

SOMOS TODOS APRENDIZES – UM OLHAR SOBRE A PEDAGOGIA DO TEATRO

WE ARE ALL APPRENTICES – A LOOK OVER THE PEDAGOGY OF THE THEATER

Resumo

Este trabalho pretende refletir sobre alguns aspectos pedagógicos que guiam um processo criativo vivenciado por um grupo de atores aprendizes, neste caso um grupo do *Curso Livre de Teatro*, relacionados pelos autores com a proposta de cartógrafo-aprendiz definida por Johnny Alvarez e Eduardo Passos, na coletânea de textos “Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade”.

Palavras chave: pedagogia teatral; território; técnica; Curso livre de teatro.

Abstract

This paper aims to reflect on some pedagogical aspects that guide a creative process experienced by a group of apprentices actors, in this case a Free Course Group Theatre, related by the authors to the proposed cartographer apprentice defined by Johnny Alvarez and Eduardo Passos, in the track text collection “Lanes mapping method - intervention research and production of subjectivity”.

Key Words: Theatrical pedagogy; territory; technique; Free course of theater.

A vida se prepara pela vida – Celestin Freinet

(FREINET, 2004, p. 23)

Certa vez Jerzy Grotowski disse que representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação” (apud PARDO, 2011, p. 11), esta afirmação do mestre polonês tem um profundo sentido para mim, principalmente se colocada no contexto de um curso livre de teatro, ou ainda de cursos, oficinas e workshops voltados a formação, experimentação e criação de artistas da cena e do corpo. Onde se trabalha com um público diversificado e heterogêneo no que diz respeito a formação nas áreas de conhecimento, de atividades profissionais e obviamente, trajetórias de vida. Apesar de reconhecer a complexidade de tantos outros formatos de cursos voltados a atores, bailarinos e *performers*, vamos nos dedicar ao contexto dos cursos livres de teatro, área de grande interesse em nossa pesquisa.

O *Curso Livre de Teatro*¹ pode ser descrito como um espaço de estudo, experimentações e criação em teatro e dança. Entre os meses de março e dezembro, o *Curso Livre* trabalha com pessoas advindas de diversas áreas do conhecimento, desenvolvendo treinamentos técnico expressivos baseados em procedimentos como a técnica Klauss Vianna de dança e educação somática, treinamentos e jogos de improvisação. O curso recebe anualmente uma turma de 25 integrantes, num ciclo de experimentação e criação que dura 10 meses, com encontros semanais. Os trabalhos desenvolvidos dentro do curso dialogam diretamente com a prática e a pesquisa pessoal dos professores integrantes do núcleo de pesquisa. Esta integração entre a pesquisa desenvolvida pelos artistas pedagogos e os procedimentos levados à sala de aula fundamenta um dos princípios do curso: abrir a sala de ensaio ou a “sala de trabalho” para qualquer pessoa que queira vivenciar práticas que artistas da cena estudam e elaboram.

¹ Optamos pela grafia em itálico para diferenciar o curso que é coordenado pelo pesquisador Eduardo Carlos Brasil Pereira, que foi objeto de análise neste artigo, do termo geral curso livre de teatro.

As artes são linguagens que não são apenas informativas, mas que produzem conhecimento, e estes conhecimentos produzidos pela artes podem ser desenvolvidos em todas as pessoas.

Para Augusto Boal, podemos assistir a um bom jogo de futebol, porém podemos mais 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 jogo e o sonho servem de substituto da vida real, é possível que a necessidade de promover esta “substituição”, mesmo que de forma pontual e localizada, leve pessoas que já definiram seus caminhos profissionais, pessoas que já tem, em algum nível, seu modo de vida extratificado, segundo o termo Deleuziano, a procurar um tipo de atividade, quase como que de uma forma extra cotidiana, ou seja, aquilo, a princípio, não fará parte do cotidiano daquela pessoa, será como que uma fuga, um esconderijo para onde se pode ir. Mas o que vemos acontecer é a inversão destes papéis, quanto mais integrado ao grupo, quanto mais mergulhado nas experimentações e exercícios práticos, mais o aluno aprendiz passa a se exercer como indivíduo neste coletivo, mais a sua experiência se torna um movimento de desestraficação.

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, neste 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 este, 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 nestas situações como mediadores sensíveis ao processo que se define, em grande parte, pelas pessoas que o constituem. Ciente de não estarmos trabalhando com atores profissionais, não negamos o que nos é dado, mas procuramos direcionar, e se

possível potencializar, para a confecção da malha criativa de onde, via de regra, 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 espetáculo no *Curso Livre de Teatro*.

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 neste 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 que cada ator aprendiz e suas qualidades expressivas compõe um *ethos* que transpassa pelo coletivo.

Para Deleuze e Guattari, 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 será definido pelas técnicas, treinamentos e exercícios trabalhados ali, e não será mesmo definido, uma vez que está em constante processo de produção. "O território é antes de tudo lugar de passagem" (Deleuze e Guattari, 1997). Neste

sentido, o *território-curso livre de teatro* emerge do engajamento dos indivíduos envolvidos (atores aprendizes e mestres aprendizes) nos procedimentos técnico expressivos e criativos, ou seja, não é sob uma perspectiva de causa e efeito que uma determinada técnica irá resultar nisto ou naquilo, o território se estabelece através de uma composição não hierarquizante. Composição não direcional. Composição dimensional.

Esse complexo conceito tem três momentos (ou pontos de errância ou ação):

01) um primeiro que podemos chamar de ponto de orientação, ou ação direcional, pois permite um ponto de referência um “esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante no centro do caos” (Deleuze, Guattari, 1997, p. 116). É assim que a criança com medo do escuro tranquiliza-se com uma canção. A canção, nesse caso, torna-se o ponto de referência que permite suportar o caos-pavor da impotência frente ao desconhecido-escuro. Essa cançãozinha pode ser chamada de cartaz ou placa: uma matéria de expressão. São essas qualidades expressivas ou matérias de expressão (placas ou cartazes) que “*entram em relações móveis umas com as outras, os quais vão “exprimir” a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias*” (idem, p. 124).

02) É justamente no campo de forças criado por essas relações móveis que o outro momento do ritornelo é delineado: a invenção de uma dimensão – uma ação dimensional - a partir desse ponto direcional pois foi “preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado” (Idem, p. 116). Há aqui, portanto, a geração e um **território**. É por isso que a marca qualitativa (cartaz, placa, matéria de expressão em relações móveis interior-exterior) é sempre primeira em relação ao plano territorial traçado. É sempre uma “expressividade que faz território” (idem, p. 122). Há nessa territorialização toda uma ação de seleção, eliminação, extração para que as forças desse plano traçado resistam e não sucumbam novamente ao caos e para isso são muito importantes, segundo os autores, os componentes (placas, cartazes, matérias de expressão) vocais, sonoros, ópticas, visuais e poderíamos, certamente, acrescentar a essa lista as ações físicas.

03) No terceiro momento esse território se abre para forças cósmicas. Não uma abertura para a entrada do caos que buscávamos expulsar, mas a fissura para

“outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas, lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha” (idem, p. 117). Abertura do território como linha de fuga para, com e por meio do próprio território gerado, improvisar outros modos de existência, outros planos de possíveis, linhas de fissuras que liberem as forças de vida estratificadas de uma plano de organização duro, molar, mesmo que essa molaridade seja traduzida por liquidez e falsos fluxos capturados de desejo.

Na obra “O que é Filosofia?” os autores Deleuze e Guattari, ao pensarem o ritornelo enquanto ser de sensação ou monumento artístico, nomeiam esses três planos de outra forma. Em um primeiro momento a carne enquanto placa e cartaz; mas a carne não suporta o ser de sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. Era precipitado dizer que a sensação encarna (Deleuze, Guattari, 2005, p. 231); num segundo momento essa carne desabrocha na casa (idem, 232) que torna-se dimensional pois o que a define “são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos (idem, p.232). e completam: “a casa participa de todo um devir. Ela é vida, vida não orgânica das coisas” (idem, p. 233). O terceiro elemento é justamente quando a casa se abre ao universo, ao cosmos em uma linha de fuga que torna possível a passagem do finito ao infinito, mas também do território a desterritorialização (idem, p. 233). Temos, então, o ritornelo como C cúbico: Carne/Casa/Cosmos. Ou ainda como Ponto Direcional / Ponto Dimensional / Abertura para Forças Cósmicas. Ou ainda como Territorialização (Carne e Casa, ponto direcional e dimensional), Desterritorialização (linha de fuga, passagem do finito para o infinito, abertura da casa para o cosmos, abertura do círculo dimensional para o futuro ou outra terra, risco de uma improvisação como ação de ir ao encontro do mundo ou fundir-se com ele), Reterritorialização (efetuação da improvisação em um território recriado). Mas jamais podemos pensar o ritornelo como linha de simples causa-efeito de um ponto direcional para uma abertura em fuga. Esses pontos, campos e ações são sempre co-criados na mesma imanência.

Não são três momentos sucessivos numa evolução. São três aspectos numa só e mesma coisa: o Ritornelo” [...]. O ritornelo tem os três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma “pose” (mais que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxergamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro. [...] Ora se organiza o agenciamento: componentes dimensionais, intra-agenciamentos. Ora se sai do agenciamento territorial em direção a outros agenciamentos, ou ainda a outro lugar: inter-agenciamentos, componentes de passagem ou até de fuga. E os três juntos. Forças do caos, forças terrestres, forças cósmicas: tudo isso se afronta e concorre no ritornelo (Deleuze, Guattari, 1997, p. 118).

Se a técnica não é um dos elementos que determina o *território-curso livre de teatro*, caberá a ela ser trilho das experimentações promovidas no coletivo, trilho sem estação de chegada definida, trilho que se constrói ao ser percorrido. Vivo. Flexível.

A questão da técnica é especialmente importante, pois dá ao grupo instrumentos, ferramentas ou ainda vias para uma relação de jogo e 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 que aí começa-se a desestabilizar as possíveis barreiras existentes entre os alunos. Por outro lado a técnica não deve nunca oprimir, muito menos aprisionar. Isto seria o efeito oposto ao que nos propomos realizar. Por isso a técnica não é um fim, mas uma passagem. Pedaco de um caminho. Pedaco de onda. Segundo Klauss Vianna 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.” (VIANNA apud MILLER, 2007, p. 52).

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, e isto significa que este caminho a ser trilhado nunca foi percorrido nem mesmo por nós, mestres aprendizes. Isto faz com que o trabalho realizado com cada grupo, a cada ano, seja sempre uma novidade, um novo território a ser explorado. Se pudermos manter uma ética de improvisação, de exploração, poderemos a cada ano desterritorializar e

reterritorializar o *território-curso livre de teatro* num movimento contínuo. Neste ponto pode-se 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 novos territórios na relação do fazer suas ações, nas entre-ações. Nas intensidades de suas durações e repetições.

Tal postura de improvisação relaciona-se com o tempo aiônico. Diferente da percepção do tempo fruto da palavra *Chrónos*, como a soma do passado, presente e 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, 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 também cada professor aprendiz estabelece com o fazer, com o trabalho. Esta 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 ou 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 que fazer. Mas a maneira que este conhecimento melhor 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 Klauss 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 seja, um processo constante de renovação e 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. Este 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 esta percepção deixa de ser individualizada e passa 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.

Retomando a fala de Grotowski: “*representamos tão completamente na vida que, para fazer teatro, bastaria cessar a representação*”. No fundo, ao buscar fazer um curso de teatro, mais especificamente o *Curso Livre de Teatro*, do qual tratamos neste texto, as pessoas percebem que encontram não um espaço para representar, mas sim um espaço onde poderão parar de representar! Mas parar de representar é possível? Não seria a representação uma característica natural do ser humano? Quando não estamos representando?

É da natureza da criação artística andar no risco, no desconhecido, no efêmero. Assim também são os indecifráveis caminhos da vida que andam cada vez mais por terrenos da incerteza, fluidez e impermanência. Vida líquida, na definição do pensador Zygmunt Bauman. Nesse espaço transitório, o homem cada vez mais se quer singular, quer expressar-se individualmente e coletivamente, nos campos virtuais e presenciais, como forma de afirmar sua subjetividade e diferença em relação ao outro. (PARDO, 2011, p. 37.)

Em nossa 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”. Conforme Bauman, no desejo de serem singulares, de afirmarem suas diferenças em relação as outras, as pessoas querem

expressar-se, ou de acordo com esta reflexão, representar, suas opiniões, seus valores ou ainda seus modos de vida, e para isso procuram colocar-se *a frente de*.

Entendemos e investimos na compreensão de que *cessar a representação* significa uma mudança de paradigma, deixar de *colocar-se a frente de* para *estar junto a*. Quando o teatro é experienciado como uma arte coletiva, em um território existencial constituído por práticas e agenciamentos voltados para uma experiência criativa e coletiva, promove-se 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 estes processos é essencialmente importante para nós, professores aprendizes, ao co-habitarmos o *território-curso livre de teatro*.

Ainda nos primeiros anos de atividade do Curso Livre de Teatro, o processo criativo de *Sob meus pés* (exercício cênico realizado em 2008, criado a partir de cenas e improvisações realizadas pelos *atores aprendizes* da turma), nos proporcionou um aprendizado valioso para a futura trajetória do *Curso Livre de Teatro*, pois foi no seu processo de criação que identificamos características fundamentais para a construção de um espetáculo cênico neste contexto de curso livre. Montar “somente” um espetáculo, ou seja, escolher um tema, um texto; distribuir personagens; improvisar cenas roteirizadas; criar a figura (ou personagem) a partir de matrizes corporais; isto nós já fazíamos desde o início. Mas isto é tudo que poderíamos fazer? Sabendo que trabalhamos com pessoas que não tem no teatro o objetivo de ser profissional, de ser um bom ator, o processo deveria ser semelhante à construção de um espetáculo por um grupo profissional ou amador? Por amador nos referimos ao teatro feito fora dos círculos profissionais, onde coletivos se organizam por desejo próprio, muitas vezes sem nenhum recurso financeiro, para estudar e fazer teatro. Seus integrantes não tem no teatro a principal fonte de renda, muitas vezes trabalham em outras áreas e se reúnem para fazer teatro. A montagem de uma peça ou de um exercício cênico neste contexto do *Curso Livre de Teatro* para além das questões artísticas envolve uma experiência verticalizada num 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 estas particularidades do *território-curso livre de teatro*, em última instância, não significa “saber sobre”, pois isto, contrario ao nosso movimento,

afirmaria “um paradigma epistemológico ou uma política cognitiva (Kastrup, Tedesco e Passos, 2008) 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 e 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. Estes acontecimentos não estão totalmente determinados previamente, mas constroem-se dos corpos componentes do *território-curso livre de teatro*. Desta forma buscamos nos posicionar como aprendizes. Atores aprendizes e mestres aprendizes, investigando e recriando, intensivamente, o *território-curso livre de teatro*.

Referências Citadas

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.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

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

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

PARDO, Ana L. *Prologo: questões do humano para além do espetáculo*. In: **A Teatralidade do Humano**. Ana Lucia Pardo (Org.). São Paulo, Edições SESC São Paulo, 2011.

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

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