais, diminuindo a hierarquia. Grupos que, até hoje, possuem muita força artística, engajamento e são exemplos para novos artistas.

Eder Sumavira Rodrigues, em sua dissertação, *Teatro anos 80: uma década vazia?*, destaca:

Algumas características da década de 80 podem ser mencionadas para entendimento deste esvaziamento que se deu neste período, como a ausência de um referencial ideológico para os grupos teatrais – característica predominante nas décadas anteriores -, e principalmente a evasão dos atores de teatro que passaram a ser absorvidos pela TV onde teriam mais prestígio

social e oportunidade de maiores remunerações. Apesar da década de 80 ter enfrentando este esvaziamento, não há como negar que houve, em meio a turbulência cultural da época, uma intensa produção teatral neste período, o que resultou num eficiente sistema de organização grupal.¹¹

Acrescenta-se, também, segundo a visão do autor teatral e um dos fundadores do Grupo Galpão, Chico Pelúcio:

Como a história não acontece em etapas distintas e burocratizadas, na mesma década de 1980, a nova geração de artistas que ainda presenciou os resquícios da poeira levantada pela ditadura, e que não se reconhecia nas regras de produção e criação do teatro existente, começou a se organizar para responder aos seus anseios artísticos, políticos e sociais. A possibilidade de trabalhar coletivamente foi uma estratégia de sobrevivência prática, uma posição política diante de um mercado individualista e, principalmente, a oportunidade de experimentar um processo de criação que respondesse aos desejos estéticos e de conteúdo dessa nova geração. E foi exatamente na primeira metade dessa década que muitos grupos teatrais se formaram e, o mais curioso, em sua maioria, fora do eixo Rio-São Paulo.¹² (PELÚCIO, 2013, p.1)

Nos anos 80, não houve década vazia, houve uma diferença política entre os dois períodos e, por conseguinte, uma mudança nas prioridades e nos ideais artísticos. Pois, essa nova geração de grupos (aparentemente carente de modelos ideológicos e não mais sufocados pela pressão de uma ditadura) dirigiu sua atenção para espaços de experimentação, e de ação na sua própria grupalidade. Constroem-se a partir de então, artistas com uma forma geradora do trabalho criativo. É importante ressaltar que essa mudança de foco se relaciona, por exemplo, ao fato de que se antes os grupos buscavam sedes para poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros – fenômeno característico dos anos 70, em São Paulo –, nas gerações seguintes a sede passou a representar o lugar de treinamento e reunião a partir do qual o grupo articula seus projetos espetaculares e pedagógicos. (CARREIRA, 2004)

¹¹ RODRIGUES, Eder Sumariva. Teatro Anos 80: uma década vazia? p.1 Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Eder%20Sumariva%20Rodrigues%20-%20Teatro%20anos%2080%20uma%20decada%20vazia.pdf>. Acesso 10 de dezembro de 2016.

¹² PELÚCIO, Chico. O teatro de grupo no Brasil no final do séc XX, 2003, p.1. Disponível em : <http://www.culturaemercado.com.br/site/pontos-de-vista/o-teatro-de-grupo-no-brasil-no-final-do-sec-xx/>. Acesso 10 de dezembro de 2016

1.3.1 - A influência de grupos estrangeiros

Houve também nessa nova geração, uma grande influência de grupos estrangeiros, principalmente europeus, que, chegando ao Brasil, deram muito entusiasmo para uma transformação de vida teatral, e também ajudaram a aprofundar a relação dos grupos. Por exemplo, em 1987, tivemos a primeira visita de Eugenio Barba ao Brasil, um grande marco para a década. O encontro foi organizado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). O diretor do Odin Teatret influenciou grandes grupos como o paulista Lume, e o próprio Galpão. No livro que comemoram-se os 25 anos do Lume, destaca esse encontro:

A amizade de Burnier com Eugenio Barba – diretor do Odin Teatret, com sede na Dinamarca – resulta em um intercâmbio com o LUME, em 1987, quando o Odin vem pela primeira vez ao Brasil, a convite do grupo. Dois anos antes, em 1985, Burnier tinha participado de encontro promovido pela International School of Theatre Antropology (ISTA) na França. Fundada por Barba em 1979, a ISTA reúne artistas de todo o mundo, interessados em investigar as técnicas que norteiam as artes performáticas do ocidente e do Oriente.¹³ (SILMAN, 2011, p.41)

Da mesma forma, Avelar e Pelúcio (2014) destacam como o Odin Teatret influenciou o Grupo Galpão:

[...] a oficina com o Odin Teatret, do diretor Eugenio Barba, revelou para os atores uma nova forma de abordar o espaço público e a arquitetura urbana [...] Além disso, apresentou uma “metodologia” de trabalho e treinamento diários do ator, o que possibilitou ao Galpão alcançar maior objetividade na sala de ensaios. De quebra, o encontro ainda contribuiu para a consolidação da idéia de comprometimento dos atores com o funcionamento operacional do Grupo. (2014, p.44)

A partir desse evento, e das anuais visitas de Barba, e dos grupos relacionados com o projeto da ISTA, foi se abrindo um grande e proveitoso diálogo entre os trabalhos desses teatros de grupo brasileiros, que se apoiaram nas influências, e assumiram mudanças em seus projetos até os dias de hoje, Carreira (2004) se refere a essa importante visita de Barba:

¹³ SILMAN, Naomi. (org). *LUME teatro 25 anos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

O projeto de redes de grupos se difundiu pelo país como inspiração das proposições veiculadas nas reuniões e encontros do movimento da *Antropologia Teatral*, especialmente sob influência de Eugenio Barba. O novo objeto é a construção de vínculos intergrupais de uma rede de diversidades espetaculares que representa ao mesmo tempo o intercâmbio intercultural e a sustentação de um regime de trabalho independente dos circuitos hegemônicos. (CARREIRA, 2004, p.45)

Esses treinamentos, com influência nas teorias de Barba, utilizados por alguns coletivos como Grupo Galpão, Lume e Companhia multimídia de São Paulo, deram um grande destaque ao ator de cada grupo. Pois, esse ator, que participa de treinamentos e pesquisas, vai se solidificar não somente na década de 80, mas vai crescer cada vez mais. Destaca Pelúcio (2003):

Esse novo direcionamento no campo artístico fez com que a cena teatral abandonasse, na medida do possível, os aparatos cenográficos, tecnológicos e de iluminação, e concentrasse sua teatralidade no ator e suas habilidades técnicas. Mesmo quando eram utilizadas estruturas cênicas para abrigar o ator, o próprio grupo e seus integrantes criavam e executavam a operação que envolvia a representação do espetáculo. Não é por acaso que nesse período influências do teatro de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba foram determinantes para muitos grupos, uma vez que o teatro que ambos propõem está essencialmente baseado no ator. (PELUCIO, 2003, p.1)

1.3.2 - Gerald Thomas, Antunes Filho e a expressão individual

Todavia, além do surgimento de novos grupos, concomitantemente, houve nessa época, uma relevante ascensão de grandes encenadores, como por exemplo: Gerald Thomas e Antunes Filho. Em paralelo com as grupalidades, estavam em destaque aqueles que iriam contrapor a ideia coletiva e assumir uma posição artística mais individual. Na década de 80, o que se opôs à tendência de agrupamentos de criação foi o retorno à expressão individual do artista. A progressão desta década definia um refluxo na criação coletiva, e um seguimento maior para o individualismo na concepção dos trabalhos. (FERNANDES, 2010)

Além disso, Carreira (2004) acrescenta que:

[...] a característica presença do diretor como gerador do projeto teatral superou os objetivos coletivistas sem significar a completa pulverização das formas grupais. O diretor, em particular seus projetos estéticos adquiriam supremacia funcionando como referência do período. Isso implicou em um movimento em busca de uma nova identidade para o teatro brasileiro. (2004, p.41)

Antes de citarmos os encenadores destacados, vamos diferenciar os termos teatrais encenador e diretor, que começam a aparecer no cenário teatral nesse momento. Atentamos para o fato de que as duas formas de condução, tanto no trabalho coletivo, quanto na constituição de uma cena teatral, não possuem um valor hierárquico. O encenador seria aquele que faz do espetáculo uma escrita cênica, esforça-se para ter uma cena própria, uma identidade, uma assinatura. Ele vai colocar sua visão em prática sem vínculos com o autor, por isso, busca sua própria identidade cênica. Por outro lado, o diretor teatral manteria a sua investigação em uma linguagem, que funcionaria especificamente como uma escrita intermediária, entre a palavra do autor teatral e o espectador, requisitando somente a realização cênica do que está antevisto no texto. O diretor estaria restrito ao universo do autor. (TORRES, 2001).

Logo, tendo em vista essa particularidade do encenador de expor suas características nas obras, foi de Gerald Thomas, talvez mais do que de qualquer outro, uma grande contribuição individual no teatro brasileiro, durante a década de 80. Silvia Fernandes (2010) aponta suas percepções sobre o trabalho de Thomas:

[...] Construído pela definição espacial, o recorte de luz, a inserção do texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto do ator e a projeção de imagens, configura uma nova etapa da cena brasileira, em que o encenador passa a construir um discurso autônomo em relação ao texto dramático. [...] o teatro de Gerald Thomas era feito de fragmentos sem unidade aparente, formado por citações textuais ou visuais emprestadas de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas e músicos, justapostos em um roteiro de elementos díspares. (FERNANDES, 2010, p. 3-5)

Thomas, com um trabalho nem sempre bem compreendido, se torna provocante, peculiar e muito genuíno. Inicialmente, com sua companhia teatral Ópera Seca, ele é visto pela opinião pública em geral como um diretor polêmico pela maneira autêntica na qual expressa sua independência artística. O teatro proposto por ele partia de uma clara distância do texto dramático, dando vez a focos alternativos: a substituição do texto por

materiais como luz; o objeto; o corpo do ator; o movimento cênico e a interferência musical. (CARREIRA, 2004)

De outro lado, observa-se, também, a particularidade de Antunes Filho, que foi um dos discípulos do Teatro Brasileiro de Comédia, e participou do grande movimento de renovação cênica dos anos 1960 e 1970. Em 1978, utilizou sua marca autoral como encenador, e, revolucionou a cena brasileira com *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade. Desde então, ele se dedica e foca seus esforços na pesquisa acerca do ator, com elementos relacionados à sua identidade sociocultural. Sua preferência são os jovens atores, com o objetivo de moldá-los ao seu estilo, através de sua perspectiva mais didática. Articulou uma forma de trabalho com a equipe de atores que, posteriormente, em 1982, deu origem à estrutura do *Centro de Pesquisa Teatral*¹⁴ – há trinta anos sob sua liderança, e que funciona como um dos principais centros de realização teatral. Lee Taylor de Moura Paula, na sua dissertação de mestrado *Manifestação do Ator- Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*, ressalta sobre o processo de Antunes:

Pela seriedade do trabalho desenvolvido ao longo dos anos, o CPT passou a ser referência na formação de atores e, atualmente, oferece um dos cursos de teatro mais tradicionais do país. Algumas centenas de jovens de diferentes gerações, advindos de vários estados do Brasil, ingressar no CPT em busca de aprendizado teatral, mas se depararam com uma proposta de formação artística ampla, compreendida por Antunes como meio de transformação não só do ator mas, fundamentalmente, do indivíduo. (PAULA, 2014,p.20)

Além de Gerald Thomas e Antunes Filho, temos como destaque também os encenadores: Gabriel Vilela ,Ulisses Cruz e Bia Lessa. Todos buscaram uma nova identidade em seus espetáculos.

Entretanto, o importante aqui observar é o ator. Ele está sempre presente e modificando o seu lugar, sua estrutura na encenação e na área teatral. Vai cada vez mais se tornando ou multiatante em seu grupo, ou experimentando novas visões cênicas com importantes encenadores. Temos a partir de 1980, uma década com foco em novas

¹⁴ “Método desenvolvido por Antunes no processo de aprendizagem do ator, com pesquisa e criação em teatro. O curso de introdução ao método, mais conhecido como CPTzinho possui duração total de quatro meses.” (PAULA, 2014, p. 35)

alternativas, novos propósitos. Um período de busca de identidade, seja ela coletiva (os teatros de grupo) ou individual (grandes encenadores).

1.4 - Pós-anos 90

Cabe ressaltar que, nos dias atuais, ainda existe uma vasta presença de teatros de grupos no Brasil, inclusive, muitos deles iniciaram seus projetos e experimentações nos anos 70 e 80. Desde dessa época, até os dias de hoje, principalmente após a democratização do sistema político, o panorama artístico brasileiro vem se modificando.

Como vimos, a ditadura em seu ápice, e a censura fortemente armada, impulsionou o engrandecimento da arte coletiva. A união entre os artistas de um grupo tornava todos mais fortes. Em meados de 1985, após se intensificar a liberdade de expressão, a criatividade se multiplicou e houve aqueles que focaram essa criatividade no trabalho de grupo: Galpão, Lume, Ói Nós aki traveiz e Grupo Imbuça (Sergipe). Além também de outros coletivos que ainda não foram citados, como: o grupo Tá na Rua, que sob a direção de Amir Haddad, desde 1980, leva aos locais públicos, como praças do centro e da periferia das cidades brasileiras, espetáculos voltados para o improviso¹⁵; Xpto, grupo dedicado a um teatro que mescla atores e bonecos de grupos; Satyros, grupo fundado em 1989 em São Paulo; Teatro da Vertigem fundado em 1992 por Antonio Araújo e colegas da Universidade São Paulo, ECA/USP. E também, como já vimos, houve a ascensão de grandes encenadores experimentais. (Gerald Thomas, Bia Lessa e Antunes Filho):

Além disso, na última década, houve o crescimento considerável dos grandes musicais e do chamado “teatro comercial”. Os atores famosos de televisão, das novelas, lideram as bilheterias brasileiras com seus espetáculos muitas vezes de valores inacessíveis ao grande público. Os teatros de grupo se posicionam em concorrência, mais uma vez, com empresas dominantes de bilheteria. Há então, novamente, a idéia que o ator, então contratado, não tem seu salário dividido igualmente, ganhando uma pequena porcentagem por sua participação no espetáculo. Carreira (2005) destaca:

¹⁵ Tá na Rua. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>>. Acesso em: 24 de abril de 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Isso faz o projeto de grupo de teatro se reafirmar como modalidade de trabalho preferencial, devido ao fato que esta oferece elementos de contenção para os artistas e aparentemente constitui uma forma organizacional mais adaptada às condições de produção fora do marco comercial. As condições de trabalho mostram uma absoluta falta de espaços profissionais para os teatristas principalmente para aqueles atores que pretendem escapar à dominação das teias da televisão e da publicidade. É oportuno dizer que é prudente questionar se existe uma tendência significativa dentro do movimento teatral que busca escapar dessas forças hegemônicas já que a televisão e a publicidade parecem conformar uma lógica que domina até mesmo aqueles que se situam na periferia. (2005, p.1)

É por isso, dentro de novos e antigos grupos, se vê necessário, cada vez mais, reinventar-se. Reinventar-se como *ser* um ator diferenciado em seu grupo, e assim fazer que haja destaque e que ele se fortifique, que ele resista. O ator que se desenvolve no teatro de grupo, pode se diferenciar de outros atores por descobrir, nele mesmo, muitas outras possibilidades de trabalho artístico.

CAPÍTULO 2 - AFETOS, ENCONTROS E RESISTÊNCIA: O ATOR E SEU GRUPO

Pessoas que estão reunidas em torno de um mesmo ideal, seja ele político, social, sentimental ou artístico, tendem a ficar unidas por um tempo maior. Por exemplo, um grupo de amigos com muitas afinidades, uma equipe de trabalho em torno de um objetivo específico, um grupo de leitura, grupo de estudos, etc. Todos eles estão juntos, e seguem unidos, pois têm no mínimo uma ou duas coisas em comum. Entretanto, da mesma forma que há uma convergência de pensamento, há também o momento em que as ideias individuais ressaltam ou divergem umas das outras.

Eduardo Moreira, diretor e cofundador do Grupo Galpão nos concedeu, humildemente, uma entrevista na qual ressaltou pensamentos e reflexões sobre o seu grupo, e o teatro de grupo em geral. Analisemos, quando o diretor se refere à união de componentes em um teatro de grupo:

O grupo é um projeto coletivo que precisa conciliar e dar vazão a uma série de diferentes projetos individuais. É curioso pensar que, no início, nossa forma de ver e de pensar o teatro era muito mais homogênea. Pensávamos o teatro na mesma direção e o grupo era uma espécie de bloco compacto. Os interesses sempre eram do corpo coletivo e, exceto pelas intermináveis discussões sobre o que montar e que tipo de pesquisa propor, as divergências acabavam a partir do momento em que o rumo do projeto era decidido.¹⁶

Haverá claro, por vezes, divergências em um agrupamento. Nesse encontro, há artistas com diferentes vidas e cargas emocionais, porém, também, com ideais e objetivos, que convergem para algum ponto coincidente. Exemplificamos, através dos grupos dos anos 60 e 70, coletivos que se uniram para se destacarem das convenções políticas e artísticas, combatendo o mal da censura e da ditadura. Da mesma forma, falemos também da união entre artistas, após o período ditatorial, de 64 a 84, quando atores e encenadores começam a se reunir por conta de ideais artísticos e cênicos semelhantes. A convergência de ideias, que decorre entre eles, essa união entre os atores

¹⁶ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]

em um teatro de grupo, pode ser definida como resultado de um bom encontro. Caetano (2008) aponta as teorias de Bento de Espinosa sobre afetos¹⁷:

Spinoza dizia que é da natureza de todos os corpos, incluindo o humano, afetar e ser afetado por outros corpos. A vida é um permanente jogo de encontros. Se nesse jogo, um corpo combina com o nosso, as forças se somam e acontece um aumento da nossa potência, que para Spinoza é alegria. Alegria se traduz em ação. Para o filósofo, este é o bom encontro¹⁸ (CAETANO, 2008, p.1)

Moreira nos mostra em depoimento, o normal embate de pensamentos que, por vezes, ocorre em um grupo. Entretanto, permanência e convivência é, para ele, o necessário para a resistência grupal artística. Partindo dessa discussão, quais seriam as consequências, que se manifestariam no próprio ator, ao desfrutar desse bom encontro, e como elas apareceriam no convívio com outros atores em um teatro de grupo?

2.1 - Um bom encontro: o aumento de potência entre atores de um grupo

O ser busca o outro ser, e ao conhecê-lo. Acha a razão de ser, já dividido.

Carlos Drummond de Andrade

Segundo Espinosa, sobre afetos e potências, percebemos que durante um encontro de corpos, se houver um aumento de potência de afetar e ser afetado, gerar-se-á alegria. Ao contrário, se a potência de afetar um corpo diminuir nos encontros, e em suas recomposições, gerar-se-á tristeza.

Analisemos essa citação, inserindo como referência os atores de um coletivo. No encontro de artistas de um agrupamento, haverá aumento de potência, pois há alegria entre eles, embora haja momentos de brigas e conflitos de opiniões (como em

¹⁷ “Os termos *afeto* <*affetus*> e *afecção* <*affectio*> designam, no espinosismo, realidades a um só tempo distintas e ligadas. [...] a afecção e o modo caracterizam-se fundamentalmente como realidades dependentes de outras realidades (são *em outra coisa* e não *em si*, como substância). Mas precisamente a afecção designa ao mesmo tempo o que determina e o que altera (no sentido de alienar, de *pôr em outra coisa*/ (...)) Entende-se o termo *afeto* como referência à vida *afetiva*: de fato, ele designa o que geralmente se chama *paixão* ou *sentimento*: o amor, o ódio etc.” RAMOND, 2010, p.16-18.

todo relacionamento entre duas ou mais pessoas). O que justificaria a perseverança de um bom encontro, seriam a união e a resistência mútua diante das dificuldades, que sempre surgem no campo artístico: questão financeira; escassez de público; dificuldades em temporadas; orçamento deficitário, etc.

A superação dessas adversidades viria de encontro à construção de um propósito benéfico a todos os integrantes.

Renato Ferracini, (2014, p.156) em seu artigo *Um Gestor em Composição*, afirma que: “O núcleo/grupo pode ser pensado como um corpo de produção cujas partes, aparentemente contraditórias, podem se compor e recompor de forma sempre criativa”. Podemos apontar que, seguindo a ideia de Ferracini, o grupo se tornaria, logo, um corpo e suas individualidades. Um coletivo onde se reúnem diversos individuais, cada um com seu corpo, após serem afetados uns pelos outros, formaria um corpo só: *o teatro de grupo*. Todo indivíduo possui semelhanças e diferenças em relação a outros indivíduos. Se seguirmos esse princípio, um teatro de grupo seria a união de muitas partes que se reúnem em um todo. Um grupo seria um corpo com suas individualidades.

Ainda seguindo o pensamento de Espinosa, podemos dialogar que esses corpos unidos formando um único corpo, também estariam unidos por um outro fator que pode ser despertado entre eles: o amor. Seja o amor pelo trabalho, ou pelo próprio grupo. É o amor que singulariza. Quando amamos algo, este algo passa a existir mais, uma vez que a sua existência, pode aumentar também a nossa. O amor prolonga a convivência e fortifica a relação. (SOUZA, 2017).

Analisemos então, junto aos integrantes de dois dos teatros de grupos pesquisados, sobre o que eles pensam do amor e do afeto no grupo, e se, também, eles acreditam em uma relação sólida no coletivo.

Primeiramente, analisemos como é visto o afeto entre os componentes da Troupp pas d’argent. Foi perguntado aos atores/ fundadores, a seguinte questão: *Qual a importância do afeto no grupo?*

A definição de afeto por Espinosa (1992, p. 267, definição 3) em seu livro *Ética* aparece como: “3. Por afecções, entendo afecções do Corpo, pelas quais a potência de agir desse Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim, como as

ideias dessas afecções”. Todas as três respostas que obtivemos dos componentes do grupo carioca, se entrelaçam para um mesmo sentimento de confiança e fraternidade. Temos exemplos de trechos que se repetem nas respostas dos integrantes. Algumas palavras sublinhadas como, por exemplo, *família*, *amor*, *juntos*, *etc.* se reproduzem ao longo dos depoimentos:

Depoimento 1:

O afeto nos transforma em um grupo diferenciado. Nos tornamos uma família. Esse afeto se reflete em nossos trabalhos, em todos os setores artísticos: cenário, figurino, trilha (musical) e principalmente em nossa afinidade artística em cena. Nos conhecemos pelo olhar. E isso só pode acontecer porque temos afeto (MEIRELES, Lilian. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 23/01/2017)

Depoimento 2:

O afeto no grupo, eu acho que é tudo, é o primordial. No caso da Troupp pas d'argent, eu acho que é o que pulsa, é o coração mesmo do grupo, sentimento de pertencimento, de amizade, de família e de amor. Trabalhar, independente do trabalho, é sempre complicado, difícil, tem questões... E quando a gente está em um ambiente favorável de amor e compreensão e de afeto, as coisas fluem muito melhor. São mais fluidas. Até para o lugar da criação (cênica), quando a gente está em um ambiente de confiança, de parceria, de generosidade, é muito mais inspirador. É o fator responsável para nossa trajetória ser tão sólida. Se pensarmos numa árvore, nossos afetos seriam a raiz de sustentação que mantém esse alicerce, mantendo as árvores sempre firmes dando frutos e flores. É fundamental! Não que não possa haver grupos que possam trabalhar sem o afeto, mas vai ser mais difícil e talvez não tão duradouro. Somos a mistura disso, do afeto, do amor a arte, perseverança e trabalho. (RODRIGUES, Natalie. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 23/01/2017)

Depoimento 3:

O amor e afeto depositado na Troupp, ao longo desses dez anos, é, sem dúvida, o pilar, a base onde construímos toda a nossa história. Uma companhia de pesquisa, por natureza, passa muito tempo junta, a fim de desbravar e estudar as linguagens artísticas. Sendo a Troupp, um grupo de estudo das linguagens corporais, o afeto, torna-se um sentimento indispensável para nos conectarmos uns com os outros. O contato físico, o calor humano, a intimidade, a confiança, a admiração e o respeito se tornam um diferencial para a longevidade do grupo e para a qualidade artística da pesquisa. Pois todo este afeto, acaba por somar, de forma muito positiva, em nossos momentos criativos, onde necessitamos do apoio um do outro, do conforto, da intimidade e da confiança para desenvolvermos um trabalho

corporal livre, honesto e de qualidade. (RODRIGUES, Marcela. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017)

O Grupo Galpão também indica como uma boa relação entre os componentes facilita, e faz que a resistência do grupo prevaleça:

Não era raro os grupos enfrentarem momentos difíceis por conta da existência de diferenças substanciais de objetivos de seus integrantes. Muitas vezes os conflitos se avolumam por falta de clareza sobre aspectos conceituais do trabalho, o que leva à ocorrência de diferentes níveis de comprometimento. Como não se discute em profundidade a razão da existência do grupo, cada integrante acaba criando uma visão de futuro particular, que não coincide necessariamente com a de seu companheiro. Essa falta de alinhamento justifica boa parte das crises internas ou mesmo cisões nos coletivos artísticos. (AVELAR; PELUCIO, 2014, p. 26)

Avelar e Pelucio se referem às cisões ocorridas em alguns grupos que, embora tenham iniciado juntos, e com um mesmo propósito, por conta de adversidades e/ou divergências, se findaram. Em prática, nunca haverá paz e harmonia vinte e quatro horas por dia em um grupo. Por exemplo, a dificuldade em um retorno financeiro imediato pode ser o maior causador de término em grupos de 2 ou 5 anos se não houver entre os integrantes muita resiliência.

A Troupp pas d'argent, por exemplo, foi fundada por seis integrantes. Por volta de 2007, um dos integrantes, Ricardo Vaz, se afastou do grupo, pois para ele era impossível continuar seguindo com ensaios para um espetáculo, que não tinha a princípio nem data de estreia. Conversamos todos, e em uma reunião, após ele expor todos os seus pensamentos e prioridades, todos concordamos, que ele sairia do processo e do grupo no mesmo ano. A mesma situação ocorreu em 2009, quando Jorge Florêncio, mais um sexto elemento, se afastou por conta da pouca remuneração momentânea, e o fato se repetiu em 2012, com outro integrante, Jorge Leite. A partir de então, todos os cinco fundadores do grupo decidiram que, por um tempo indeterminado, não haveria mais a inserção de um sexto elemento na Troupp pas d'argent. Acreditávamos, que assim as divergências iriam diminuir significativamente. E foi exatamente o que ocorreu, fazendo o coletivo completar dez anos no ano de 2016. Dizemos por *um tempo indeterminado*, para não inserção de um outro elemento, pois a maioria do grupo pensa na possibilidade, no futuro, da entrada de mais um componente na Troupp. Orlando

Caldeira, ator e figurinista do coletivo, expõe sua ideia de mundo mutável, que pode sempre transformar pensamentos até então fixos:

Sim, eu acho que mais uma pessoa poderia entrar na Trouppe pas d'argent porque a vida é muito mutável. E o mundo está mudando muito. Não gosto de estar fechado. No momento a ideia de mais um não faz sentido, mas no futuro isso pode ser diferente.¹⁹

Natalie Rodrigues, outra integrante, concorda com a ideia de que no futuro certezas podem ser desfeitas. Teme pelo bom andamento do grupo ao entrar mais um componente, porém, ela também está aberta a essa possibilidade:

Bem, iniciamos com seis integrantes e após a saída do Ricardo, tentamos por duas vezes ocupar esse lugar que, para nós, parecia vago. Até que percebemos que somos cinco mesmo, e que nos completamos e nos encaixamos perfeitamente em múltiplos aspectos: artísticos, ideológicos, políticos etc. Enfim, partilhamos de um amor pela arte e pela Trouppe que nos faz família há 10 anos. Acho difícil a entrada de um novo integrante, não temos isso em mente no momento, mas, não gosto da palavra nunca, não gosto de radicalismos.²⁰

Voltando ao Grupo Galpão, perguntamos a Eduardo Moreira, qual é a importância para ele do afeto, e o que ele pensava sobre:

No grupo parece existir uma rede de proteção para os atores. É como se eles tivessem um amparo diante da solidão extrema a que nossa profissão frequentemente nos condena. Existem riscos também dessa proteção acabar se confundindo com acomodação e previsibilidade. [...] Mas, não há dúvida, de que o elemento afeto se faz importante num trabalho tão radicalmente coletivo como o teatro. [...] O trabalho deve ser pautado sim pelo afeto, ainda que muitas vezes as pessoas se machuquem, uma vez que o processo artístico é sempre um trabalho de rompimento com toda a tendência humana ao comodismo e à inércia.²¹

¹⁹ CALDEIRA, Orlando. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 27/01/2017

²⁰ RODRIGUES, Natalie. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017

²¹ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida Carolina Garcês cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]

Destacamos quando ele diz que, “existem riscos também dessa proteção acabar se confundindo com acomodação e previsibilidade”. Quais seriam esses riscos de comodismo na relação entre artistas de um coletivo?

Após discussões, precisamos respeitar o espaço e momento de cada um para assim continuar o bom andamento do trabalho. O que não pode acontecer, é deixar o desconforto emocional interferir no bom andamento do grupo, pois um agrupamento de artistas não existe apenas em cena, mas existe, principalmente, nas condições criadas para ela. O espetáculo é apenas uma parcela do trabalho coletivo, que só torna pública a todos. (TROTТА,1995) Em mais um exemplo da Troupp pas d’argent, nós sempre tivemos como lema após discussões cênicas, e/ou administrativas do grupo, de que *precisamos buscar separar o profissional do pessoal*, porém, sabemos o quão difícil e complicada é essa separação, pois automaticamente uma atitude está unindo à outra.

Para efeito comparativo, fizemos uma pesquisa entre os depoimentos dos integrantes que formam os teatros de grupo mencionados, e depoimentos de casais que estão juntos há mais de 50 anos. Acreditamos que um relacionamento entre duas pessoas pode ser muito bem equiparado a um grupo, já que os dois podem ter desafios na durabilidade e estabilidade. São raros os casais que ficam juntos por um tempo maior, da mesma forma, são raros os grupos, que em sua maioria atingem 10 anos de maturidade, e não se *divorçam* antes disso. Palavras como amor, cumplicidade e convivência novamente reverberam, e percebemos que muitas dificuldades, adversidades e conflitos se assemelham.

Os depoimentos de casais de 50 anos de relacionamento (também um bom encontro) foram retirados do youtube, em 17 de janeiro de 2017. Encontramos vídeos de aniversários, matérias jornalísticas, homenagens, etc. Nos vídeos, eles são perguntados qual seria o segredo para tanto tempo de união, eis algumas respostas: “[...] A convivência é paciência, paciência e paciência”²²; “[...] O principal é justamente a amizade [...] é um ceder um pouquinho para o outro [...] Precisa ter muito carinho, muito amor, muita paciência, muita compreensão- muita dedicação com o outro.”²³

²² Casal Maria e Ivo, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=m_rJAax90GE&t=8s Acesso: 17/01/2017

²³ Casal Marília e Gabriel, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ixnK5a6Bn8M>. Acesso 17/01/2017

Tanto entre os depoimentos dos casais, quanto nos do teatro de grupo, percebemos a dificuldade existente, e também a onipresença da resistência entres as partes, para que em momentos bons ou ruins, a potência de um bom encontro, perdure o maior tempo possível. Comparando os depoimentos, temos o seguinte exemplo: “O grupo é um projeto coletivo que precisa conciliar e dar vazão a uma série de diferentes projetos individuais”²⁴ e “Tem que ter muita convivência e respeito de um ao outro, e assim um revela o outro.”²⁵

Para esse casal e para o diretor do grupo Galpão, o respeito, ao outro e aos seus pensamentos, se tornam possíveis graças à convivência e amizade; e também ao equilíbrio quando há desencontros de opiniões. Ressaltam nesses dois depoimentos, que o respeito ao individual e ao coletivo seriam, para eles, um ponto chave. Eduardo Moreira, apoiando-se na experiência de mais de 30 anos de Grupo Galpão, nos aponta novamente em entrevista:

Acho que um elemento fundamental para a sobrevivência de um projeto artístico coletivo é o pensamento de que o trabalho é mais importante do que cada um de nós. A predominância do trabalho como o resultado de um esforço coletivo é algo fundamental para que o trabalho sobreviva e continue.²⁶

2.1.1 - O encontro entre atores de grupo e atores de elenco

Podemos entender o esforço coletivo, o qual se refere Moreira, como vários individuais que se transformam em um corpo só almejando algo. Esse trabalho, exercido em coletividade, faz o ator, que nele está inserido, se diferenciar de outros atores, que não possuem qualquer vínculo em um agrupamento. Um ator de um grupo se distingue de outros atores, que aqui nomeamos de *atores de elenco*, devido à grandes oposições ideológicas, sistema financeiro ou por uma livre escolha somente. Desta forma, em oposição aos de grupo, esses atores trabalham individualmente ou em uma companhia e, acredita-se, não possuem um vínculo de afeto entre os companheiros de trabalho, pois

²⁴ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]

²⁵ Casal Maria e Ivo, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=m_rJAax90GE&t=8s Acesso: 17/01/2017

²⁶ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação.]

essa unidade elenco não supõe necessária regularidade ou duração em sua composição. A unidade grupo costuma encerrar uma composição fixa, durável e interdependente.

Como somos um grupo fixo e permanente, os objetivos artísticos, frequentemente, são planejados em médio prazo. Eles não estão necessariamente vinculados a uma próxima montagem. A música, por exemplo, foi conquistada depois de muitos anos de estudo e de dedicação. Não foi algo que se estabeleceu de imediato.²⁷

Da mesma forma que fizemos a pesquisa com atores de grupos, perguntamos a alguns atores, que não trabalham em agrupamento, o porquê de optaram por essa posição, e, também, se eles possuem uma visão diferente de como se pode trabalhar na área artística, quando não se pertence a nenhum teatro de grupo.

Jorge Florêncio, ator carioca de 30 anos, nos respondeu da seguinte forma:

[...] Optei por trabalhar sozinho por acreditar que eu teria um pouco mais de liberdade para seguir na busca dos meus ideais. Não penso ter uma visão diferente. Na verdade, mesmo em carreira solo, quando se produz algo no meio artístico nunca estamos sozinhos. Mesmo que por um período curto, as ideias e visões são divididas e compartilhadas com o coletivo, o que por um tempo curto acaba se configurando como um grupo. (FLORENCIO, Jorge. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 2/02/2017).

Ele ressalta que, mesmo não participando de um grupo, ele pode enriquecer com o coletivo. Mesmo que por um tempo temporário, pode haver um compartilhamento de pensamentos, e que ele não se sente trabalhando sozinho, o que vai contrastar com a opinião de Eduardo Moreira, por exemplo, quando o diretor afirma que :

[...] uma carreira solo, imagino, é muito mais solitária e sem interlocutores. Isso por mais que os atores de um elenco conversem entre si e troquem ideias. Num teatro coletivo o comprometimento de todos e de cada um com o trabalho precisa estar sempre sendo referendado.²⁸

É significativo saber que um ator de elenco, mesmo escolhendo seguir uma carreira solo, sabe que pode adquirir conhecimentos para um bom desenvolvimento de

²⁷ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação].

²⁸ Ibidem

trabalho estando próximo a um teatro de grupo. O ator de elenco entrevistado, Jorge Florêncio, destaca que ele possui uma admiração por grupos, e, pode ver no coletivo um grande espaço de desenvolvimento: “Grupos são formadores de opinião, estética, linguagem e geralmente trabalham com processos de pesquisa, o que dá margem para o auto-conhecimento enquanto artista e humano, proporcionando o desenvolvimento de um trabalho com resultado ímpar.”²⁹.

É importante ressaltar da mesma forma que, os atores de grupo seguem um cronograma de treinamentos, e também de pesquisas, que intensificam ainda mais características multiatuantes nesses artistas. O ator multiatuante, que aqui nomeamos, na maioria dos coletivos estudados, se apresentaria de diversas maneiras e situações e ampliaria várias artes em si mesmo: além de atuar cenicamente, ele se tornaria produtor, figurinista, cenógrafo, encenador, dramaturgo etc. Multiplicam-se funções, que não são fixas, porém, partindo do ponto, que cada componente se integre naquela que mais se identifique. Como exemplo citado por Avelar e Pelúcio (2014):

O grupo galpão surgiu pela junção dos interesses artísticos de alguns atores que, diante da falta de recursos para a contratação de colaboradores, tiveram que se desdobrar na execução de tarefas de produção, administração e comunicação. No início, todos acabavam fazendo um pouco de tudo, de modo improvisado e sem nenhuma especialização do trabalho. Com tempo, entretanto, intuitivamente, os artistas foram percebendo as vantagens de separar as tarefas e responsabilidades a partir das habilidades e competências individuais. Com o tempo, quase todos os atores que se juntaram ao grupo receberam funções paralelas ao trabalho artístico, definidas a partir de seu perfil pessoal e profissional. (2014, p.31)

Analisamos nos grupos pesquisados, que parece ser bem específico do ator de teatro de grupo essa acumulação de funções. Por vezes, no início do coletivo, esse fato acontece emergencialmente, quando os integrantes não possuem orçamento necessário para arcar com os custos de outros técnicos. Por isso, eles mesmos se multiplicam, e fortificam o crescimento do trabalho. E isso nos mostra que, mesmo sabendo das condições, nada convencionais, aqueles que permanecem inseridos na equipe artística, acredita-se, estão mais dispostos a ser tornarem mais propositivos e criativos. “Um ator que desempenha em um grupo apenas as funções da cena não é um ator do grupo e sim um ator da cena que esse grupo cria e executa.” (TROTТА,1995, p. 43)

²⁹ FLORENCIO, Jorge. Entrevista concedida Carolina Garcês Cerqueira no dia 2/02/2017

Antonio Araújo, um dos fundadores do Teatro da Vertigem (1990), em entrevista concedida ao livro *Próximo Ato: questões de teatralidade contemporânea*, comenta sobre a diferença entre os atores que se sentem à vontade na diversificação, e se inserem em um processo coletivo aptos a se recriarem, e também sobre os atores que não se identificam com essa diversidade:

[...] você pode ter atores que não tenham esse interesse, porque no processo colaborativo o que você tem é o ator-dramaturgo, ator- encenador, ator-iluminador, de cena, de objeto, de ocupação de espaço, que você encontra só em alguns atores – isso não os faz melhores ou piores, não se trata disso – Mas, existem atores cuja viagem, em que eles surfam, é no palco, com um roteiro, um texto [...] São atores que funcionam melhor quando têm previamente esses elementos, textuais ou de personagens [...]. Talvez eu não tenha vivido muito essa experiência até porque os atores que se aproximam ou que vem trabalhar comigo são atores que já tem esse desejo de colaborar, mas às vezes eu vejo em alguns dos meus alunos uma dificuldade muito grande em relação a essa atitude propositiva, à atitude autoral, no sentido de contribuir para o espetáculo, para a dramaturgia, e não só para o âmbito do personagem.³⁰ (SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org), 2008, p. 126)

Um ator de grupo não só participará de todos os níveis da produção e da criação de um espetáculo, como vai usar a própria vida, a instância pessoal, numa junção intencional entre a individualidade e o coletivo (TROTТА, 1995). O que desperta a característica multiatuante, pode também estar atrelada ao movimento de busca de uma nova questão artística/social na profissão.

Entendemos que não há escolha certa ou errada. O que mais nos vale, nessa breve comparação entre os dois tipos exemplificados de atores, é nos aprofundarmos, mais ainda, no ator de grupo, como iremos analisar no próximo tópico.

2.2 - O ator no teatro de grupo

³⁰ SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org). *PROXIMO ATO: questões da teatralidade contemporânea* - Antonio araujo : o teatro nas entranhas da cidade. São Paulo: Itau Cultural, 2008. p.126. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/proximo-ato-questoes-da-teatralidade-contemporanea.html>. Acesso 15/05/2016.

*E o mais importante: seja você mesmo um ser que uma multiplicidade faz ser: não ser vários, mas ser uma singularidade que existe porque muitas causas o fazem.*³¹

Elton Luiz Leite de Souza Souza

Vale ressaltar o que já foi dito anteriormente: grupo equivale a uma *homogeneidade* (de pensamentos, objetivos, ações, etc.) e companhia equivale a uma organização estruturada sobre a *heterogeneidade* (com projeto e visões diferenciadas em sua grande maioria). Logo, o ator inserido no grupo está proposto e mais voltado ao encontro e troca de ideias entre seus companheiros, e assim, mais propício a se multiplicar como artista em prol de um bom andamento no seu trabalho coletivo. A união é um ponto, que pode diferenciar atores de companhia e atores de grupo. Yan Michalski (1987) define uma boa comparação entre essas duas frentes (companhia e grupo):

A diferença principal reside, evidentemente, na falta de continuidade de um trabalho coletivo. Ela afeta de modo substancial o resultado artístico: quando uma equipe se reúne apenas para uma montagem única, é difícil esperar que essa montagem se constitua numa amadurecida síntese das convicções, ideias 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 continuidade³². (MICHALSKI, 1987, p. 1)

De mesma relevância, destacamos a análise de Picon- Vallin (2008), quando ela cita sobre a importância da união não só entre os atores do teatro de grupo, como também entre os grupos. É de grande valia, que os agrupamentos não se isolem, e que troquem, entre si, pensamentos indenteditários para um crescimento mútuo:

Assim, o teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das

³¹ SOUZA, Elton Luiz Leite de Souza. *O amor em espinosa* (2). Disponível em; <http://multitudopoesiaartefilosofia.blogspot.com.br/2017/02/o-amor-em-espinosa-2.html>

³² MICHALSKI, Yan. *Teatro — Progresso ou Retrocessos, UnB, Humanidades, ano IV, nº 12, fevereiro/abril de 1987.*

vezes, em torno a um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto (...) O grupo pode, assim, ver-se isolado, apesar de todos aqueles que gravitam em torno do seu núcleo de atração (...) Isolado para trabalhar, o grupo deve buscar alianças com outros grupos para proteger de todas as formas, tanto espirituais como ideológicas ou financeiras, esse isolamento propício à criação. (PICON-VALLIN, 2008, p.88)

Logo, os traços afetivos e técnicos deveriam ser despertados não só internamente, mas também externamente, para haver essa grande junção de coletivos, onde um pode acrescentar no outro suas experiências. Algo parecido, ocorre em festivais de teatro, tanto internacionais quanto nacionais. Grupos assistem um ao trabalho do outro, e podem fazer intercâmbios de informações, treinamentos, oficinas etc. Esse momento, é de grande crescimento, não só para o grupo, mas também para os artistas envolvidos. E é nesse ponto, acreditamos, que desperta ainda mais essa tomada de posição plural no ator. É muito relevante perceber que o grupo é um lugar de resistência frente às dinâmicas impostas pela hegemonia. Funciona como um mecanismo, que impulsiona a criação de projetos independentes.(CARREIRA, 2007). Embora,

[...] essa independência não significa necessariamente assumir uma atitude de ruptura absoluta com procedimentos que caracterizam o mercado cultural, mas implica a busca de um espaço de autonomia. O desejo de realizar um trabalho criativo autônomo é uma força que impulsiona grande parte daqueles que se reconhecem como praticantes de um teatro de grupo, e esse sentimento é a base do imaginário desse teatro que se faz em grupo e com projetos de longo prazo. (CARREIRA, 2007, p.8)

É preciso investigar o processo de um grupo para conhecê-lo, assim como, seus atores. Esse processo é entendido como ação e pensamento contínuo. Qualquer grupo coloca em prática um fazer teatral específico e próprio, e isso começa muito antes do espetáculo (TROTТА, 1995). Por isso, pesquisamos três diferentes teatros de grupo que são compostos de maneiras bem específicas por multiatuantes, cofundadores e resistentes artistas que, ao logo de dez, trinta e cinquenta anos respectivamente, se tornaram mais plurais, e tentam fazer que sua arte perdure no decorrer do tempo. Os grupos que tivemos mais proximidade foram os grupos Galpão e Troupp pas d'argent,

nos quais encontramos uma estrutura muito semelhante apesar dos mais de 20 anos que os separam na história.

2.2.1 - Odin Teatret

Eugenio Barba, após ter sido assistente de Grotowski na Polônia, chega à Escandinávia com o intuito de montar seu próprio grupo, para tanto, convida alguns dos candidatos não aceitos no processo seletivo da National Theatre School. Em 1964, é formado o *Odin Teatret* em Oslo, na Noruega. Depois de um começo difícil, mudam-se para Holstebro, na Dinamarca, em 1966, onde se estabelecem definitivamente. (SANTOS, 2013). Essa coletividade se tornou importante no meio teatral, e seu fundamento ideológico pôde enaltecer e aguçar seus atores a possuir múltiplas funções, com propósitos em comum. Barba defende a cultura de grupo e exerce uma particularidade com seus atores a partir do momento que forma seu coletivo.

[...] *cultura de grupo* não é nada mais que um modo mais orgulhoso e eloquente de indicar que o grupo possui um saber e experiências em comum, um treinamento que é só dele, visões artísticas e objetivos próprios. Tudo isso é natural em se tratando de um grupo de teatro” (BARBA, 1991, p. 18)

Embora por muito tempo não reconhecido como teatro, e sim como um grupo que conseguia sobreviver através de outras atividades culturais – como a publicação de livros e revistas, a organização de turnês de espetáculos estrangeiros – (BARBA, 1991), o Odin torna-se hoje um exemplo inspirador, para entendermos como a cultura de teatro de grupo se apresenta como crucial na contemporaneidade teatral. Ele é também uma grande contribuição para o ator multiatuante, já que o coletivo é conhecido principalmente por seu intenso treinamento, que é atividade cotidiana fundamental desde os primeiros anos.

Atribui-se a longevidade e contínuo desenvolvimento do grupo ao modo pelo qual Barba construiu a estrutura interna do agrupamento, a partir de seu sistema ético, e diversas atividades desenvolvidas em paralelo à montagem de espetáculos. Em sua estrutura grupal, encontramos:

Hoje, as principais atividades do Laboratório incluem: espetáculos apresentados na própria sede e em turnês; "trocas" feitas em diversos contextos, na Dinamarca e no exterior; organização de encontros internacionais de grupos de teatro; hospitalidade para companhias e grupos de teatro e dança; Odin Week Festival anual; publicação de revistas e livros; produção de filmes e vídeos didáticos; pesquisas no campo da Antropologia Teatral durante as sessões da ISTA (International School of Theatre Anthropology); Universidade do Teatro Eurasiano; produção de espetáculos com o ensemble multicultural do Theatrum Mundi; colaboração com o CTLS (Centre for Theatre Laboratory Studies) da Universidade de Arhus, com a qual organiza regularmente a The Midsummer Dream School; Festuge (Semana de Festa) de Holstebro; Festival trienal Transit, dedicado às mulheres que trabalham no teatro; OTA (Odin Teatret Archives), os arquivos vivos da memória do Odin; WIN, Prática para Navegantes Interculturais; artistas em residência; espetáculos para crianças; exposições; concertos; mesas redondas; iniciativas culturais e projetos especiais para a comunidade de Holstebro e de seu entorno etc.³³

As cinco décadas de vida do coletivo favorecem esse ambiente profissional de crescimento e estudo aos atores. Até o momento, os setenta e seis espetáculos, que viajaram por sessenta e quatro países de diversos quadros sociais, atribuíram a eles as seguintes experiências:

[...] desenvolveu-se uma cultura específica do Odin, baseada na diversidade e na prática da "troca": os atores do grupo se apresentam com o seu trabalho artístico à comunidade que os recebe e, em troca, ela responde com cantos, músicas e danças que pertencem à sua própria tradição. A "troca" é uma espécie de permuta, ou escambo, de manifestações culturais, e não só oferece uma compreensão das formas expressivas alheias como também dá início a uma interação social que desafia preconceitos, dificuldades linguísticas e divergências de pensamento, juízo e comportamento.³⁴

Isso fortalece a estrutura dos atores, que se tornam cada vez mais produtivos em seu trabalho como artista. Ao olharmos as características dos atores do Odin, vemos toda essa pluralidade:

Julia Varley nasceu em 1954 em Londres, na Grã-Bretanha e se juntou a Odin Teatret em 1976. Além de atuar, atua na direção, ensino, organização e escrita. ; Luis Alonso nasceu no Chile em 1980 e se juntou a Odin Teatret em

³³Disponível em ; <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx>. Acesso 18/02/2017

³⁴ Ibidem

2016 enquanto trabalhava em estudos especializados do Nordisk Teater laboratorium, que continua a fazer sob a supervisão de Eugenio Barba. Desde então ele foi incluído na performance THE TREE como ator; Kai Bredholt nasceu em 1960 em Copenhague, na Dinamarca ingressou no Odin Teatret em 1990, primeiro como músico / compositor, depois como ator e organizador / diretor de trocas e transformações (teatralização de um meio social específico).; Roberta Carreri é atriz, professora, escritora e organizadora. Ela nasceu em 1953 em Milão, Itália, e entrou para Odin Teatret em 1974 durante a estada do grupo em Carpignano, na Itália. Roberta Carreri participa da ISTA (Escola Internacional de Antropologia do Teatro) desde o seu início em 1980; Jan Ferslev é músico, compositor, ator e professor. Nasceu em 1949 em Copenhague, na Dinamarca. Sua formação inclui música rock, jazz, latina e música clássica. Ele trabalhou como ator no teatro tradicional e de grupo antes de se juntar a Odin Teatret em 1987, onde também é membro do conjunto ISTA (Escola Internacional de Antropologia de Teatro); Elena Floris nasceu em Il L'Aquila em 1982. Ela colabora com a atriz de Odin Teatret Iben Nagel Rasmussen, como atriz-violinista na versão italiana da produção Ester's Book, e é membro do grupo A Ponte dos Ventos, liderada por Iben Nagel Rasmussen e, finalmente, se juntou a Odin Teatret e a performance do conjunto Andersen's Dream como músico em 2009; Donald Kitt nasceu no Canadá em 1964, apenas alguns dias depois de Odin Teatret nascer. Depois de estudar na Universidade de Winnipeg, atuou em muitas apresentações até 1989. Em 2006 Donald se juntou a Odin Teatret e agora, além de atuar, ele ensina oficinas e dirige um grupo em evolução de jovens estilistas e artistas envolvidos em trocas e Transformações (teatralização de um meio social específico) na Dinamarca; Tage Larsen nasceu em 1949 em Randers, na Dinamarca. Começou no Odin Teatret em 1971 como "ajudante" e logo foi aceito como ator. Ele ainda atua e dirige performances fora Odin Teatret e dá oficinas para atores de todo o mundo; Else Marie Laukvik nasceu em 1944 em Oslo, na Noruega. Ela foi uma das cinco jovens que concordaram em trabalhar com o então desconhecido Eugenio Barba em Oslo em 1964, ao mesmo tempo em que se apresentava com Odin Teatret, Else Marie trabalhou como diretora de Teatret Marquez em Aarhus, Dinamarca, de 1981 a 1991 e de 1993 a 2004; Carolina Pizarro nasceu em 1981 no Chile. Ela é atriz, diretora, professora e organizadora; Carolina juntou-se a Odin Teatret como atriz em setembro de 2015; Iben Nagel Rasmussen é atriz, diretora, professora e escritora. Ela nasceu em 1945 em Copenhague, Dinamarca e foi a primeira atriz a se juntar a Odin Teatret depois de sua chegada em Holstebro em 1966. Em 1983 ela fundou, em paralelo com seu trabalho em Odin Teatret, o grupo Farfa com atores de vários países; Frans Winther é compositor e músico. Ele nasceu em 1947 em Støvring, Dinamarca. Juntou-se Odin Teatret em 1987, onde ele atua como músico e compõe / organiza música por suas performances e outras atividades; Parvathy Baul é uma cantora, pintora e contadora de histórias de Bengala Ocidental. Desde 2016, participa da performance de Odin Teatret The Tree.³⁵

Percebemos, que a grande maioria dos atores, antes mesmo de inserir-se no Odin, já possuía pluralidades artísticas. Essas pluralidades foram, como já vimos, se ampliado ao entrarem no grupo. Principalmente os precursores, pois eles foram “obrigados” a se multiplicar em funções. O Odin tinha apoio do governo Dinamarquês, que os fornecia um espaço e um salário, porém não era suficiente. Por isso, eles

³⁵ Ibidem

propuseram outras formas de ganhar dinheiro, já que não poderiam se dar ao luxo de somente atuar. Assim, criaram a demonstração técnica do próprio treinamento, como o ISTA, por exemplo. Faziam a produção de cursos, seminários, atividades editoriais – em busca do teatro Pobre de Grotowski – e também muitas outras formas de sobrevivência.

Entretanto, isso acabou sendo incorporado pela própria pesquisa do grupo, e o que criou a própria identidade do Odin, o destacando com um teatro de grupo de referência.



Foto arquivo Odin Teatret Torgeir Wethal, Else Marie Laukvik, Anne Trine Grimnes, Tor Sannum. Ensaaiando na Halling School, Oslo, 1964.³⁶

2.2.2 - Grupo Galpão

O Galpão surgiu em 1982, no estado de Minas Gerais, pela junção dos interesses artísticos de alguns atores que, depois da experiência de trabalharem com o diretor George Frosher e o ator Kurt Bildstein, componentes do Teatro Livre de Munique, sentiram a grande vontade de construir o seu próprio coletivo para extravasar todo conhecimento adquirido pela vivência compartilhada.

Entretanto, formar um grupo pediria dedicação, trabalho, prioridade e, além disso, um moderado sistema financeiro para estruturá-lo, principalmente no início da

³⁶ Disponível em: <http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/photo-gallery-norway> . Acesso 20/04/2017

jornada. No documentário *Grupo Galpão – A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil*³⁷, Eduardo Moreira cita que, durante o processo inicial, a maior preocupação de todos era como poderiam viver e sobreviver de teatro. Assim, diante da falta de recursos para a contratação de colaboradores, os artistas tiveram que se desdobrar no desenvolvimento de tarefas de produção, administração e comunicação para o fortalecimento do agrupamento (AVELAR; PELUCIO, 2014). O ator galpão, já no início do grupo, estava despertando suas características multituantes:

[a] dedicação às áreas tidas como alheias ao trabalho de interpretação amplia o conceito de ator: ao invés daquele que apenas integra um grupo, aceitando suas normas e partilhando teoricamente de seus princípios, o ator [de grupo] como aquele que toma posse de todo o território que uma pequena sociedade de criação e produção teatral abrange. (TROTTA,1995.p.43)

Desta forma, aos poucos, os componentes adquiriam funções diferenciadas dentro do grupo, valendo-se de suas habilidades particulares. As decisões finais continuariam sendo tomadas pela votação e maioria, mas ficavam cada vez mais claro os avanços no processo de especialização (AVELAR; PELUCIO, 2014). Cada um se identificava com algo, e o desenvolveria para o bom processo e fortalecimento do coletivo. Vemos e percebemos, também no Galpão, o ator tendo papel de base, alicerce. Os individuais se aprimorando cada vez mais, para que o corpo coletivo florescesse. No início da fundação do grupo, os atores se dividiam da seguinte maneira:

A Chico, recém-chegado, foram confiadas algumas das tarefas de produção, anteriormente desempenhadas principalmente por Wanda e Eduardo. Era nítida àquela altura a familiaridade dos três com os assuntos ligados ao empreendimento da carreira do grupo (...). Wanda também assumiria a função de guardiã da memória, registrando fatos e dados do cotidiano, cuidando de fotos e organizando os arquivos e projetos. Eduardo já desempenhava um papel de liderança no campo da pesquisa e da reflexão sobre o fazer teatral, que continuaria a cumprir com desenvoltura durante toda a trajetória do Galpão. Paulinho Polika e Fernando Linares tornaram-se responsáveis pelos cenários e adereços e Sumaya Costa, pelos figurinos.” (AVELAR; PELUCIO, 2014, p.31-33)

³⁷ Grupo Galpão. A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Direção: Kika Lopes e André Amparo. Produção: Paulo José. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Brasil, 2005. DVD 152 minutos.

E claro com o surgimento do grupo, houve a necessidade de se profissionalizarem no meio teatral, como ressalta Pelúcio:

Um dia, após um ensaio, começaram a discutir, em uma mesa de bar, a necessidade de se organizarem formalmente para lidar com as inevitáveis engrenagens do mundo burocrático. Nesse sentido, a principal exigência da época era abrir uma conta bancária em nome de pessoa jurídica, que possibilitasse o recebimento de pagamento de cachês (...). Entretanto era fundamental para aqueles jovens trilhar um caminho de independência, que lhe permitisse viver dignamente do seu trabalho. (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p. 23-24)

Obtiveram no teatro de rua o desenvolvimento inicial para sua carreira, e levavam a arte teatral à todos àqueles que talvez nunca teriam acesso à cultura. Partilhavam a mágica da cena e experiências artísticas, em diversos cantos do Brasil. A atriz Teuda Bara, ainda no documentário sobre o grupo, diz que nesses primórdios o Galpão, para alguns, passava muito desacreditado: “as pessoas achavam que não tínhamos crédito, afinal passávamos o chapéu (...)”³⁸. Infelizmente, um preconceito que o artista de rua encontra durante sua jornada de trabalho. O Galpão nasceu na rua e na rua cresceu, mas, teve que buscar também sua posição nos palcos para mostrar sua força e potência como grupo:

[...] a decisão de montar um repertório foi talvez a primeira iniciativa no sentido de tornar aquele coletivo de artistas um grupo realmente permanente. A criação de um espetáculo de palco também era uma forma de atingir os formadores de opinião e a mídia local, uma vez que o teatro de rua sempre foi visto com certo preconceito. Para muitas estar na rua é decorrência da incapacidade artística de ganhar os palcos, e não uma opção artística, política ou social. (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p. 25)

³⁸ Grupo Galpão. A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Direção: Kika Lopes e André Amparo. Produção: Paulo José. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Brasil, 2005. DVD 152 minutos.



Molière Imaginário, Festival de Curitiba, 1997. Acervo do Grupo³⁹

Adotaram, inicialmente, a direção coletiva, porém, após uma temporada de fracasso do espetáculo *Arlequim servidor de tantos amores*⁴⁰, todos decidiram que um diretor deveria ter as mãos na liderança, e possuir decisão final para bom andamento do espetáculo. Viram nesse momento, a direção coletiva de uma forma complicada, e o que levou o grupo para uma crise profunda. Entretanto, o fracasso na maioria das vezes, nos abre portas, tanto para o crescimento e amadurecimento, quanto para servir como um divisor de valores e prioridades. Após esse período, de não muito boa recepção do espetáculo, conflitos de convivência e falta de comprometimento, alguns atores se afastaram do grupo, restando apenas *Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Teuda Bara e Antonio Edson*.

E então, uma nova fase começa, trazendo muitas renovações: “é o grupo que possibilita o reprocessamento das experiências e o aprofundamento das reflexões sobre erros e acertos” (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p. 40). Cada vez mais, os atores viam a intensa necessidade de se entregarem total, para que, fosse ao coletivo, a total sobrevivência da equipe. Julio Maciel ressalta que: “[o Galpão] busca sempre alguma coisa que não sabemos (...) não se acomodar, isso que leva a gente pra frente.”⁴¹ Essas experiências boas e ruins, as viagens nacionais internacionais, os encontros e

³⁹ Disponível em <http://www.grupogalpao.com.br/1996-1999-a-expansao/>. Acesso 20/04/2017.

⁴⁰ Quarto espetáculo do grupo Galpão, 1985.

⁴¹ **Grupo Galpão**. A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Direção: Kika Lopes e André Amparo. Produção: Paulo José. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Brasil, 2005. DVD 152 minutos.

intercâmbios com grupos estrangeiros, etc, tudo isso, fortificou e ainda fortifica a identidade do Grupo Galpão. E como já tínhamos adiantado no capítulo 1, um dos grupos estrangeiros que obteve essa aproximação e trocas de experiência, foi o próprio Odin Teatret. Um pouco dessa belíssima troca, Pelúcio (2014) relata:

A próxima grande oportunidade nesse sentido foi o convite para um encontro de teatro antropológico coordenado por Eugenio Barba em Huampani, lugarejo próximo a Lima, no Peru (...). No encontro os atores conheceram dezenas de grupos e artistas do mundo ocidental e entenderam melhor o significado e a importância do Odin teatret no teatro antropológico e de suas influências. A rotina do evento era exaustiva (...) Foram cerca de dez dias de intensas vivências artísticas em que temas como produção, sobrevivência, financiamento e políticas públicas para a cultura não apareceram nem nas rodas de cerveja. (PELÚCIO, 2014, p.45 -46)

Além dos intercâmbios e apresentações nacionais e internacionais, para qualquer coletivo é uma grande realização ter também sua própria sede. Ter um lugar aonde se tornará seu escritório, sua casa, seu abrigo, ter um palco vitalício, com certeza, é uma conquista incomparável. “Os atores precisam de um local para onde possam convergir suas energias criativas e sua força de trabalho. Um grupo de teatro precisa ter para onde voltar.” (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p.52). A Trouppe pas d’argent, com seus 10 anos de história, ainda não conseguiu conquistar sua sede, mas, com certeza, é um de seus principais objetivos, se não podemos dizer o principal. Acreditamos, que somente atores de grupo fariam um investimento financeiro de grande porte em um local para poder acrescentar a durabilidade e continuidade de seu trabalho.

Em 1989, os atores do Galpão alugaram, com seus recursos próprios, um antigo depósito de madeira, em Minas Gerais. Agora com uma sede, se estabelecem de uma forma mais sólida.

[...] com o distanciamento que somente o tempo permite, é possível constatar com clareza o quão importante foi a compra da sede para a consolidação do grupo. Aliás, observando a trajetória de inúmeros outros coletivos teatrais, dentro e fora do país, fica evidente esse desatar desse “nó” torna-se um ponto definitivo para sua efetiva profissionalização. (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p.52)

E de uma maneira mais ousada, em 1998, investiram uma grande quantidade de dinheiro, recebido em uma turnê europeia, em um velho cinema desativado. O investimento foi dado no escuro, mas deu certo. Hoje se tornou um centro de referência cultural para o Teatro Brasileiro, com formação de plateia, de fomento, pesquisa, de gestão e troca: O Galpão Cine Horto. Cada vez mais atores multiatuantes intensificam ali a formação do corpo coletivo:

A turnê européia foi uma experiência única, que trouxe muito aprendizado, mas também rendeu 10 mil dólares para o grupo (...) os atores acabaram decidindo partilhá-lo entre si.(...) A descoberta de um galpão, virou a cabeça de todos, pois esse galpão era um espaço na medida para as necessidades do Grupo. Resultado: mesmo com certa dificuldade – e até alguma tristeza -, os atores enfiaram a mão de volta no bolso e investiram quase todo dinheiro ganho na Itália na compra do imóvel. (AVELAR; PELÚCIO, 2014, p.51)

Mais que uma sede, agora o grupo Galpão tem um centro de referência para encontros e intercâmbios com outros atores, outros grupos, e realizam projetos voltados, não só para os artistas, mas também para a comunidade. Os atores multiatuantes do Galpão se intensificaram, para preservar o que é de muito valioso em uma sociedade artística: a troca. O grupo cria a oportunidade de transformar-se num autêntico conjunto, testando sua criatividade, em cima de toda uma série de trabalhos. O ator está focado a receber legítimas influências de todos os outros, como uma maneira de crescimento. Torna-se realmente difícil um grupo com essas proposições alcançadas não possuir continuidade. (TROTТА,1995).



Fonte: Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, MG. Acervo do Grupo⁴²

Seria impossível descrever em tão ínfimo espaço tamanha referência, qualidade e história que esse grupo possui tanto no Brasil como no mundo. Sobre o Galpão, um mínimo item, não é o bastante. Todavia, fiquemos com as palavras Chico Pelúcio, em entrevista ao Itaú Cultural sobre o Galpão Cine Horto. Ressalta-se, a intensidade de trabalho de um coletivo, que vai muito além do que se conhece do “tradicional” em grupos teatrais:

Os grupos que nasceram na década 80 têm no DNA essa necessidade de criar vínculos com a sociedade além do próprio espetáculo. Então os grupos todos têm iniciativa de formação, criam eventos, festivais, [...] dão muita oficina, fazem oficinas. Essa característica de uma atuação além do espetáculo o Galpão traz desde de sua origem. Chegou um ponto que, quando a gente deixou de fazer o Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte, ficou um vácuo nessa conexão com os parceiros de teatro [...] Aí a gente criou um Centro Cultural que ao longo desses 17 anos constitui-se como um braço de ações públicas do grupo Galpão [...] ali temos projetos na área de fomento, pesquisa, na área de criação, na área de memória, com escolas públicas e professores, produzimos alguns filmes, documentários, etc [...] Temos mais ou menos 17 projetos que atuam nessa área de formação e de educação.⁴³

2.2.3 - A Trouppe pas d'argent

A Trouppe pas d'argent, desde 2006, ano que nos reunimos pela primeira vez, para conversarmos e colocarmos em prática nosso objetivo, sempre pensou em atuar de forma coletiva. A falta de um patrocínio, desde o princípio, impôs também a nós, atores

⁴² Disponível em : <http://galpaocinehorto.com.br/sobre-o-galpao-cine-horto/historico/>. Acesso em 17/02/2017

⁴³ Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=kd6uWtcwgCU&t=604s> Acesso em 17 /02/ 2017

da Trouppe, traçar estratégias para nossa permanência no mundo teatral. Já desde o início, sempre optamos por realizarmos outras funções artísticas, além de atuar, com objetivo de sempre aumentar e intensificar nosso modo de produção. Esse fato, foi se tornando cada vez mais uma ideologia e característica do grupo. Além disso, a intensa motivação do grupo voltada para uma pesquisa corporal, e cênica dos seus espetáculos, sempre nos uniu em ideias de reformulação. A motivação de criar um grupo nasceu da vontade de compartilhar objetivos em comum, e multiplicar experiências e pensamentos, em um mesmo lugar.

O primeiro encontro da maioria dos integrantes da Trouppe foi no ensino médio, no colégio estadual Visconde Cairu, localizado no bairro do Méier, no Rio de Janeiro. A única integrante, que não estudava no colégio na época, era Natalie Rodrigues, mas depois de sairmos da escola, entre idas e vindas teatrais, nos encontramos. Com o grupo completo, cinco jovens de vinte poucos anos se aprofundaram, cada vez mais, na construção de realização de um sonho.

A Trouppe pas d'argent, apesar de dez anos de estrada percorrida, ainda se considera em edificação, pois a cada novo espetáculo, encontra novas dificuldades a serem resolvidas e reedificadas. Em 2010, a Trouppe se torna mais madura e transforma-se em pessoa jurídica. Formar sua empresa com seu próprio CNPJ ajudou a entrarmos de uma vez na grande concorrência teatral, o que nos fez perceber que, a cada ano, a cada novo espetáculo, crescemos e amadurecemos cada vez mais. No repertório, há espetáculos plenamente autorais voltados para pesquisa cênica, constituídos por cinco atores⁴⁴ graduados nas mais diferentes ramificações acadêmicas (literatura, cinema, circo, artes cênicas). Ao todo quatro espetáculos, que são eles: *Cidade das donzelas* (2008); *Holoclawnto* (2011); *Morro da ópera* (2013) e *Lavagem* (2016). O quinto espetáculo está em processo de montagem.

⁴⁴ O grupo possui cinco integrantes, que trazem diferentes formações: Carolina Garcês, atriz e produtora, graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Lilian Meireles, atriz e figurinista, formada em Biologia pela Universidade Celso Lisboa; Marcela Rodrigues, atriz, diretora, dramaturga e cenógrafa, graduanda em Cinema pela Universidade Estácio de Sá; Natalie Rodrigues, atriz e dramaturga, graduada em Artes Cênicas pela UniverCidade e Mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio; e Orlando Caldeira, ator e figurinista, formado pela Escola Técnica Martins Penna e pela Escola Nacional de Circo e graduando da Faculdade de Dança Angel Vianna. (RODRIGUES, 2015, p.15).

Obras compostas por atores multiatuantes, pois além da cena diversificam suas funções. Essas funções não são fixas, porém partimos do ponto que cada um se integre naquela que mais se identifique.

Marcela Rodrigues é diretora e dramaturga de todos os espetáculos da Trouppe, além de ser idealizadora da trilha sonora de *Cidade Donzelas*, e coautora da trilha sonora de *Holoclownsto*. Praticou também a função de cenógrafa nos quatro espetáculos.

Juntamente com sua direção cênica, trazia a nós ideias que sempre nos pareciam perfeitas. Cabia ao restante do grupo, apenas, com o avançar dos ensaios, acrescentarmos poucos detalhes no esboço, que já prontamente estava feito. Nossa confiança na direção de Marcela Rodrigues, sempre foi grande, e, por isso, a função de diretora a ela sempre foi praticamente automática, porém não se torna fixa em nenhum momento. Natalie Rodrigues e Marcela Rodrigues são dramaturgas do segundo espetáculo, *Holoclownsto*, e se completam em uma idealização de pesquisa cênica. Natalie, além de dramaturga, é pesquisadora de todos os temas que escolhemos para nossos espetáculos, ela que apoia fortemente Marcela Rodrigues na idealização das obras.

Orlando Caldeira e Lilian Meireles assinam todos os figurinos dos espetáculos. Formam uma dupla ímpar nessa função, pela criatividade e entendimento entre eles. Lilian Meireles se intensificou além da concepção dos figurinos, na concepção e feitura de adereços. Sua facilidade em desenhos, costuras e idealizações de objetos cênicos, nos proporcionou uma talentosa e versátil aderecista inserida no grupo. Além disso, ela que organiza toda a questão financeira, como contatos com o contador, pagamentos, depósitos, transferências, etc. Eu sempre me aprofundi na função de produção dos espetáculos. Sempre ganhei o título de “a mais chata” entre eles, pois era aquela que, tanto reclamava com cada um, estava a frente de pautas, temporadas e projetos. Todos os integrantes produzem a Trouppe, porém, nesta função sempre me identifiquei mais, e sempre com outro integrante, tomei a frente de questões mais executivas em produção. Desta forma, nós nos multiplicamos em funções através dos anos, o que nos ajudou na experiência teatral, e no crescimento profissional.

A companhia trabalha com foco no corpo do ator, ressaltando a importância do treinamento físico continuado. Este varia a cada novo espetáculo, pois a cada investigação apresentam-se novas necessidades e aspectos a serem abordados que favoreçam o desenvolvimento da linguagem que será utilizada. A encenação significa para o grupo um espaço aberto às experimentações, à pesquisa da linguagem cênica, ao aperfeiçoamento das técnicas do ator e ao diálogo com questões que considera fundamentais, as quais são abordadas enquanto temática de cada espetáculo. Isso exige dos atores uma disponibilidade permanente para pesquisa e formação. (RODRIGUES, 2015, p.14)



Espectáculo Holoclownsto. Centro cultural da Justiça Federal,2013.Acervo do grupo

Porém, esse treinamento contínuo equivale tempo e empenho, e, principalmente, uma entrega total ao grupo em questão financeira. Como para Eduardo Moreira, a grande preocupação do Galpão em seu início era viver e sobreviver de teatro, hoje, com 10 anos de grupo, nossa preocupação ainda é exatamente essa. É ter uma grande estabilidade, estar em treinamento contínuo e viver da arte teatral. Fernanda Vidigal atriz do Galpão, no processo de ensaio do espetáculo *O Inspetor Geral* (2003), define o que Galpão, já estruturado com 20 anos, pôde experimentar:

O que a gente teve no Inspetor Geral foi uma oportunidade que só grupo estável tem, a gente pode parar dois meses para estudar teatro...estudar sem estar atuando- ficamos dois meses em um clima descontraído estudando, sem ter comprometimento com a montagem.⁴⁵

A Troupp já ganhou alguns editais, o que nos ajudou a realizar muitas viagens nacionais e internacionais, e também à montar e circular em temporadas com nossos espetáculos. Entretanto, para nós, a maior dificuldade de trabalhar no Rio e Janeiro, é sentir como é árduo dar continuidade a nossos projetos através de financiamento de fomentos públicos. Esse momento de insegurança artística, obviamente, algumas vezes,, desestimula alguns atores. Algumas reuniões da Troupp, já foram realizadas com um clima muito tenso e angustiante, quando precisávamos ver um futuro próspero. Mas, a vantagem do grupo ter afeto é essa: um ajuda o outro a não sucumbir, ou perder o foco da continuidade do trabalho em artes.

Trabalhar em paralelo ao grupo não seria o ideal, mas se torna por vezes necessário para que a força de ter seu grupo forte e independente cresça cada vez mais. Além disso, a grande admiração que temos pelo grupo Galpão, também nos motiva em momentos de crise. Por eu estar em processo desta pesquisa – e durante a escrita tivemos muitos momentos de grave crise financeira – levei diversas vezes ao grupo, propositalmente, vários dados semelhantes do grupo Galpão com a nossa história, por exemplo: sobre o grupo se torna profissional e com reconhecimento profissional após exatamente 10 anos, em 1992. Isso nos motiva muito, pois estamos exatamente com esse tempo de estrada (tempo que infelizmente é muito raro teatros de grupo chegarem); sobre as memórias registradas que o Galpão faz em seu acervo. Nós mantemos muito de nossos registros guardados para investirmos em um futuro documentário; sobre as multifunções dos atores; sobre as oficinas; sobre as trocas realizadas nos festivais internacionais; sobre a linguagem e pesquisa cênica; sobre a publicação de livros contando a história do grupo. Natalie Rodrigues em 2015 finalizou sua dissertação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) contando sobre o processo de pesquisa de nossos espetáculos, e seria para nós uma grande conquista a publicação desse trabalho.

⁴⁵ Grupo Galpão. A história de um dos mais importantes grupos de teatro do Brasil. Direção: Kika Lopes e André Amparo. Produção: Paulo José. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte, Brasil, 2005.DVD 152 minutos.

Enfim, as semelhanças são grandes e, para nós, seguir os passos do grupo Galpão é mais que uma obrigação.

CAPÍTULO 3 - O ATOR COMO UM SER COLETIVO

Percebemos, que o grupo é formado por diversas identidades individuais, inerentes a cada componente da equipe. É importante analisar, como, em alguns teatros de grupo, a união entre integrantes, pode resultar em uma atividade coletiva. Deixar essa identidade pessoal aflorar, pode ajudar a construir uma única identidade do agrupamento, que se intensifica e se realiza, mesmo sendo um processo complicado. Pois, ao explorar identidades divergentes despertam-se conceitos, pensamentos, ações, escolhas e modos diversos de ver e reagir a tudo o que está ao nosso redor. A construção contínua de um coletivo faz também a construção constante de uma identidade, e é o que faz o ator possuir uma *personalidade coletiva*:

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 colocam disponíveis para criar uma cultura comum e serem formadas por ela (...) não é a soma que dará caráter profissional e perfil artístico ao agrupamento. Para tanto é preciso construir um processo, é preciso construir uma personalidade coletiva. (TROTTA, 1995, p.27)

Eduardo Moreira, em depoimento no documentário do Grupo Galpão, descreve sua percepção de quão necessário é permitir que a identidade individual de cada componente se revele. Ele argumenta o fato, após o grupo ter tido a oportunidade de trabalhar com o diretor e ator Paulo José:

[...] muito marcante a maneira que Paulo José trabalha com o ator [...] no início a nossa forma de trabalho era muito militar, disciplina férrea, ferro e fogo- o que valia era o grupo, você só existia com o grupo [...] - isso nos conduziu, essa leveza do Paulo, no fez entender que um grupo de teatro deve ser um conjunto de individualidades e essas individualidades precisam brilhar também.⁴⁶

E acrescentou a nós, também em entrevista, a mesma opinião, algum tempo depois que foi gravado o documentário: “[...] a primeira questão do grupo mais homogêneo e compactado é que passar a ser mais permeável aos desejos e anseios

⁴⁶ Ibidem

artísticos individuais me parece ser um caminho natural do amadurecimento e do passar dos anos”.⁴⁷

Observamos, que tornar-se um ator coletivo seria resplandecer sua individualidade, e adaptá-la ao agrupamento. Por isso, nós buscamos ressaltar em nosso estudo que, para a permanência e resistência dos teatros de grupos estudados, acreditamos estar a eles relacionado, na mesma proporção, o equilíbrio entre essas duas identidades: a coletiva e a individual.

3.1 - O corpo individual e o corpo coletivo

O compartilhamento de ideias e vivências pode transformar o corpo do coletivo. A proposta do ator multiatuante – de se tornar plural – faz ele, automaticamente, acrescentar um pouco do seu singular na construção do identitário do grupo. Ou seja, não se apegar a uma função já o torna mais flexível por si só. A partir do eu de cada componente existente, a interação entre os indivíduos pode criar essa identidade uníssona. Pois, será imprescindível para o *Eu* a existência de um *Nós*. Ressaltemos então, como se define essa individualidade que, se destaca, e ajuda a construir uma significativa identidade coletiva.

Mais especificamente sobre a reflexão da individualidade, nos embasaremos nas teorias do sociólogo Nobeit Elias, em seu livro *A Sociedade dos Indivíduos* quando o autor destaca o seguinte trecho:

O que chamamos “individualidade” de uma pessoa é, antes de mais nada, uma peculiaridade de suas funções psíquicas, uma qualidade estrutural de sua auto-regulação em relação a outras pessoas e coisas. “Individualidade” é uma expressão que se refere à maneira e à medida especiais em que a qualidade estrutural do controle psíquico de uma pessoa difere da outra. (ELIAS, 1994, p. 54)

⁴⁷ MOREIRA, Eduardo. 2ª entrevista concedida a Carolina Garcês cerqueira no dia 22/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]

A Trouppe pas d'argent, por exemplo, tem cinco componentes, cada um com sua particularidade, com diversas vivências, formação e experiências de vida. Tudo isso contribuiu para a configuração do grupo:

O grupo possui cinco integrantes, que trazem diferentes formações: Carolina Garcês, atriz e produtora, graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ; Lilian Meireles, atriz e figurinista, formada em Biologia pela Universidade Celso Lisboa; Marcela Rodrigues, atriz, diretora, dramaturga e cenógrafa, graduanda em Cinema pela Universidade Estácio de Sá; Natálie Rodrigues, atriz e dramaturga, graduada em Artes Cênicas pela UniverCidade e mestranda pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio; e Orlando Caldeira, ator e figurinista, formado pela Escola Técnica Martins Penna e pela Escola Nacional de Circo e graduando da Faculdade de Dança Angel Vianna. (RODRIGUES, 2015, p.15)

Essas diversas formações intensificaram nos atores, formas diferentes tanto de trabalhar com a arte, como de vivê-la. Porém, a essência de cada um do grupo se completa, formando um todo. A individualidade de cada um, a interação diversificada que eles obtiveram, de alguma forma intensificou, mais e mais, a identidade do grupo.

A particularidade de formação circense de Orlando Caldeira ajudou o grupo a ter uma pesquisa corpórea muito grande. Sua identidade nos fez trabalhar, e nos aventurar, em um mundo diferente das artes cênicas. Minha experiência literária, e com uma língua estrangeira (a francesa), intensificou nossa busca por caminhos diferentes, campos diferenciados. Marcela Rodrigues trouxe sua visão cinematográfica para todos os espetáculos do grupo. Por sua excelência na direção, sempre antes de nos reunirmos para um espetáculo, ela já trazia anotações feitas por inspiração de algum filme. Com o tempo, nossos espetáculos foram aos poucos categorizados, e constituídos por uma linguagem de pesquisa corporal com cenas, que lembram diversas vezes cenas de filme.

Por exemplo, o primeiro espetáculo da Trouppe *Cidade das donzelas* (2008):

Neste trabalho, uma influência estética foi o filme alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene (1873-1938), em 1919, tido como o primeiro longa-metragem expressionista. Um dos integrantes sugeriu que assistíssemos ao filme, pois observou que o mesmo apresentava aspectos grotescos que poderiam vir a contribuir para a construção de nossa linguagem cênica. O filme apresenta um olhar deformado da realidade, com ruas distorcidas, estreitas e entrecortadas; as casas têm telhados tortos, ao estilo gótico e cubista, e objetos desfigurados. É considerado uma obra-prima do

cinema mudo, e até hoje se configura como uma referência estética. O apelo grotesco, traço marcante do expressionismo, está presente na interpretação e nos corpos das personagens que habitam a cidade das donzelas, local onde assassinatos são constantemente realizados em prol da ideologia local, que não permite a entrada de homens e de mulheres belas. [...] Em um dia de estudos onde discutíamos sobre as influências para a escrita cênica de *Cidade das donzelas*, Marcela Rodrigues destacou os filmes de Chaplin e Keaton, enquanto boas referências de linguagem corporal, comentando que há um momento no texto no qual, talvez, fosse interessante experimentarmos a realização de pantomimas. (RODRIGUES, 2015, p.21-30).



Apresentação do espetáculo *Cidade das donzelas*, Chile, 2009. Acervo da companhia.



Apresentação do espetáculo na rua, Rio grande do Sul, 2014. Acervo do grupo

No segundo espetáculo, *Holoclownsto*, pesquisas fotográficas e filmicas possibilitaram um grande aprofundamento na dramaticidade presente, e nas histórias dos personagens do espetáculo. A obra, a partir de uma linguagem clownesca, aborda um dos maiores crimes cometidos contra a humanidade, o assassinato de seis milhões de judeus pela Alemanha nazista. (RODRIGUES, 2015)



Espectáculo *Holoclownsto* São João del Rei, MG, 2013. Acervo do Grupo



Espectáculo *Holoclownsto*. Espaço Sesc Copacabana, 2011. Acervo da companhia.

O terceiro espetáculo da Trouppe pas d'argent, *Morro da Ópera*, trouxe uma linguagem nova ao grupo: o teatro-dança. Entretanto, Marcela Rodrigues, da mesma forma, acrescentou ao roteiro, ou nas cenas por ela dirigidas, características de sua pesquisa filmica. Em 2014, ano de estreia no Rio de Janeiro, o espetáculo recebeu a crítica de Rodrigo Monteiro, quando fez a comparação entre o espetáculo e uma obra cinematográfica dos anos 70.

quarta-feira, 30 de julho de 2014

Morro da Ópera (RJ)

Foto: divulgação



Marcela Rodrigues assina o texto, o cenário e a direção nesse espetáculo da Trouppe Pas D'argent

Um espetáculo a la Fellini

Impossível não associar "Morro da ópera", o novo espetáculo da companhia carioca Trouppe Pas D'argent, às narrativas fellinianas dos anos 70. Com excelentes interpretações, o espetáculo que tem texto e direção de Marcela Rodrigues conta algumas histórias de um fictício morro fluminense, acompanhando a vida de alguns personagens em uma narrativa com forte tom de memória. Laços que se fazem e que se desfazem, pessoas que chegam, pessoas que morrem, pessoas que desaparecem, a luta pela vida, a graça de quem luta na vida com coragem. Carolina Garcês, Lilian Meireles, Natálie Rodrigues e Orlando Caldeira, além da própria diretora, compõem o elenco que terminou recentemente sua feliz primeira temporada no Mezanino do Sesc Copacabana desse bonito espetáculo que há de voltar em cartaz brevemente.

Fruto de um neo-realismo anterior e expoente de um novo simbolismo que preenche o mundo coberto de guerras e de ditaduras, os anos 70 chegaram para a obra de Federico Fellini como um retorno às narrativas, mas agora já altamente impregnado pela poética, pelo lirismo. A peça "Morro da ópera" tranquilamente pode ser vista a partir de aproximações com o cinema novo de Nelson Pereira dos Santos ou com as peças de Oduvaldo Vianna Filho pelo seu alargamento diegético, pela desimportância que a história parece ter na narrativa cênica que parte do princípio da justaposição de vários personagens em uma situação. Por outro lado, as figuras são simbólicas. Cada ato é representativo de um bloco de outros acontecimentos vindos do real além da narrativa. A mulher que abre uma igreja evangélica ao invés de uma loja de sacolé é representante de uma camada de pessoas que pretende melhorar de vida a quase todo custo. O transexual que não é aceito por parte da comunidade, incluindo a sua mãe, simboliza a resistência de parcela da população em abdicar de seus valores mais tradicionais. E assim por diante: interessam menos os nomes dos personagens. São mais importantes as relações com o fora da história. A obra, assim, se situa como um espelho invertido, torto, que reflete talvez melhor a sociedade. Com um intenso fluxo narrativo bastante bem articulado, "Morro da Ópera" preenche o tempo e o espaço, sugerindo quadros belíssimos de teatro da melhor qualidade.

Fonte: Acervo do grupo:clipping de matérias .

Assim, de modo gradual, nós integrantes da Troupp, de acordo com os feedbacks, que recebíamos de público e crítica, percebemos que a identidade da Troupp pas d'argent estava moldada através da individualidade de cada componente. E genuinamente, por conta de nossa interrelação identitária, nossos espetáculos, mesmos diferentes entre si, seja por roteiro ou linguagem cênica, manteriam uma marca própria.

Essa identidade coletiva, construída na Troupp pas d'argent, avaliamos ter sido construída por atores multiantuantes que, unidos, a fomentaram:

Nos conhecemos (...), quando ainda fazíamos teatro amador, no Colégio Estadual Visconde de Cairu [Rio de Janeiro]. E foi lá que construímos o nosso caráter artístico, descobrimos a importância de respeitar o coletivo. O teatro de grupo nos foi apresentado e nos despertou a possibilidade de resistir e lutar juntos a favor da arte.⁴⁸ (RODRIGUES, Marcela. Em entrevista, 2017)

Há de fato uma grande interação nossa com diversas pessoas que perpassam por nós, e que certamente nos influenciam. O indivíduo está sempre em interação com outro indivíduo. Há diversos grupos sociais, nos quais nos inserimos ao longo da vida, que podemos entendê-los como: grupos internos (uma família, grupos de amigos, de escola, etc;) e externos (pessoas que não conhecemos e que cruzamos na rua, grupos no qual não pertencemos). Citamos Ramos (2003):

[...] [um] indivíduo dentro dos seus padrões sociais, vive em sociedade, como membro do grupo, como “pessoa”, como “socius”. A própria consciência da sua individualidade, ele a adquire como membro do grupo social, visto que é determinada pelas relações entre o “eu” e os “outros”, entre o grupo interno e o grupo externo.⁴⁹ (RAMOS, 2003, p.126)

No primeiro capítulo, nós vimos como iniciaram as organizações de grupo no Brasil. Entre os atores dos anos 60 e 70, era importante o coletivo falar por si, era necessário ter forte essa voz do grupo. Ao ator cabia se unir a todos e falar junto com eles em uma só voz, um só pensamento, pois o de todos era o pensamento do grupo. Se

⁴⁸RODRIGUES, Marcela. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017.

⁴⁹ Disponível

https://www.unitins.br/BibliotecaMidia/Files/Documento/BM_633856684394224298apostila_aula_2.pdf Acesso 12/04/2017)

uniam em grupos, contra grandes repressões que os atingiam. Chegaram a conclusão, que precisavam estar juntos para poder combater a supremacia das ideologias que vinham contra ao teatro na época.

Ressaltamos o ator, quando ele se destaca, e torna sua individualidade predisposta a acrescentar num todo, como um indivíduo no momento de sua multiatuação artísticas. A individualidade, acreditamos, agrega a forma coletiva para contemplá-la, e assim respectivamente. Quanto mais se encontra a individualidade de cada componente, ainda mais se fortifica a identidade do grupo. É importante para a resistência do grupo, que essa forma coletiva sobressaia e transpareça cada indivíduo. Todos os componentes inseridos se influenciam. Nesse sentido, cada ator de um coletivo teatral obtém a sua identidade, inclusive artística, constituída de uma maneira prospectiva. Ressalta Moreira

Com o tempo, cada artista passa a pensar mais na sua própria realização pessoal que, ao mesmo tempo que se confunde com a perspectiva coletiva do grupo, também tem suas questões e anseios próprios. Nesse sentido, o grande desafio para o grupo é conseguir manter sua trajetória coletiva e tentar, ao mesmo tempo, contemplar essas perspectivas individuais. Não é uma equação fácil e dá um enorme trabalho costurar os mais diferentes interesses e perspectivas.⁵⁰

Há de fato, através do tempo, a construção de um “corpo” múltiplo. Um coletivo seria isso, um corpo múltiplo, composto de vários indivíduos, com suas relações específicas de velocidade e de lentidão. Um coletivo pode ser pensado como, uma variação contínua de individualidades entre seus elementos heterogêneos, e, também, como possuidor de uma afetação recíproca entre potências singulares. (PELBART, 2007)

Se pensarmos essa individualidade, como uma qualidade especial que difere um dos outros, percebemos, que ela se enaltece não só dentro de um teatro de grupo, mas também fora dele. Verdadeiramente, é em contato com outro corpo, outro produto da

⁵⁰ MOREIRA, Eduardo. Entrevista concedida a Carolina Garcês cerqueira no dia 24/01/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]

sociedade, que ela é constituída. O indivíduo a constrói, pouco a pouco, e a fortifica todos os dias. Elias (1994) ressalta:

Nenhum dos dois existe sem o outro. Antes de mais nada, na verdade, eles simplesmente existem – o indivíduo na companhia de outros, a sociedade como uma sociedade de indivíduos – de um modo tão desprovidos de objetivo quanto as estrelas que, juntas, formam um sistema solar, ou os sistemas solares que formam a Via láctea. (ELIAS, 1994, p.20)

Entretanto, no mundo moderno, a correria e a tecnologia podem fazer, também, com que a individualidade seja cada vez mais abafada e prejudicada.

Podemos analisar o caso, seguindo um pouco por um viés literário. Em 1932, Aldous Huxley lançou uma obra de grande sucesso: *Admirável mundo novo* (1979). Na obra é descrita uma sociedade, em que o problema de excesso de população é resolvido pelo fim de qualquer individualidade. Na sociedade do admirável mundo novo, a família foi abolida, e não há espaço para os sentimentos, os quais são vistos como verdadeiras obscenidades. A obra trata de uma civilização escravizada pela máquina e dominada pela tecnologia.

Nos dias de hoje, ao sairmos da ficção, o fato não é diferente. Os meios de comunicação e a alta tecnologia do mundo, englobando cada vez mais uma grande massa, fazem com que aquele que tem uma individualidade em evidência se destaque, pois não faz parte da massa que tem, aos poucos, sua individualidade abafada pelo avanço tecnológico ou midiático. Estamos em um momento que, como destaca Pelbart (2007):

[...] o poder tomou de assalto a vida. Isto é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade. Tudo isso foi violado, invadido, colonizado; quando não diretamente expropriado pelos poderes. Mas o que são os poderes? Digamos, para ir rápido, com todos os riscos de simplificação: as ciências, o capital, o Estado, a mídia etc. (...) Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (PELBART, 2007, p.1)

O conceito do *biopoder* é utilizado, primeiramente, por Michel Foucault, em 1976, no sentido de designar os modos através dos quais o poder se configurou na sociedade ocidental a partir do século XVII. Foucault define, e aponta, um poder que se

exerce diretamente sobre a vida de cada pessoa em particular. Logo, referimo-nos a um controle direcionado à verdadeira riqueza dos dias de hoje: a inteligência das pessoas, sua criatividade e afetividade.(PELBART, 2007).

Desta forma, questionamos: como se desenvolve a força da individualidade e da subjetividade no mundo moderno, a partir dessa teoria levantada por Foucault e retomada por Pelbart?

Observamos um poder manipulando os indivíduos em uma sociedade, e não mais somente em um espaço físico, mas também inerente a nós. Na definição de Pelbart, o poder está se encarregando da vida, moldando nossa vida, intensificando-a. O filósofo aponta que “nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea.” (PELBART, 2008, p.58)

Onde será que encontramos verdadeiramente, subjetividade em um tempo, que se descreve em vidas moldadas e reduzidas ao automatismo incisivo, e imposição de valores na ação de cada um?

Enfrentar esse regime com poder abusivo, e manipulador, influenciando nossa criação e nossas vontades, é de extrema dificuldade nos dias de hoje. Exatamente pelo fato que, na maioria das vezes, não percebemos mais quem está direcionando nossas escolhas: nós mesmos ou o poder. Ao adentrar em um agrupamento, nesse caso falemos do teatro de grupo, o indivíduo pode recuperar sua característica individual que foi perdida em algum momento, já que a subjetividade estaria inserida em um campo problemático, que nos impõe diversas formas de agir e pensar diariamente:

[...] governar por meio do biopoder comporta ações específicas que não se confundem com o modo de operar do poder jurídico-legal ou mesmo do poder de soberania. O governo do biopoder age sobre a vida, faz da vida um fato político. Assim, governar através do biopoder é bem mais que aplicar a lei, mas gerir a vida por meio de outras estratégias que não propriamente os mecanismos da lei. (PELLIZZARO, 2013, p. 1-2)

Observando os dias de hoje, onde uma massificação aumentou de proporção, as pessoas podem adquirir uma persona virtual, que atua como uma máscara, que oculta a

multiplicidade do ser humano. O teatro em seu aspecto artesanal resgata essa multiplicidade.

Acreditamos que esse aspecto artesanal do teatro só seja possível dentro de um coletivo. Enfatizamos a subjetividade, pois ela é muito importante na construção da especificidade do grupo, que é então construída por todos os componentes. E é nessa construção identitária, que o grupo se tornaria mais resistente.

E por pensarmos em resistência, voltemos um pouco na estrutura teatral de Eugenio Barba. Exemplifiquemos, como ele se destaca na sua concepção singular do fazer teatral. Em seus estudos, estão edificadas dois pilares: a Antropologia teatral⁵¹ e o Terceiro Teatro.

A Antropologia teatral, aqui mencionada, é o estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano, numa situação de representação (BARBA, 1995). Pode ser designada também como o estudo do comportamento cênico *pré-expressivo*. Uma atividade cênica dita como pré-expressiva designaria tudo aquilo, que não é cotidiano, isso quer dizer, fora do ordinário, seria o *extra ordinário*.

Ao exemplificarmos a Antropologia teatral, e pesquisando a estrutura do grupo, na qual diferentes artistas, provenientes de estilos, tradições, épocas e técnicas distintas se unem, percebemos, que o compartilhamento das individualidades dos integrantes pode ajudar, e intensificar, uma solidez e uma particularidade no grupo.

Por exemplo, cada ator do ODIN tem seu quarto de trabalho, e foi assim, desde que o grupo se mudou para a Dinamarca, em 1966. Essa configuração, em si, já mostra a importância da individualidade nesse grupo. Cada ator cria separadamente, há os espaços coletivos, espaços físicos e espaços de criação, mas o processo individual do ator é o ponto de partida para a maioria dos espetáculos.

⁵¹ A Antropologia Teatral tem sido estudada por Eugenio Barba e seus colaboradores (dentre os principais estão Nicola Savarese, Franco Ruffini, Jean-Marie Pradier, Ferdinando Taviani) através da ISTA (International School of Theatre Anthropology) que realiza sessões de trabalho com artistas do Oriente e Ocidente, intelectuais, estudantes e interessados, onde compartilham a busca dos princípios preconizados em situações práticas e teóricas.



Foto1 - Treinamento Odin. Acervo do Grupo

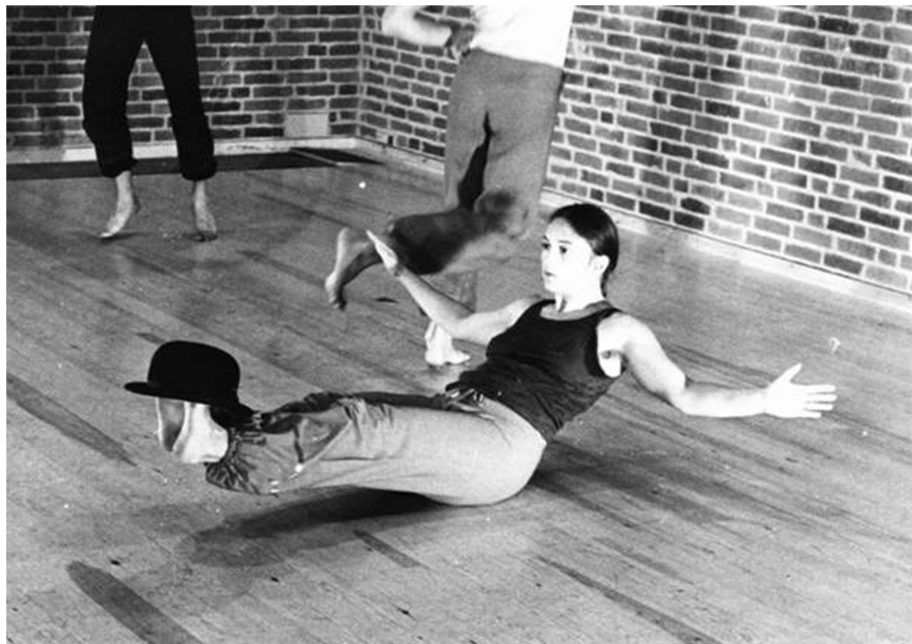


Foto2 - Treinamento Odin. Acervo do Grupo⁵²

Com um referente ideológico comunitário, Barba renegou as formas comerciais do teatro e buscou uma organização baseada no coletivo, para viabilizar um forte grupo independente (JANIASKI VALE, 2008, p. 29).

⁵² Disponível em <http://cw.routledge.com/textbooks/actortraining/practitioner-barba.asp>. Acesso 10/05/2017

E o terceiro Teatro para Barba é uma inquietude teatral, que visaria encontrar a força do grupo partindo de um diferencial.

O terceiro teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais. (BARBA, 1991, p. 152)

Barba empodera o terceiro teatro, para que ele represente pequenas minorias de artistas, que procuram uma identidade coletiva e um próprio modo de se expressar, já que são econômica, cultural, política e socialmente discriminados. Acredita-se, ser esse um movimento divergente em relação às potências culturais teatrais, representando, assim, uma possibilidade para um novo segmento, em uma sociedade golpeada pelo desemprego e degradação de valores. (BARBA, 1991).

Barba faz uma ponte com que destacamos ser "uma união coletiva de individualidades". Entendemos ser uma tentativa de "transformação" e de "resistência teatral". Percebe-se, a formação de um agrupamento, que confirma que a voz do todo pode ser uma união de todas as vozes.

As teorias de Eugenio Barba são de grande importância para nossa análise. O *Odin Teatret* foi criado com propósitos, metas, objetivos e questões que todos os fundadores tinham em comum. Revela-se, um ator que mantém, na sua forma, um multifuncionalismo, que pode se tornar também multicultural, multipolítico, multiartístico e multifacetado. Essa coexistência de pensamentos, sempre fortalecerá um grupo, destaca Janiaski Vale (2008):

Eugenio Barba acompanhou o trabalho de Grotowski em Opole por cerca de dois anos, entre 1962 e 1964, e foi com ele que Barba 'aprendeu' a noção de trabalho grupal, valorizando a noção de coletividade onde a união do grupo está alicerçada em sua ideologia. (VALE, 2008, p.29)



Eugênio Barba e o Odin em treinamento. Acervo do Grupo⁵³

⁵³ Disponível em <http://www.odinteatretarchives.com/close-up/ur-hamlet/images/scheda-image.php?id=46> . Acesso 15/05/2017

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A VISÃO PROSPECTIVA DE UMA ATRIZ COLETIVA

[...] acredito que se continuo a fazer teatro é porque ele me permite encontrar homens e mulheres que não se sentem à vontade nas próprias condições e continuam a se levantar na ponta dos pés como se um dia pudessem voar.
Eugenio Barba

Todo o momento em que nos sentimos insatisfeitos, estamos mais propostos a mudar. Há uma insatisfação positiva, que surge sempre quando queremos estar melhor, e aprender mais do que no momento presente. A fala de Eugenio Barba completa, e muito, todo pensamento referente ao meu trabalho como atriz, e o que penso sobre o que é fazer parte de um teatro de grupo. Acredito que estamos sempre à procura de artistas que estão visando melhorar, ajudar o outro, visando crescer e tentando voos altos para conquistar sonhos, e ter um foco no futuro.

A definição para o adjetivo **prospectivo** no dicionário, aparece como: *que faz ver adiante ou ao longe. Concernente ao futuro.*⁵⁴ Ser atriz hoje para mim é, mais que tudo, ter uma visão prospectiva para meu próprio grupo. É ser uma multiatuante. Ser atriz é ter multipensamentos, multiações e multiopiniões. Ser atriz coletiva é mais desafiador, mas, ao mesmo tempo, muito gratificante. Ao trabalharmos em parceria, não vemos apenas um caminho e uma solução, pensamos juntos: qual seria o melhor caminho e a melhor solução para o nosso desenvolvimento e do grupo? Em grupo, vemos em todos os ângulos. O que eu não vi o outro pode ver. A visão do ator coletivo está no devir, no tornar-se plural, mas sem perder sua identidade. Ressalta-se, por exemplo, a visão prospectiva que possui Marcela Rodrigues, diretora e atriz multiatuante, quando se refere ao afeto, que o seu grupo mantém no decorrer desses 10 anos.

⁵⁴ Disponível em : <https://www.dicio.com.br/prospectivo/> . Acesso 10/05/2017

Acredito que o afeto que existe entre nós da Troupp pas d'argent é exatamente a base para uma relação duradoura no grupo. As adversidades de fazer teatro no Rio de Janeiro torna a profissão de ator e atriz muito difícil, complicada e por vezes desestimulante. Ao ter ao meu lado pessoas que pensam como eu, que buscam o mesmo sonho, o mesmo objetivo, que sofrem junto comigo, descobrindo coisas juntos, que riem junto, que brigam junto...me torna todos os dias mais forte como artista. (RODRIGUES, Marcela. Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 24/01/2017)

Não querendo ser idealista, mas já sendo, ainda acredito no teatro com o poder de modificar vidas, de impactar plateias, lugares, de mudar cidades e destinos. E ao ator coletivo, isso só tende a ser cada vez mais pertinente, pois não estamos sozinhos com nossos sonhos e experiências.

A Troupp pas d'argent viajou com seus espetáculos para três países e inúmeras cidades. Durante todas essas viagens, tivemos a nítida constatação de que o mundo não é pequeno, e que, definitivamente, não estamos sozinhos na arte teatral. Houve muitos encontros com outros grupos, que tinham os mesmos problemas, os mesmos medos, as mesmas angústias e os mesmos pensamentos.

Durante essas viagens, percebemos que nossa visão se torna cada vez mais prospectiva, para a continuação de nosso trabalho, pois, cada cidade que passamos possuiu uma história, e assim, haverá cada vez mais outras cidades e outras histórias.



Festival Entepola, Chile, 2009.



Temporada Holoclowno, São Paulo, 2013. Acervo do Grupo



Temporada Holoclownsto, Rio de Janeiro, 2014. Acervo do grupo



Temporada de Holoclownsto e Cidade das Donzelas, Londres, 2012.
Acervo do grupo

Ao pesquisarmos a dissertação de mestrado de Rosyane Trotta, 1995, *Paradoxo do Teatro de Grupo*, o item 3 do capítulo 2 é referente também ao grupo Galpão, porém, um Galpão que acabava de conquistar um pouco mais de 10 anos de história. E nesse momento eles tinham os seguintes planos para o futuro:

PLANOS PARA O FUTURO/ SONHO: Até 1994 o grupo estava trabalhando para transformar a sede em um teatro, com alojamento, sala de reunião, urdimento. Depois de um ano de estudo, chegaram à conclusão de que o projeto de um teatro é inviável. O sonho de garantir salário para os integrantes foi pautado como plano e atingido – pelo menos para o ano de 1995. Ter um produtor... é o que hoje o Galpão considera um sonho. (TROTТА, 1995, p.67)

Sobre a visão prospectiva que possui o grupo Galpão, nos dias de hoje, perguntamos a Eduardo Moreira o que mudou de lá para cá, e qual seria hoje o sonho do Galpão que, após 23 anos, continua a encantar plateias e artistas com seu trabalho. A resposta do diretor é exatamente um resumo de resistência e de afeto que um ator multiatante pode fomentar em seu coletivo:

Quanto ao sonho, ele continua vivo e intimamente ligado à possibilidade de continuar a exercer nosso ofício, celebrando o encontro com o público e, de certa forma, deixando nossa assinatura e nossa impressão digital nas pessoas com quem encontramos. Essa possibilidade do encontro que faz do teatro uma arte tão específica e especial. Sim, temos projetos como uma nova sede, novos diretores e artistas para virem trabalhar conosco, mas o mais essencial está ligado a essa coisa simples e vital: continuar.⁵⁵ (MOREIRA, 2017)

⁵⁵ 2ª entrevista concedida a Carolina Garcês cerqueira no dia 22/012/2017 | via e-mail. [A entrevista encontra-se no apêndice desta dissertação]



Acervo Grupo Galpão⁵⁶



Acervo Grupo Galpão

⁵⁶ Disponível em <http://www.grupogalpao.com.br/historia/>. Acesso em 15/05/2017



Acervo Grupo Galpão

A importância para nós TROUPP de trabalhar em coletivo, é que o agrupamento nos apoia em momentos de cansaço sejam emocionais ou físicos. Estou trabalhando dez anos ao lado de pessoas, que antes eram meus amigos, e agora tornaram-se minha família. E por ser família, o afeto une, mas também cria uma intimidade, que por vezes pode despertar discussões ou conflitos de cotidiano, assim como aponta Natalie Rodrigues:

Eu acredito na arte que se constrói no coletivo, eu acho que a arte é como se fosse pra construir uma fonte de comunicação entre as pessoas, e para transformar essa relação humana. Essa construção que é coletiva. A Trouppe foi assim, uma fusão de várias cabeças com a mesma ideologia. Uma arte que é coletiva, e a união faz a força, pessoas com a mesma ideologia, a mesma visão de arte, e eu acredito que assim é mais rico.⁵⁷

⁵⁷ Entrevista concedida a Carolina Garcês Cerqueira no dia 23/01/2017

O importante em um grupo é respeito, afeto e persistência. Ver o sonho no outro, e com isso, ver com o outro a possibilidade desse sonho ser concretizado. Trabalhar em um teatro de grupo, me ajuda a ter força para lutar quando eu não estou muito animada. Exatamente como Moreira definiu o sonho do grupo Galpão: **continuar**. O sonho de um ator multiatuante só pode se construir e se tornar resiliente em coletivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Kil. *A experimentação e realidade: grupos e modos de criação teatral no Brasil*. In: Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea (pag 90- 95). Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia. São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Anos 70: Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AVELAR, Romulo; PELÚCIO, Chico. *Do Grupo Galpão ao Galpao Cine Horto: uma experiência de gestão cultural / Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte: Ed. CPMT, 2014.

BARBA, Eugenio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

_____. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo, Campinas: Unicamp/Hucitec, 1995.

BRANDÃO Tânia. *Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas*, In Revista do patrimônio Brasileiro, n. 29, 2001.

BURNIER, Luis Otávio. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba, In Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)*. 2ª EDIÇÃO. Fortaleza: Ed. UECE, 2009.

ELIAS, Nobert. (Org). *A Sociedade dos Indivíduos*. Trad.Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Trad. Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antonio Simoes. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

FERNANDES, Silvia. *Grupo Teatrais: anos 70*. Campinas: SP. Editora da Unicamp, 2000.

_____. *Teatralidades Contemporaneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GARCIA, Silva. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva. 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução Aldomar Conrado, 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Asdrúbal Trouxe o Trombone: memórias de uma trupe solitária de comediantes que abalou os anos 70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUXLEY, Aldous. *ADMIRAVEL MUNDO NOVO*. Tradução Vidal de Oliveira e Lino Vallandro, 5 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente*. Afetos, ações e paixões em Espinosa. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

LICIA, Nydia. *Teatro Brasileiro de Comédia: Eu vivi o TBC*. Coleção Aplauso/Série Teatro Brasil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de. *Quem faz o teatro?* In *Anos 70 - Teatro*. São Paulo: Europa, 1979, pp.43-74.

_____. *História das Idéias* – Texto publicado na revista Dionysos nº24 – outubro de 1978 – São Paulo.

MICHALSKI, Yan. *O Teatro sob pressão*. Uma frente de Resistência. Segunda edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1989.

_____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 2004

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro Política: Arena, Oficina e Opinião*. Uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial Ltda, 1982.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PELBART, Peter Pál. *Elementos para uma cartografia de grupalidade*. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea* (p. 33-37). São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

PEREIRA, Hamilton Vaz. *Trate-me Leão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A propósito do teatro de grupo. Ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito*. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org). Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea (p. 83-89). São Paulo: Itáu Cultural, 2008.

RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. trad Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martis Fontes, 2010.

RAMOS, Arthur. *Introdução à psicologia social*. 4. ed. Santa Catarina: UFSC, 2003.

SILMAN, Naomi. (org). *LUME teatro 25 anos*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.

TESES E DISSERTAÇÕES

BONONI, José Gustavo. *Traços do Visível: Índícios fotográficos da Constituição de um grupo de vanguarda (Teatro Oficina-1958-1964)*. Paraná: 2013. Dissertação de Mestrado- Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná – UFPR, 2013.

COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. São Paulo, 2011. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

JANIASKI VALE, Flávia. *Produção e Gestão no teatro de grupo como Projeto de Construção de Autonomia*. Santa Catarina: 2008. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

PAULA, L. T. M. *Manifestação do ator: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT)*. São Paulo: 2014. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2014.

RODRIGUES, Natalie Maciel. *A pesquisa cênica da Trouppe pas d'argent. Rever-ações, Revelações*. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes - CLA, Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. São Paulo: 2008. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

TROTTA, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. Rio de Janeiro: 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes- CLA, Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

ARTIGOS

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. *O corpo na poética de Ligia Clarck e a participação do espectador*. Moringa Arte do espetáculo, João Pessoa, vol 2, n 2, 131-142, jul/dez de 2011. Disponível em:

<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/11756/6809>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2016.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. *Teatro de Grupo: Conceitos e Busca de Identidade*. In Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, 8 a 11 de outubro de 2003: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, 2003. Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20ABRACE%20VII%20.pdf>. Acesso em 12 de maio.

_____. *Identidade e o Teatro no Brasil nas décadas de 80 e 90*. In: AQUINO, Ricardo Bigi de Aquino e MALUF, Sheila Diab (orgs). *Dramaturgia e Teatro*. Maceió: EDUFAL, 2004, pp. 33-47.

_____. *Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil*. Editorial Realidade e Diversidade: um mapeamento dos grupos de teatro no Brasil. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto. SUBTEXTO, ANO IV, 2007. Disponível em:

<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto4.pdf>. Acesso em: 26 de março de 2016.

_____; FORTES, Ana Luiza de Carvalho. *Apontamento para uma nova perspectiva sobre o Treinamento no Teatro de Grupo*. Projeto de Pesquisa: Áqis – Núcleo de pesquisa sobre procedimentos de criação artística CEART/UDESC. Coordenação: Prof. Dr. André Carreira. Ana Luiza Fortes Carvalho, Bolsista de Iniciação Científica, PIBIC/CNPq, 2007. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12735483/apontamentos-para-uma-nova-perspectiva-sobre-o-ceart-udesc>. Acesso em 23 de setembro de 2016.

_____. *O Teatro de grupo e a Renovação do teatro no Brasil*. Portal Abrace, Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2010. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Andre%20Carreira%20-%20O%20TEATRO%20DE%20GRUPO%20E%20A%20RENOVACAO%20DO%20TEATRO%20NO%20BRASIL.pdf>. Acesso 23 de setembro de 2016.

_____; OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de Grupo: modelo de organizações e gerações poéticas*. Texto publicado na Revista Teatro

Transcende – 2005. Disponível em: files.discutindoacticanoteatro.webnode.com/.../TEATRO%20DE%20GRUPO.pdf. Acesso em 23 de setembro de 2016.

COSTA, Iná C. *A produção tardia do teatro moderno no Brasil*. DISCURSO; Rev. Dpto. Filo. USP, São Paulo, 97-130, 1990.

FERRACINI, Renato. *Um gestor em composição*. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP: João Pessoa, V. 5, n.2, jul-dez/2014.

LEÃO, Raimundo Matos. *Teatro de Grupo Contracultura Teatral*. no. 3, p. 7-17, Bahia: Artrevista, 2014.

MICHALSKI, Yan. *Teatro — Progresso ou Retrocessos*. UnB, Humanidades, ano IV, nº 12, fevereiro/abril de 1987.

PATRIOTA, Rosangela. *Historia e Historiografia do Teatro Brasileiro da década de 1970: Temas e interpretações*. ISSN 1808 -8473 - Vol. 9, n. 1, 2012.

_____ *O Teatro Brasileiro na década de 1970: apropriações históricas e interpretações historiográficas*. ANPUH – XXII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – João Pessoa, 2003. Universidade Federal de Uberlândia UFU, 2003. Disponível em:

<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.606.pdf> Acesso em 17 de outubro de 2016.

PELBART, Peter Pál. *Biopolítica*. Revista Sala Preta, v. 7. São Paulo: PPGAC; Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>.

PELLIZZARO, Nilmar. *MICHEL FOUCAULT: UM ESTUDO DO BIOPODER A PARTIR DO CONCEITO DE GOVERNO*. v.5, n.1, Santa Catarina, 2013. Disponível em <http://www.nexos.ufsc.br/index.php/peri/article/view/888/391> Acesso em 20/05/2017.

PORTO, Joice Teixeira; NUNES, Marisa. (Org). *Teatro de arena*. Coleção Cadernos de Pesquisa, v.20, São Paulo, 2007.

SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org). *PROXIMO ATO: questões da teatralidade contemporânea* - Antonio araujo : o teatro nas entranhas da cidade. São Paulo: Itau Cultural, 2008. p.126. Disponível em <http://docslide.com.br/documents/proximo-ato-questoes-da-teatralidade-contemporanea.html>. Acesso 15/05/2016.

RODRIGUES, Eder Sumariva. *Teatro anos 80: uma década vazia?* - Teatro anos 80, teatro de grupo, grupos de teatro. Portal Abrace, Santa Catarina, [2008]. Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, [2008]. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/historia/Eder%20Sumariva%20Rodrigues%20-%20Teatro%20anos%2080%20uma%20decada%20vazia.pdf>. Acesso 10 de dezembro de 2016.

TORRES, Walter Lima. *Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador*. Folhetim Nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001, pp. 60-71. Disponível em: http://www.academia.edu/6967527/INTRODU%C3%87%C3%83O_HIST%C3%93RICA_O_ENSAIADOR_O_DIRETOR_E_O_ENCENADOR_IN_FOLHETIM_RJ_N_o_9. Acesso em 23/02/17

Fontes consultadas na Web

<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2686>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo616/teatro-do-oprimido>

<http://www.espacoacademico.com.br/025/25coliveira.htm>

https://www.unitins.br/BibliotecaMidia/Files/Documento/BM_633856684394224298apostila_aula_2.pdf

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399339/teatro-de-arena-sao-paulo-sp>

<http://www.allaboutarts.com.br/dv/showpage.asp?code=0601A3&version=portugues&name=Teatro Moderno Brasileiro>)

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Teatro%20de%20Arena.pdf>

<http://teatrojornal.com.br/2014/03/teatro-respondeu-a-ditadura-com-musicais/>

<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S22.606.pdf>

<https://primeiroteatro.blogspot.com.br/2014/07/o-que-e-teatro-de>

CAETANO, Jovevan. *Os bons encontros e os maus encontros* (Deleuze e Espinosa). Disponível em: <http://jovevancaetano.blogspot.com.br/2008/10/os-bons-encontros-e-os-maus-encontros.html>.

PELUCIO, Chico. *Cultura e Mercado*. 2003. Todos os direitos reservados.

<http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/o-teatro-de-grupo-no-brasil-no-final-do-sec-xx/>

SOUZA, Elton Luiz Leite de Souza. *O amor em espinosa* (2). Disponível em: <http://multitudopoesiaartefilosofia.blogspot.com.br/2017/02/o-amor-em-espinosa-2.html>.

<http://galpaocinehorto.com.br/>

<http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---in-portuguese.aspx>

<http://troupppasdargent.webnode.com/>

APÊNDICE

APÊNDICE A - Entrevista feita com o grupo Galpão via e-mail.

Primeiro contato, dia 24/01/2017

Olá !

Meu nome é Carolina Garcês e sou atriz e mestranda no Programa de Pós Graduação de Estudo Contemporâneo das Artes, na Universidade Federal Fluminense.

Minha pesquisa tem o título:

ATOR UM SER COLETIVO: ATORES MULTIATUANTES EM TEATROS DE GRUPO

Estou analisado três teatros de grupos com mais de 10 anos de vida, e o Grupo Galpão é um deles, pois tenho muita admiração pelo trabalho de vocês.

Meu foco de estudo é o ator inserido em um grupo, como ele se torna multiatuaante e como ele se relaciona com outros integrantes dentro do grupo. Gostaria, por isso, de fazer algumas perguntas aos atores do Grupo Galpão:

Pelo que analisamos até então, vimos que o ator que está inserido em um teatro de grupo se mostra mais interessado em um crescimento profissional por um tempo mais prolongado, e possui entre seus companheiros ideologias em comum. Desta forma, algumas perguntas:

1- Como você vê a diferença entre uma carreira solo e uma carreira em um grupo? Qual seria a importância na carreira profissional de um ator ao inserir-se em um teatro de grupo? O que você consideraria fundamental, desta forma, para a sobrevivência de um grupo?

Analisamos também que um grupo está unido por integrantes que possuem um afeto, uma aproximação maior e mais profunda. Alguns grupos seriam como um grande relacionamento, pois os integrantes estariam reunidos como uma família.

2- O que você pensa sobre isso? Qual é a importância, para você, do afeto entre os integrantes do seu grupo?

Agradeço muito!

Resposta de Ines Peixoto, dia 25/01/2017

Olá Carolina,

Pode enviar. Teremos o maior prazer em responder.

Um grande abraço

Grupo Galpão

Primeira resposta de Eduardo Moreira, dia 29/01/2017

Oi Carolina,

Quem te escreve é o Eduardo Moreira. Vou tentar te responder as perguntas que não me parecem nada fáceis e que, com o decorrer do tempo, muitas vezes tornam-se mais complexas.

Acho que as respostas saíram meio dispersas. Não se acanhe de continuarmos o debate.

Um abraço.

Eduardo

1- O grupo é um projeto coletivo que precisa conciliar e dar vazão a uma série de diferentes projetos individuais. É curioso pensar que, no início, nossa forma de ver e de pensar o teatro era muito mais homogênea. Pensávamos o teatro na mesma direção e o grupo era uma espécie de bloco compacto. Os interesses sempre eram do corpo coletivo e, exceto pelas intermináveis discussões sobre o que montar e que tipo de pesquisa propor, as divergências acabavam a partir do momento em que o rumo do projeto era decidido.

Nesse sentido, o grupo de teatro é um pacto de permanência e de convivência. Como somos um grupo fixo e permanente, os objetivos artísticos, freqüentemente são planejados a médio prazo. Eles não estão necessariamente vinculados a uma próxima montagem. A música, por exemplo, foi conquistada depois de muitos anos de estudo e de dedicação. Não foi algo que se estabeleceu de imediato.

Acho que um elemento fundamental para a sobrevivência de um projeto artístico coletivo é o pensamento de que o trabalho é mais importante do que cada um de nós. A predominância do trabalho como o resultado de um esforço coletivo é algo fundamental para que o trabalho sobreviva e continue.

Uma carreira solo, imagino, é muito mais solitária e sem interlocutores. Isso por mais que os atores de um elenco conversem entre si e troquem ideias. Num teatro coletivo o comprometimento de todos e de cada um com o trabalho precisa estar sempre sendo referendado.

2- No grupo parece existir uma rede de proteção para os atores. É como se eles tivessem um amparo diante da solidão extrema a que nossa profissão frequentemente nos condena. Existem riscos também dessa proteção acabar se confundindo com acomodação e previsibilidade. Nesse sentido, o trabalho do grupo deve ser de sempre propor desafios e riscos, que quebrem com as regras da boas convivência e do comodismo cotidiano. Quando as pessoas, na estrutura de um coletivo, passam a responder a um determinado estereótipo de caráter ou de comportamento que os outros sempre esperam dela, é porque, definitivamente, as coisas rumam para um caminho perigoso.

Mas, não há dúvida, de que o elemento afeto se faz importante num trabalho tão radicalmente coletivo como o teatro. Há artistas e diretores que gostam de fragilizar as pessoas emocionalmente para retirar delas uma substância artística. Eu não acredito nessa via. Ela pode até dar resultados, mas não me interessa. O trabalho deve ser pautado sim pelo afeto, ainda que muitas vezes as pessoas se machuquem, uma vez que o processo artístico é sempre um trabalho de rompimento com toda a tendência humana ao comodismo e à inércia.

APÊNDICE B- Entrevista feita com o grupo Galpão via e-mail.

Segundo contato, dia 16/02/2017

Oi Eduardo,

Boa tarde!

Mais uma vez obrigada! Estou usando por inteiro tudo que você me enviou e depois ao terminar, te mandarei com certeza o pdf da dissertação. Eu gostaria de fazer mais algumas perguntas, se for possível para ti, claro.

Na sua primeira resposta:

É curioso pensar que, no início, nossa forma de ver e de pensar o teatro era muito mais homogênea. Pensávamos o teatro na mesma direção e o grupo era uma espécie de bloco compacto.

Ao ler, me pareceu que algo ficou diferente hoje em dia, acredito ter sido o amadurecimento, tanto do grupo, quanto dos atores.

Certo? O que mudou exatamente?

Eu estive pesquisando a dissertação de mestrado de Royane Trotta de 1995, **Paradoxo do Teatro de Grupo**. O item 2 do capítulo 2 é referente ao grupo Galpão. Uma parte me chamou muita atenção e me deixou curiosa

PLANOS PARA O FUTURO/ SONHO: Até 1994 o grupo estava trabalhando para transformar a sede em um teatro, com alojamento, sala de reunião, urdimento. Depois de um ano de estudo, chegaram à conclusão de que o projeto de um teatro é inviável. O sonho de garantir salário para os integrantes foi pautado como plano e atingido – pelo menos para o ano de 1995. Ter um produtor... é o que hoje o Galpão considera um sonho

E lá se foram 23 anos... Qual o grande sonho do Galpão, agora ?

Abs
e obrigada

Segunda resposta de Eduardo Moreira, dia 21/02/2017.

Oi Carolina,

Vou tentar te responder.

A primeira questão do grupo mais homogêneo e compactado e que passa a ser mais permeável aos desejos e anseios artísticos individuais me parece ser um caminho natural do amadurecimento e do passar dos anos. Com o tempo, cada artista passa a pensar mais na sua própria realização pessoal que, ao mesmo tempo que se confunde com a perspectiva coletiva do grupo, também tem suas questões e anseios próprios. Nesse sentido, o grande desafio para o grupo é conseguir manter sua trajetória coletiva e tentar, ao mesmo tempo, contemplar essas perspectivas individuais. Não é uma equação fácil e dá um enorme trabalho costurar os mais diferentes interesses e perspectivas.

Quanto ao sonho, ele continua vivo e intimamente ligado à possibilidade de continuar a exercer nosso ofício, celebrando o encontro com o público e, de certa forma, deixando nossa assinatura e nossa impressão digital nas pessoas com quem encontramos. Essa possibilidade do encontro que faz do teatro uma arte tão específica e especial. Sim, temos projetos como uma nova sede, novos diretores e artistas para virem trabalhar conosco, mas o mais essencial está ligado a essa coisa simples e vital: continuar.

Bjs,

Eduardo