

MAN ZUÁ



2 O ESPETÁCULO “SANTA CRUZ DO NÃO SEI” E A ARTE DO ENCONTRO: CONTRIBUIÇÕES PARA A FORMAÇÃO DE UMA ATRIZ-DOCENTE-PESQUISADORA

Tatiane Cunha de Souza¹

RESUMO

Neste artigo aponto meu percurso de formação como atriz, professora e pesquisadora de Teatro, fortemente influenciado pelo Arkhétypos Grupo de Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, do qual fui uma das fundadoras. Neste dossiê temático, em que comemoramos os dez anos de existência do grupo, discorro sobre o processo de criação do Arkhétypos, que coincide com o processo de montagem do primeiro espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, do qual participei como atriz-pesquisadora. Após analisar o referido processo de montagem aponto como as contribuições da *Arte do Encontro*, trabalhada no Grupo Arkhétypos, influenciaram a minha experiência docente.

Palavras-chave: Arkhétypos Grupo de Teatro, Arte do Encontro, Processo de Criação, Ensino de Teatro.

ABSTRACT

In this article I point out my training path as an actress, teacher and theater researcher, strongly influenced by the Arkhétypos Theater Group at the Federal University of Rio Grande do Norte, of which I was one of the founders. In this thematic dossier, in which we celebrate the group's ten years of existence, I discuss the process of creating Arkhétypos, which coincides with the process of assembling the first show “Santa Cruz do Não Sei”, in which I participated as an actress-researcher. After analyzing the aforementioned assembly process, I point out how the contributions of Art of Encounter, worked in the Arkhétypos Group, influenced my teaching experience.

Keywords: Arkhétypos Theater Group, Art of Encounter, Creation Process, Theater Teaching.

1- Universidade Federal do Rio Grande do Norte e Escola Estadual Lauro de Castro
– Natal/RN

MAN ZUÁ



O Arkhétypos Grupo de Teatro – Grupo de Pesquisa e Extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, nasceu em 2010, tendo como participantes iniciais alunos de Artes Cênicas, Artes Visuais, Pedagogia e Teatro. A coordenação do grupo ficou sob a responsabilidade do professor Robson Haderchpek e a proposta inicial consistia em investigar o elemento da natureza “água” a partir da pesquisa “Histórias de Pescador” e o universo simbólico que permeia esse campo. Tal pesquisa teve como fonte de estudo as histórias, os casos e os testemunhos colhidos em comunidades do litoral do Rio Grande do Norte, com o intuito de potencializar a construção de um espetáculo teatral desenvolvido pelo grupo.

Eu, graduanda do curso de Licenciatura em Teatro, integrante do Arkhétypos, natalense e de família de pescadoras e pescadores, comecei a investigar o lugar da minha origem e da minha morada, minhas raízes, e, conseqüentemente,

minhas histórias e as dos moradores da cidade foram ouvidas. O mais estimulante para mim, foi a construção de um objeto artístico por meio do qual falamos do nosso mar, da nossa imensidão, das nossas ondas violentas, dos nossos naufrágios e das nossas tempestades.

A partir da parceria firmada com o Projeto de Extensão “Encantos da Vila”, coordenado pela Profa. Teodora de Araújo Alves, tendo o Centro Comunitário da Vila de Ponta Negra como espaço de diálogo e trocas artístico-culturais, nos aproximamos dos moradores da Vila. Esse contato inicial com a Vila de Ponta Negra, por meio da pesquisa “Histórias de Pescador”, serviu para estreitar as relações entre pesquisador e comunidade. Ouvimos surpreendentes histórias de amor e de dor, casos extraordinários, mitos e narrativas de descontentamentos gerados por disputas territoriais entre os pescadores/coletores de frutos das matas nativas, as Forças Militares e o avanço imobiliário que engole, aos poucos, a Vila de Ponta Negra,

MAN ZUÁ



as manifestações culturais e a sua identidade.

A proposta inicial era construir um espetáculo unindo os atores da universidade, integrantes do Arkhétypos Grupo de Teatro, sob a coordenação do Prof. Robson Haderchpek, e os moradores da Vila de Ponta Negra. Todavia, com o passar dos nossos encontros, percebemos que os moradores já desenvolviam diversas ações e a troca com a comunidade passou a ser realizada a partir da nossa presença nos encontros semanais, eventos, festas, ações na comunidade etc. Foi então que, em diálogo com os moradores presentes em uma reunião do Conselho Comunitário, decidimos que na função de atores estariam os integrantes do grupo. No entanto, as histórias e a realidade daquele lugar ficaram latentes em nossos corpos, fomos banhados de uma Vila cheia de riquezas naturais, de uma gente simples e sonhadora, de um povo batalhador; um povo que tira do mar o seu sustento; um povo que luta para sobreviver e existir, resistindo à urbanização da

cidade de Natal.

Dessa forma, o Arkhétypos Grupo de Teatro teve como base para o processo de criação do primeiro espetáculo, o elemento da natureza “água”, a pesquisa de campo “Histórias de Pescador” e os laboratórios de criação, “[...] numa poética corporal, desenvolvida a partir de um treinamento psicofísico que tem como base os elementos pré-expressivos” (HADERCHPEK, 2015, p. 11-12).

Como primeiro momento para o laboratório de criação, era realizado um aquecimento coletivo. Os exercícios partiam do treinamento psicofísico: “A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 250). Atualmente, as palavras treinamento e pré-expressivo vem sendo discutidas e analisadas por Robson Haderchpek dentro do Grupo.

Com os aquecimentos

MAN ZUA



coletivos tivemos a oportunidade de conhecer o nosso corpo e as nossas capacidades criativas; distante de um treinamento militarizado, o qual impõe regras, formas e modelos a serem seguidos. Esse treinamento visava potencializar o nosso corpo, numa busca pela pedagogia do corpo, um corpo vivo em cena. Como explica Eugenio Barba (1995), diretor de teatro italiano, fundador e criador do Odin Teatret, é um *corpo dilatado, incandescente*. Esse corpo, pronto para explorar o máximo da sua capacidade criativa, foi alcançado a partir de um nível básico, o nível pré-expressivo. Sobre esse nível, destaco a seguinte definição:

O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador; é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. Este substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador.

Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 188, grifo do autor).

O pré-expressivo não valoriza as finalidades, as emoções, a identificação ou não identificação dos atores com determinado personagem, a expressão do ator deriva do uso da sua presença física. “É o fazer, e o como é feito, que determina o que um ator expressa” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 187).

Como parte do treinamento, o silêncio era uma regra importante, podíamos conversar sobre os diversos assuntos, até o início do aquecimento coletivo. Iniciado o aquecimento, o diálogo se extinguiu, isso para manter o fio que ligava o nosso trabalho. O fio “é como uma linha imaginária vertical que o vai conduzindo a uma construção dessa relação extracotidiana de energia e

MAN ZUÁ

organicidade com o espaço e com sua pessoa, de uma maneira cada vez mais profunda” (FERRACINI, 2001, p. 135).

Assim, o treinamento realizado partia do estado limite de exaustão física, em que éramos capazes de construir uma energia extracotidiana, livre das amarras e dos códigos sociais; configurando-se como íntimo, pessoal e restrito ao grupo de atores que estavam imersos no processo criativo do primeiro espetáculo do Arkhétipos. De tal modo, Ferracini complementa:

A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento (2001, p. 139).

É importante evidenciar que, nesse tipo de treinamento coletivo, era de extrema importância a comunicação, a troca de energias

entre os atores-pesquisadores, como uma forma de alimentarmos uns aos outros. Durante o exercício, extrapolávamos nossos limites físicos e, juntos, buscávamos ir além, “[...] dentro da energia e organicidade individual e também daquela construída pelo grupo” (FERRACINI, 2001, p. 139). A Imagem a seguir ilustra um dos treinamentos do Arkhétipos Grupo de Teatro:



Treinamento Coletivo realizado no DEART/UFRN, 2011. Fonte: Acervo pessoal.

Dessa maneira, nós, as atrizes e atores-pesquisadores do Arkhétipos Grupo de Teatro, ao experimentarmos o nível

MAN ZUÁ



pré-expressivo, trabalhávamos com o *bios cênico*, o corpo vivo cenicamente: “Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive. Um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador” (BARBA; SARAVASE, 1995, p. 54). Sobre o termo corpo-vida, pode-se constatar a seguir:

Como se pode compreender, o corpo-vida é um ato de comunhão em que toda a nossa natureza se desperta. O teatro é um lugar em que o ato e os testemunhos dados pelo ser humano serão concretos e corpóreos. É um lugar de encontro, de ser desarmado, de não ter medo um do outro. Segundo Grotowski, é necessário dar-se conta de que nosso corpo é nossa vida e nele estão inscritas todas as experiências: na pele e embaixo dela, desde a infância até a idade madura e, ainda, talvez desde antes da infância e desde o nascimento de uma geração. O corpo em vida é algo palpável. É o retorno ao corpo-vida e exige desarmamento, desnudamento, sinceridade (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 41).

A qualidade desse treinamento

que propõe o desnudamento do ator dependia do ambiente de trabalho, da intensidade das situações, dos relacionamentos entre os componentes do grupo. Assim, instaurávamos um ambiente íntimo, coletivo, de confiança e de companheirismo. Sobre o desnudamento do ator:

O teatro torna-se um lugar de provocação. Essa provocação se reflete na respiração, no corpo, nos impulsos interiores do organismo humano. É um desafio ao tabu, uma transgressão que causa choque, arranca a máscara social e permite que ator se ofereça desnudado a algo que é impossível definir, mas que contém Eros. O ator renasce, não apenas como ator, mas como ser social cheio de questionamentos, incertezas e coloca em xeque o que tem de melhor e de pior no ato da criação artística (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 37-38).

O desnudamento do ator é possível a partir da organicidade que nasce do corpo, na experiência de estar com o outro, possibilitando

MAN ZUÁ



a percepção do individual presente no coletivo, através do treinamento. O ator revela-se diante dos outros, seus impulsos genuínos e o que tem de mais íntimo, eliminando a resistência entre erros e acertos, regras e pudores, entregando-se por completo ao laboratório de criação: “É um processo de autopenetração, de excesso, no qual o ator afeta ao mesmo tempo em que é afetado. Sem essa via de mão dupla não é possível chegar à criação profunda” (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 37).

Compreendi, assim, que a autopenetração do ator permite o estado de transe, “à passagem entre dois estados de consciência diferentes. O transe pode estar ligado a atividades físicas, bem como mentais” (CAMPO *apud* BRONDANI, 2015, p. 60); um estado alterado de consciência, identificado por mim, como uma transformação de comportamentos, percepções e sensibilidades do ser; desde que o ator se entregue totalmente, sinta-se livre e sem resistência, para o processo de

criação. Nesse processo, o corpo inteiro encontra-se conectado com a ação, em uma completa doação de si para a criação artística. Assim, o ator é capaz de redimensionar sua ação de repetição, como memória criadora, que gera dispositivos necessários para pluralizar os estados de presença física.

Ressalto que alcançar o transe não se configura como uma tarefa simples. Para alcançar esse estado alterado de consciência, é preciso haver a disponibilidade do ator. Porém, o transe de que falo difere do transe do ritual religioso, em que muitas vezes a pessoa perde a consciência dos seus impulsos e ações. O transe aqui defendido é a capacidade de inteira conexão do ator consigo mesmo, com a ação teatral e com o público.

O transe foi um caminho para o autoconhecimento dos atores-pesquisadores envolvidos no processo criativo do espetáculo que estávamos construindo. Dessa forma, mesmo que o ator atinja o nível elevado do transe, definido

MAN ZUA



como possessão, “o reino no qual se pode encontrar a semente pura da criatividade” (CAMPO *apud* BRONDANI, 2015, p. 92), acredito que esse seja orientado por uma ordem de controle da consciência. O ator, ainda que possuo, realiza suas ações em um nível mínimo de consciência e de controle, distanciando-se das consequências ocasionadas por um transe e/ou possessão não orientados para a criatividade, longe do êxtase e da alucinação. Acrescento, assim, a reflexão de Grotowski:

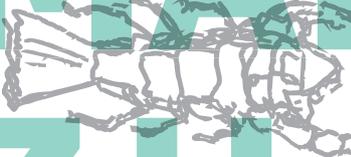
Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou de autossatisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto,

explodindo numa espécie de “transiluminação” (1992, p. 14).

Desse modo, o treinamento psicofísico defendido por Robson Haderchpek, o qual tem como base o nível pré-expressivo do ator, é parte integrante dos laboratórios de criação do Arkhétypos Grupo de Teatro. Construimos nossas poéticas cênico-corporais por meio de um aquecimento intenso, o qual possibilitou uma exaustão psicofísica. Atingimos estados alterados de consciência que nos permitiram criar a partir de nossas experiências coletivas e individuais. Portanto, esse tipo de treinamento configura-se como uma técnica de preparação do ator; contudo, não se apresenta apartado da criação. Trabalhávamos o nível pré-expressivo, mas ele já carregava em si a célula da expressão.

Por isso, o treinamento executado pelo ator não deve tornar-se visível no momento da ação cênica. Caso isso aconteça, o ator denuncia-se refém da técnica desenvolvida. É preciso, então,

MAN ZUÁ



procurar a liberdade proporcionada pelo jogo em cena. “É fato que um treinamento não possui sentido algum se seus exercícios não forem superados e se junto com eles não se realizar a única coisa essencial: a ação criativa e o ato humano em que o ator vá além dele” (MONSALÚ *apud* BRONDANI, 2015, p. 40).

Considero válido o treinamento que propõe um conhecimento e uma consciência corporal, transformando-se em um treinamento diário e contínuo, realizado pelo ator no seu processo de crescimento e de investigação pessoal e artística. Esse treinamento transcende a relação mestre-discípulo, a partir de um crescimento processual e individual, dependendo do esforço, do empenho e das experiências de cada ator.

Durante os laboratórios de criação, a partir do trabalho com os elementos pré-expressivos, me despi das energias cotidianas, para a construção de uma energia extracotidiana, *dilatando* o corpo.

Para Eugênio Barba (1995), cumprindo um ato de sacrifício, de renúncia e de humildade, potencializando o corpo para a criação; e para Grotowski (1992), realizando uma total doação de si mesmo, em uma espécie de transiluminação, encontrando-me.

A essência do teatro defendida por Grotowski (1992) é o “encontro”. Um encontro entre seres humanos, que se revelam na criação artística, descobrindo-se. Para esse autor, o teatro é um encontro de humanidades. Nesse sentido, cabe destacar a reflexão de Mariz: “[o teatro é] o encontro de humanidades; a presença física de atores e espectadores. Pois o teatro, como assinala Grotowski, é o que ‘nasce diante dos outros’” (2008, p. 3).

Assim, o teatro não é, e não será, uma experiência individual; será sempre uma arte da experiência coletiva por excelência, que se concretiza nas relações entre pessoas, ações e comportamentos. Segundo Grotowski:

MAN ZUÁ



A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido [...]. Vou mais longe: o teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas (1992, p. 48-50).

Robson Haderchpek (2015), refletindo sobre essa ideia de Grotowski (1992), propõe o teatro como a *Arte do Encontro*, a arte do entrelaçamento de vidas e de liberdade, em atrito com o eu, eus e alteridades. “Trabalhamos sim numa perspectiva de encontros de humanidades, mas trabalhamos também a partir de encontros de almas, de animalidades, de arquétipos” (HADERCHPEK, 2015, p. 7).

A partir da minha entrega ao

processo criativo, em laboratórios, realizando o processo de autopenetração, desnudei-me e encontrei-me com meus anseios, medos, alegrias, imaginações, sonhos, fantasias, realidades etc. Acontecendo assim, o *primeiro encontro*:

Dentro da prática sistematizada pelo Grupo Arkhétypos, o *primeiro encontro* que acontece é o encontro do ator consigo mesmo, com o seu universo interior, com a sua história e com os aspectos arquetípicos que serão acionados dentro do respectivo processo. Esta etapa é minuciosa e requer muito carinho e cuidado, pois às vezes o ator trabalha com memórias ancestrais muito antigas, às vezes aciona questões que permeiam sua história de vida naquele momento, e às vezes vai buscar conexões no imaginário coletivo, trazendo para si aspectos do outro, do encontro com o outro (HADERCHPEK, 2015, p. 9, grifo do autor).

Nesse encontro, minhas águas internas transformaram-se em um grande mar, agitado, com ondas

MAN ZUA



enormes, como os “swell”, que acontecem no litoral brasileiro. Estava mergulhada naquele mar de possibilidades criativas, em um estado de “jogo ritual”, pois “o ritual da religião é uma espécie de magia, o ‘ritual’ do teatro, uma espécie de jogo” (GROTOWSKI, 2007, p. 43). Encontrei-me com os arquétipos presentes em meu imaginário, com minhas histórias e experiências de vida. Nesse estado de jogo, acontecia o encontro comigo mesma.

Durante o processo criativo, surgiram figuras arquetípicas, no “estado de jogo”, um jogo ritualístico, em que eu criava a partir das minhas histórias e da relação com os outros atores. Esse é o *segundo encontro* apontado por Haderchpek (2015), o encontro com o outro, entre os atores que estão inseridos no processo de criação; caracterizado como a segunda etapa do processo, a qual acontece após o primeiro encontro ou concomitante a ele. Sobre o *segundo encontro* o professor esclarece:

Chegamos então na segunda fase dos encontros, o encontro com o outro, com o parceiro de cena, com o companheiro de jornada. Na verdade, é um pouco difícil separar estes dois momentos – o encontro consigo mesmo e o encontro com o outro – pois, às vezes eles estão interligados, tem gente que só consegue encontrar a sua história na relação com o outro, e tem gente que primeiro tem que encontrar a história dentro de si para depois se abrir para o outro, tudo depende do ator, das particularidades de cada pessoa que está se colocando no laboratório (HADERCHPEK, 2015, p. 12).

No encontro comigo mesma, isolo-me em busca do autoconhecimento; em um novo estado corporal. Em alguns momentos, protejo meu espaço; caçando, pescando e sobrevivendo com uma lança de madeira. Meu pai havia ganhado essa lança de um amigo pescador. Segundo ele, a ponta da lança era feita do corpo de um peixe. Mais adiante, descubro que a lança era apenas de madeira; entretanto, servia para a pesca

MAN ZUA

artesanal. Considerei o fato como mais uma história de pescador. Com o desenrolar dos laboratórios, encontro-me com os outros atores e descubro-me conhecedora de toda a Vila, uma senhora pescadora e apaixonada pelo “seu peixe”, seu marido-pescador.

Naquele momento, estava investigando-me, a partir das improvisações e das relações que surgiam com os atores em laboratório. Descobríamos figuras arquetípicas, e em mim surgiu o arquétipo da *velha*, que mais adiante recebeu o nome de *Ariam Adnav Cunha de Souza Tenório*; uma brincadeira que fiz com o nome da minha avó paterna, já que a minha figura se inspirava em suas características, histórias e energias. *Ariam Adnav* sabe das histórias que os outros personagens nunca ouviram falar. É ela quem, ao final do espetáculo, revela o segredo da Vila:

Não há muito, algo estranho aconteceu. Uns dizem que alguns moradores da Vila de “Santa Cruz do Não Sei” enlouqueceram,

outros acreditam que o fato de aquelas pessoas estarem vivas é um milagre. Mas, a maioria finge que nunca ouviu falar da noite em que a lua engravidou o mar e o mar pariu a Vila (Trecho da dramaturgia “Santa Cruz do Não Sei”, obra não publicada).

A estreia do espetáculo ocorreu após um ano e meio de investigação (em junho de 2011). Após bebermos em várias fontes de pesquisa, víamos nascer, tornarem-se concretas enquanto ação cênica, as histórias que eram minhas, nossas e daqueles que faziam e fariam parte do jogo vivo estabelecido em cena. Esse fato é evidenciado na declaração do Mestre Pedro Correia, dos Congos de Calçola da Vila de Ponta Negra, descrita por Haderchpek:

Um dos Mestres da Vila, Seu Pedro Correia, foi assistir à apresentação do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei” realizada no Conselho Comunitário, e assim que esta terminou, ele veio nos falar sobre a “onda gigante que invadiu a vila”. Para ele a

MAN ZUÁ



história da onda que contamos no espetáculo remetia à onda da expropriação imobiliária, à onda que vem passando por cima de todos e levando consigo os “saberes” daquela comunidade (2012, p. 6).

Assim, o público foi convidado a compor a obra em um processo constante de troca de informações e de construção de novos conhecimentos. Os participantes vivenciaram uma relação de comunhão, sendo esta ressignificada e compreendida através do imaginário do espectador. Nascia o *terceiro encontro*, o encontro com o espectador, “[...] com aquele que não participou dos laboratórios, mas que pode e deve se colocar ativo dentro do processo, re-significando o olhar dos atores e alimentando as cenas a cada dia” (HADERCHPEK, 2015, p. 13).

Esse “grande encontro”, o encontro com os visitantes e/ou moradores da Vila (os espectadores), só foi possível porque não representamos, e sim, desnudamo-nos, estávamos

entregues. Olhávamos o outro com o corpo inteiro, encontrávamo-nos em uma Vila repleta de mistérios e magias. Seres humanos totais, que se aproximavam uns dos outros. Atravessávamos, então, o verdadeiro encontro:

Voltando à fase do *terceiro encontro*, podemos dizer que este é mágico no sentido do pensamento de Artaud, ele transcende a esfera do racional, pois adveio do inconsciente tornado consciente e se propaga até o universo pessoal de cada espectador. Neste momento acontece o “grande encontro”, acontece a “magia” e se revela o teatro. E esses encontros são muito reveladores, são muito propulsores e são eles que fomentam a vida da cena, que renovam a energia dos atores e que permitem um momento de comunhão no sentido primeiro da palavra, em seu sentido ritual (HADERCHPEK, 2015, p. 14, grifo do autor).

O espetáculo carrega o princípio de coautoria, na relação simbólica construída entre atores e

MAN ZUÁ



espectadores: o “grande encontro”, realizado em um ato coletivo, a comunhão ritualística ocasionada pelo jogo entre os sujeitos; construindo-se uma identidade coletiva a partir das reflexões dialógicas entre os indivíduos e a sociedade. Dessa forma, a peça “Santa Cruz do Não Sei” apresenta uma visão de teatro que ultrapassa seu caráter de espetáculo artístico, pois “[...] reforça sua vocação de ritual coletivo, sagrado e laico ao mesmo tempo” (BARBA, 2006, p. 103).

Portanto, um teatro assim pensado não é tanto “espetáculo”, isso é, algo que se olha, mas é mais algo de que se participa. É uma espécie de rito ou de cerimonial. É como se o ator fosse o representante da comunidade dos espectadores, aquele que a provoca e a convida a participar do rito teatral comum (GROTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 61).

No espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, acontece a comunhão entre ator e espectador: “Quase como

nos ritos mágicos, reconhecidos como as pré-fontes arcaicas do teatro...” (GROTOWSKI; POLASTRELLI; FLASZEN, 2007, p. 61). O espetáculo carrega uma coerência em seu *bios cênico*, pois ele é resultado da criação de uma dramaturgia autoral e de personagens construídos a partir de práticas laboratoriais. Para isso, rompemos com a estrutura do palco italiano, com a quarta parede e alocamos os espectadores ao lado dos atores.

O rito permite recuperar a ideia da ação teatral como um “acontecimento” que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados. [...] O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a “distância” que institui o espectador [...] (QUILICI, 2004, p. 45-46).

A fim de valorizar essa relação, os atores permanecem dispostos na cena junto aos espectadores, em

MAN ZUÁ

roda, todos no mesmo ambiente, sem hierarquia. Nesse sentido, espectadores e atores assumem a função de público e personagem. Na imagem a seguir, podemos observar essa relação entre o ator-espectador no espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”.



Espectáculo “Santa Cruz do Não Sei”, 2012. Fonte: 1º Festival Internacional de Teatro Estudantil – Porto Alegre/RS.

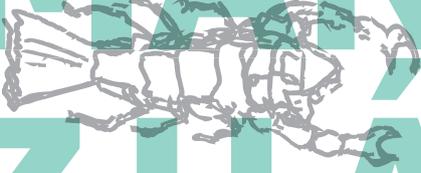
Com isso, ao tratar do universal, reconectamos os seres humanos com seu íntimo e suas experiências, através do “jogo ritual” construído pelos participantes da ação teatral. Sobre o espetáculo

apresentado em 16 de dezembro de 2016, o professor e integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (RN), Diogo Spinelli, em sua crítica “Tudo começa na água [ou ensaio sobre o tempo]”, faz os seguintes apontamentos:

O que há de mais ritual em *Santa Cruz do Não Sei* é justamente o rito antigo de se contar e ouvir histórias. E foi nesse rito que na apresentação que pude presenciar, as figuras em cena me contaram não só histórias de como o mar pariu a vila de *Santa Cruz do Não Sei*, mas também de como o teatro é sobre o tempo, e de como aqueles atores, há cinco anos atrás, ajudaram a parir o Arkhétypos Grupo de Teatro (Disponível em: <<http://www.farofacritica.com.br/criticas/leiamais/18> - >. Acesso em: 25 de abril de 2020).

São vinte horas e alguns minutos do dia 16 de dezembro de 2016, estou no Barracão dos Clowns para compartilharmos o espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”:

MAN ZUÁ



Ao iniciar o conto da velha “Ariam Adnav”, caminho lentamente no círculo de pessoas que ali estão para comungar as histórias da pequena vila de pescadores “Santa Cruz do Não Sei”. Caminhar a passos curtos e lentos adquire, para mim, dimensões gigantescas, pois caminho com as minhas ancestrais; junto comigo, caminham muitas. Está comigo não apenas minha avó paterna, mas, também, minha mãe, avó materna, bisavós, tataravós e tantas outras mulheres que não conheci, mas de algum modo contribuíram para que eu chegasse até aqui, vivendo plenamente aqueles instantes que podem durar uma eternidade.

Ao olhar para as pessoas que estão conosco e que irão comungar das histórias, os espectadores, estes se tornam, também, responsáveis por essa força que carrego e construo para narrar o conto da velha “Ariam”; afeto-me. Tenho a sensação de estar flutuando, ao mesmo tempo em que sinto meu peso no chão que piso e o peso das histórias e experiências; que tenho a tarefa de compartilhar com esses olhos que se atiram a mim. Estou atenta e consciente, na vila de pescadores, em um

espaço-tempo outro, dilatado; a plateia em suspensão, busco o equilíbrio em um caminhar pesado e lento, sou atravessada por diversas sensações. (Relato pessoal da atriz-pesquisadora, 16 de dez, 2016).

A partir desse relato, considero-me em estado de transe, pois segundo Grotowski:

Temos de recorrer a uma linguagem metafórica para dizer que o fator decisivo neste processo é a humildade, uma predisposição espiritual: não para *fazer* algo, mas para impedir-se de fazer algo, se não o excesso se torna uma imprudência, em vez de um sacrifício. Isto significa que o ator deve representar num estado de transe. O transe, como eu entendo, é a possibilidade de concentrar-se numa forma teatral particular, e pode ser obtido com um mínimo de boa vontade (1992, p. 32, grifo do autor).

Tomando como base essa reflexão de Grotowski (1992), posso afirmar que esse encontro íntimo foi resultado das memórias afetivas ativadas ao interpretar

MAN ZUÁ

Ariam Adnav e da contínua experimentação presente em cena. Os afetos são acontecimentos vitais que gerenciam nossa capacidade de agir e de existir, é estar conectado no estado presente e captar atravessamentos que nos perpassam, embora nem todos sejam perceptivos. Independentemente da trajetória temporal e histórica do espetáculo, ele sempre acontecerá no tempo presente. Ser *Ariam Adnav* e Tatiane ao mesmo tempo, estará longe de configurar-se como uma atividade mecânica, sendo esse um evento em construção constante. Apresento a imagem de *Ariam Adnav*:



Ariam Adnav do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”, 2011. Fonte: Fotografia de Marcella Rosseline.

Ao longo desses anos, minha percepção dessa personagem ampliou-se. Hoje, creio que carrego comigo os ensinamentos traduzidos por *Ariam Adnav* desde a sua gênese até a sua presentificação no espetáculo; mas também a ensino com um corpo diferente daquele que teve suas primeiras inspirações.

Construo caminhos outros para esse diálogo, tornando-me mais atenta, paciente e ouvinte. Assim, a construção de cada ação dessa personagem transformou-se a partir de minha percepção; embora a maioria das ações físicas se mantenham, nos ligamos por um fio afetivo singular.

Por fim, esse trabalho realizado com o Arkhétypos Grupo de Teatro, no qual desenvolvi a função de atriz-pesquisadora, realizando também uma Iniciação Científica em torno do Teatro-Ritual, influenciou minhas escolhas enquanto Professora de Teatro no Programa *Mais Cultura Nas Escolas*, da Escola Municipal de 1º Grau Edinor Avelino, na cidade

MAN ZUA



de Macau/RN. A partir de todo estudo prático e teórico realizado no Grupo Arkhétipos, construo caminhos artístico-pedagógicos que partem da investigação do ser, do autoconhecimento.

No ano de 2014, encontro-me em uma vila de pescadores e salineiros, a deusa dos Navegantes: Macau. Neste mesmo ano, sou aprovada no processo de seleção do Mestrado em Artes Cênicas da UFRN. Na cidade do interior do Rio Grande do Norte, estão os *alunos-atuantes* do Grupo Maré de Artes, meu *locus* e fonte de pesquisa, e assim construímos as *Experiências Cênico-Rituais*.

Lancei-me ao mar, encontrei Macau, encontrei os *alunos-atuantes*, encontrei histórias, encontrei vidas: inspirei-me nas ideias propositivas da *Arte do Encontro* investigadas por Haderchpek (2015), propus exercícios e jogos durante as oficinas de teatro com os *alunos-atuantes* do Grupo Maré de Artes; pressupondo o percurso dos *três encontros*.

Os primeiros exercícios pautaram-se no conhecimento de si, embasados na definição do *primeiro encontro*, configurando-se como o encontro do *aluno-atuante* com ele mesmo; momento de descobertas íntimas e investigações artísticas corporais. Destaco que o autoconhecimento aqui apresentado é decorrente do processo, da busca por um conectar-se consigo mesmo, para então surgirem as experiências artísticas em laboratório. A finalidade desse trabalho foi o Ensino de Teatro e a construção de um trabalho artístico coletivo, o que proporcionou aos *alunos-atuantes*, o autoconhecimento e o conhecimento da linguagem teatral.

Esse treinamento foi realizado também por uma busca do *bios cênico*, um corpo vivo cenicamente, a partir da exaustão, a qual possibilita o desnudamento de si, onde o atuante encontrou-se em uma espontaneidade íntima; em uma expressividade ocasionada pela investigação de si e de limites corporais extremados. Assim, os

MAN ZUA



atuantes imersos em treinamento, realizaram ações extracotidianas e de maneira consciente, conhecendo-se (história, imaginação e arquétipos) em criação cênica.

O *segundo encontro* foi o período em que as investigações artístico-corporais aconteceram em coletivo, permitindo o reconhecimento do grupo, compondo o entendimento de unidade. O terceiro e *grande encontro*, “o encontro das humanidades”, se traduziu nas *Experiências Cênico-Rituais* do Grupo Maré de Artes, as quais foram realizadas em espaços públicos; configurando-se como um ato coletivo entre os *alunos-atuantes* e comunidade. Uma ação ritualística que surge a partir do jogo entre os participantes das experiências construídas; em que não há uma representação cênica, e sim, um desnudamento, um olhar o outro com o corpo inteiro.

Além disso, para a construção das experiências, tomei como base os seguintes princípios ritualísticos desenvolvidos no processo de

criação do espetáculo “Santa Cruz do Não Sei”: as histórias da comunidade, que incidem sobre o inconsciente coletivo; a configuração espacial da roda, onde se propõe o diálogo direto entre os participantes da ação cênica; a não linearidade nas ações ou histórias que construímos coletivamente; e a presença de figuras arquetípicas, estimulando a criação imagética das histórias, por cada participante.

Construímos, assim, as *Experiências Cênico-Rituais*. O termo que construí tem por base a definição de experiência do pedagogo Larrosa Bondía: “[...] o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (2002, p. 21). O termo cênico refere-se à construção da cena, à ação teatral. O ritual, por sua vez, é compreendido como um ato coletivo em que todos os envolvidos são partícipes da ação de um espaço/tempo alterado a partir da construção e/ou recriação de mitos e de símbolos extracotidianos

Acredito que esse trabalho contribuiu para os *alunos-atuantes*,

MAN ZUÁ

tanto para o desenvolvimento das habilidades específicas em teatro – permitindo que eles experimentassem as diversas possibilidades de expressão que essa arte propõe – como também para a formação de cidadãos reflexivos. Mesmo que o aluno não pratique profissionalmente o teatro, ele será capaz de criar e recriar a sua própria vida, enquanto cidadão, enxergando horizontes e construindo o seu próprio futuro: “O teatro, assim, se revela como um terreno fértil para o estabelecimento de um processo prático de aprendizagem e discernimento de si, do outro e dos porquês que determinam as circunstâncias de vida” (TELLES, 2009, p. 121).

O trabalho desenvolvido com o *Grupo Maré de Artes* relaciona-se com o modelo mítico, em que “[...] o público é participante, oficiante, e não meramente espectador” (COHEN, 2013, p. 128). Nesse sentido, os participantes vivenciam o real e o ficcional ao mesmo tempo. E assim, as *Experiências Cênico-Rituais* podem ser compreendidas

como *performance* e como *happening*, pois “o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida” (COHEN, 2013, p. 133). Sobre as *Experiências Cênico-Rituais*, apresento a seguinte imagem:



Relação entre os participantes com o Grupo Maré de Artes no II Circuito de Teatro Escolar, 2015. Fonte: Fotografia de Nazareno Félix.

Assim, as *Experiências Cênico-Rituais* realizadas com os *alunos-atuantes* e comunidades se aproximam também do que Brook (1970) chamou de Teatro Sagrado, “[...] no qual o centro

MAN ZUÁ



em chamadas fala através das formas que lhe são mais próximas. [...] um teatro no qual a peça, o próprio acontecimento, está no lugar do texto” (BROOK, 1970, p. 47); assim como, do Teatro Rústico, pois “[...] é muito mais próximo ao povo [...] distinguido pela ausência daquilo que chamamos de estilo” (BROOK, 1970, p. 67). As experiências que construímos têm ressonâncias do Teatro Sagrado, por sua intenção sagrada e por ter lugar na comunidade, propondo um ritual, íntimo e coletivo; do mesmo modo que apresentam características do Teatro Rústico, o teatro popular, festivo, que acontece em espaços públicos, aberto e profano.

Portanto, a minha participação enquanto atriz-pesquisadora do Arkhétypos Grupo de Teatro, que durou cinco anos, me possibilitou um entendimento com relação à preparação do ator e me fez compreender a minha função enquanto artista e integrante de uma comunidade. Tal fato interferiu diretamente na minha prática artístico-pedagógica me

fazendo levar os princípios da *Arte do Encontro*, idealizada e defendida por Robson Haderchpek, para a minha sala de aula.

REFERÊNCIAS

BARBA, E.; SARAVASE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

_____. *A terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: seguido de 6 cartas de Jerzy Grotowski e Eugenio Barba*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr., 2002.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

MAN ZUÁ



BRONDANI, Joice Aglae (Org.). *Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual*. São Paulo: Giotri, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

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

GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Perspectiva, 2007.

HADERCHPEK, Robson Carlos. *Santa Cruz do Não Sei: o simbólico, o ritual e a cena*. CONGRESSO DA ABRACE, 7., 2012, Porto

Alegre. GT Processos de Criação e Expressão Cênica. *Anais...* Porto Alegre, 2012.

_____. Teatro, comunidade e universo simbólico: o encontro das águas. *Revista ILINX: Revista Lume*. Campinas: UNICAMP, 2012.

_____. *A Arte do Encontro: a Conferência dos Pássaros em Viena*. Relatório de Pós-doutorado – Áustria: Universidade de Música e Artes Cênicas de Viena, 2015.

MARIZ, Adriana Dantas de. *A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

TELLES, Narciso (Org.). *Teatro e dança como experiência comunitária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.