

## **SOMOS TODOS APRENDIZES: UM OLHAR SOBRE A PEDAGOGIA DO TEATRO**

Eduardo Brasil

*A vida se prepara pela vida.*  
Celestin Freinet (2004, p. 23).

Neste ensaio, propomos uma breve reflexão sobre a ideia do aluno aprendiz e do professor aprendiz, que não foi inaugurada por nós, mas é fruto da leitura dos artigos presentes no livro *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, de Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana Escóssia (2014). Propomos pensar também sobre os espaços que construímos e ocupamos como professores artistas, territórios de compartilhamento de experiências poéticas. As reflexões que apresentamos aqui se apoiam na experiência construída nos 17 anos de atividades do *Curso Livre de Teatro*, realizado no Barracão Teatro, em Campinas, no Estado de São Paulo.

As artes são linguagens não apenas informativas, visto que elas produzem conhecimento, os quais podem ser desenvolvidos em todas as pessoas. Para Augusto Boal (1983), podemos assistir a um bom jogo de futebol, porém podemos mais do que isso, podemos aprender a jogar! “[...] qualquer pessoa pode começar a fazer teatro quando sentir necessidade disso. [...]. Não estou contra os profissionais. Mas estou contra o fato de as representações se limitarem a profissionais! Todos devem representar” (BOAL, 1983, p. 17).

O *Curso Livre de Teatro* não se caracteriza por ser um lugar de discurso sobre o mundo, como normalmente entendemos o espaço cênico, mas, sim, um lugar de reorganização das percepções. Logo, a construção do espetáculo, nesse contexto, não deve ser regida somente pelos princípios constituintes da cena de uma obra teatral, mas também, e principalmente, deve ser atravessada por questões que tangem aqueles indivíduos participantes do processo. Não é nosso interesse ressaltar o aspecto terapêutico de um processo como esse, tampouco nos interessa negá-lo, pois é no fazer teatral, no processo de criação coletiva em que cada indivíduo se vê inserido no curso que tal aspecto emerge como parte inseparável do todo. Negá-lo seria empobrecer a experiência, ressaltá-lo seria desviar do objetivo central. Atuamos, nessas situações,

como mediadores sensíveis ao processo que também se define pelas pessoas que o constituem. Cientes de não estarmos trabalhando com atores profissionais, não negamos o que nos é apresentado, mas procuramos direcionar, e se possível potencializar, para a confecção da malha criativa de onde, geralmente, o espetáculo emerge. Não como obra acabada, mas como resultado possível e impermanente.

Trata-se de uma visão, portanto, que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Isto nos permite falar, sob o ponto de vista do artista, em uma estética em criação. [...]. Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. [...]. Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento do seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Esta visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue a público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado provável de mutação. (SALLES, 2009, p. 29).

A fala da pesquisadora Cecília Almeida Salles reflete fortemente nosso entendimento sobre a dinâmica de um território existencial potente para a construção de um exercício cênico no *Curso Livre de Teatro*. É um território existencial singular que se cruza com um processo de aprendizado na linguagem do teatro e da dança, tecido e alimentado pelo engajamento das partes envolvidas. O que buscamos, nesse caso, é que cada indivíduo reivindique seu cultivo, seu processo construtivo. Um processo de investigação que opera em duplo sentido, na (trans)formação do *território-curso livre de teatro* e na elaboração de um processo de aprendizado único a cada indivíduo aprendiz. Único, mas múltiplo, na medida em que cada ator aprendiz e suas qualidades expressivas compõem um *ethos* que transpassa pelo coletivo.

A formação de um território não se dá pela sua funcionalidade, mas, sim, pela sua expressividade. Ou, ainda, o *território-curso livre de teatro* não é definido pelas

técnicas, pelos treinamentos e pelos exercícios trabalhados ali, e nem mesmo será definido, uma vez que está em constante processo de produção. Entendemos o território como um lugar de passagem. Nesse sentido, o *território-curso livre de teatro* emerge do engajamento dos indivíduos envolvidos (atores aprendizes e professores aprendizes) nos procedimentos técnicos, expressivos e criativos. Não é, desse modo, sob uma perspectiva de causa e efeito que uma determinada técnica irá resultar nisto ou naquilo, pois o território se estabelece por meio de uma composição não hierarquizante – composição não direcional; composição dimensional.

A questão da técnica é especialmente importante, pois dá ao grupo instrumentos, ferramentas ou, ainda, vias para uma relação de jogo e de improvisação que será estabelecida no coletivo. Elementos básicos que podem constituir uma linguagem, uma série de códigos e procedimentos em comum, que todos experimentam juntos, de forma a desestabilizar as possíveis barreiras existentes entre os alunos artistas aprendizes. Contudo, a técnica não deve nunca oprimir, muito menos aprisionar. Isso seria o efeito oposto ao que nos propomos a realizar. Por isso, a técnica não é um fim, mas uma passagem; pedaço de um caminho; pedaço de onda. Segundo Klauss Vianna (*apud MILLER, 2007, p. 52*), a técnica é algo

[...] vivo, flexível que, sem perder seu fio condutor e sua linha, em nenhum instante lembra autoritarismo e obrigatoriedade. A técnica, como o corpo, respira e se move. Cabe a uma técnica ser suficientemente madura para se adaptar às mudanças, às necessidades do homem, e nunca ao contrário.

Todos os anos, a cada grupo que se forma, tem-se um caminho novo, nunca trilhado por aquele grupo de atores aprendizes, com aquela formação. Isso significa que o caminho a ser trilhado nunca foi percorrido nem mesmo por nós, mestres aprendizes. Isso faz com que o trabalho realizado com cada grupo, a cada ano, seja sempre uma novidade, um novo território a ser explorado. Nesse ponto, podemos traçar um paralelo com a cena teatral: o ator ensaia muitas vezes, sabe seu texto e suas ações físicas, suas marcações, sua dramaturgia, conhece o palco, mas a cada apresentação o público muda, não raro, o teatro – espaço físico – muda, o palco muda, o ator muda! E, por isso, dizemos que cada apresentação é única, sobretudo quando o ator busca uma ética de improvisação – atitude de buscar renovar seu fazer-teatro na própria repetição de suas

ações, criar territórios na relação do fazer suas ações, nas entre-ações, nas intensidades de suas durações e repetições.

Tal postura de improvisação relaciona-se ao tempo aiônico. Diferente da percepção do tempo fruto da palavra *Chrónos*, como a soma do passado, do presente e do futuro, tempo como “um número do movimento segundo o antes e o depois”, segundo Aristóteles. Ou *Kairós*, que significa “medida”, “proporção”, “momento crítico”. A palavra *Aión* significa intensidade, uma temporalidade que não pode ser quantificada, não sucessiva, mas intensiva. Talvez possamos dizer sobre um curso, seja ele de uma semana, um mês ou dez meses, que ele será ou terá sido intensivo não por sua dinâmica no tempo cronológico, pelo movimento somatório do tempo, mas pela intensidade com que cada participante aprendiz e cada professor aprendiz estabelece com o fazer teatral. Essa intensidade está diretamente ligada, a nosso ver, a uma ética que permeia os agenciamentos, os modos de relação que se estabelecem em cada coletivo que se forma. *Ethos* que pode ser gerado em cada indivíduo aprendiz, seja na condição de aluno, seja de professor, pois somos todos aprendizes!

A cada ano, a condução dos encontros no *Curso Livre de Teatro* se modifica, se altera. A cada turma que se forma, temos um território que se estabelece. Nós professores aprendizes já habitamos nossos *territórios-aula*, sabemos, por um conjunto de práticas vividas e experimentadas em nosso corpo e na condução de aulas com outras pessoas, o que temos de fazer. Entretanto, a maneira que esse conhecimento vai se manifestar para os alunos, na forma de vivências práticas, será uma novidade, no contínuo movimento de abandonar nossos territórios em busca de outros, no desejo contínuo por afetar cada aluno aprendiz e também sermos afetados por eles.

Arriscamos complementar a definição de Klaus Vianna acerca da técnica ao dizer que esta, ou o aprendizado e o exercício dela, seja, em última instância, um processo constante de nascimento e morte, ou melhor, um processo constante de renovação e de reorganização de práticas e experiências. Um processo criativo que transborda a sala de trabalho e toca cada participante para muito além das questões artísticas, técnicas e criativas do fazer teatral. Esse acontecimento, tão particular a cada indivíduo, é vivenciado coletivamente, criando uma atmosfera de cumplicidade. O grupo literalmente passa a ter uma pulsação, uma percepção alterada daquele espaço, pois essa percepção deixa de ser individualizada e passa a ser influenciada pela relação

entre os integrantes do grupo. Não se trata de uma consciência coletiva, mas de uma sensação de pertencimento a um grupo que compartilha conquistas e frustrações. Compartilha a criação de um *ethos* e habita coletivamente um território existencial.

Certa vez, Jerzy Grotowski disse que “representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação”. Nessa reflexão, o uso da palavra *representar* merece maior atenção. Na etimologia da palavra “representar”, temos a expressão em latim REPRAESENTARE, “colocar à frente”, de RE-, prefixo intensivo, mais PRAESENTARE, “apresentar”, literalmente “colocar à frente de”, formado por PRAE-, “à frente”, mais ESSE, “ser, estar”. No desejo de serem singulares, de afirmarem suas diferenças em relação às outras, as pessoas querem expressar-se, ou, de acordo com esta reflexão, querem representar suas opiniões, seus valores ou, ainda, seus modos de vida. Para isso, procuram colocar-se *à frente de*.

Entendemos e investimos na compreensão de que *cessar a representação* significa uma mudança de paradigma, deixar de **colocar-se à frente de** para **estar junto a**. Quando o teatro é experienciado como uma arte coletiva, em um território existencial constituído por práticas e por agenciamentos voltados a uma experiência criativa e coletiva, promovemos um deslocamento do eixo existencial dos participantes. As relações abrem-se para um potencial atravessamento das ações e das escolhas de cada participante, criando uma roda viva alimentada por uma ética de improvisação. Estar atento a esses processos é essencialmente importante para nós, professores aprendizes, ao coabitarmos o *território-curso livre de teatro*.

Um processo criativo nesse contexto do *Curso Livre de Teatro* envolve, para além das questões artísticas, uma experiência verticalizada em um processo que valoriza as expressões de cada participante como um vetor capaz de atravessar as relações, afetando a experiência coletiva que se constrói no fazer teatral em grupo. Perceber essas particularidades do *território-curso livre de teatro*, em última instância, não significa “**saber sobre**”, pois isso, contrário ao nosso movimento, afirmaria “um paradigma epistemológico ou uma política cognitiva [...] que busca controlar o objeto de estudo em sua manifestação presente e futura, valendo-se de modelos explicativos que contam com uma repetição no futuro, determinada por regras gerais” (ALVAREZ; PASSOS, 2014, p. 143). Na tentativa de estabelecer outro *ethos*, afirmamos o “**saber com**”, miramos a importância de se ter atenção aos acontecimentos, aprender com eles, acompanhando e

reconhecendo suas singularidades. Esses acontecimentos não estão totalmente determinados previamente, mas constroem-se dos corpos componentes do *território-curso livre de teatro*. Dessa forma, buscamos nos posicionar como aprendizes – atrizes, atores, professoras e professores aprendizes, investigando e recriando, intensivamente, o *território-curso livre de teatro*.

## Referências

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. *In*: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014. p. 131-149.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FREINET, Célestin. **Pedagogia do bom senso**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia; PASSOS, Eduardo. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klaus Vianna**. São Paulo, Summus, 2007.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.