

POÉTICAS DA SALA DE AULA: processos de criação e aprendizagem entre o teatro e a performance

Vinícius da Silva Lúrio (UEMS)¹

Este artigo se volta para construção de pensamentos e reflexões acerca de possíveis articulações e fricções entre o teatro e a performance, no contexto de processos criativos e de ensino e aprendizagem na sala de aula. Para tanto, serão mobilizados alguns discursos, conceitos, fatores e dimensões implicados na criação de um espaço-tempo pedagógico, dialógico e integrado, que possa, por fim, abrigar os desdobramentos fronteiriços oriundos das dinâmicas de hibridizações tão caras à contemporaneidade.

Teatro; Performance; Processos de ensino-aprendizagem; Pedagogias do Teatro.

CLASSROOM POETICS: processes of creation and learning between theater and performance

This paper turns to building thoughts and reflections about possible joints and friction between theater and performance in the context of creative, teaching and learning processes in the classroom. For this, will be mobilized some discourses, concepts, factors and dimensions involved in creating an educational, dialogic and integrated space-time, which can, lastly, embrace frontiers' outspreads arising from the hybridization dynamics implied to contemporary.

Theater; Performance; Teaching-Learning Processes; Theatre Pedagogies.

As poéticas contemporâneas, quaisquer que sejam os contextos, têm se revelado como espaço-tempo de investigação e investimento no rompimento de fronteiras entre linguagens. Essa perspectiva também se faz pertinente para refletir acerca das Poéticas Híbridas², principalmente no que diz respeito às articulações cênicas marcadas pela autonomia dos múltiplos enunciadores do/no discurso cênico e, ainda, do rompimento de fronteiras entre linguagens e manifestações culturais espetaculares (*cultural performances*³), como o Teatro e a Performance.

A investigação desses fenômenos nos processos de ensino e aprendizagem é o que mobiliza essa pesquisa: Quais os possíveis caminhos e consequentes impactos de uma aproximação pedagógica entre a performance e o teatro nas poéticas⁴ e nos sujeitos da sala de aula?

Os desdobramentos dessa questão central acabam por gerar uma demanda de se lançar olhares e estabelecer contatos, em diferentes níveis, com as poéticas na contemporaneidade, no sentido de pensar o “contemporâneo” enquanto princípio operador do estudo, das criações, das pedagogias e de seus sujeitos.

A contemporaneidade, para as poéticas e estéticas em pauta, constituirá o “lugar” (tempo-espaço-sujeito) das renovações e/ou revisões cênico-paradigmáticas – que, por sua vez, não são recentes, na medida em que, no Teatro, por exemplo, vêm sendo experienciadas desde o final do século XIX e, mais intensamente, durante o século XX. Diante disso, o contemporâneo seria pensado como “lugar” da construção e reconstrução de saberes, práticas e valores, numa dinâmica que hibridiza caminhos, lugares, tempos (sincrônicos,

diacrônicos e anacrônicos) e sujeitos: espaço-tempo das atualizações propostas pela filosofia deleuzeana.

Assim, falar em “poéticas da sala de aula” surge de uma reflexão de que parece soar redundante pensar de forma segmentada em processos criativos e de ensino-aprendizagem. Resguardadas as especificidades, todo processo de criação é atravessado por um movimento pedagógico (ou, ao menos, deveria ser), na medida em que implica construção coletiva e compartilhamento de conhecimentos, saberes, fazeres, experiências, memórias etc.. Do mesmo modo, todo processo de ensino e aprendizagem, também na sala de aula, configura um processo criativo, já que demanda ação, reflexão, contextualização e o próprio ato criativo, igualmente de modo coletivo.

Nesse sentido é que Schechner (2010) estabelece uma aproximação entre a performance e a educação:

Essa noção de reunião, de encontro, de interação da performance poderia ser tomada como um modelo para a Educação. Educação não deve significar simplesmente sentar-se e ler um livro ou mesmo escutar um professor, escrever no caderno o que dita o professor. A educação precisa ser ativa, envolver num todo *mentecorpoemoção* – tomá-los como unidade. Os *Estudos da Performance* são conscientes dessa dialética entre a ação e a reflexão (p. 26).

Esse entendimento já nos leva a múltiplos fatores a serem considerados no que tenho chamado de poéticas da sala de aula: processos criativos e de aprendizagem entrecruzados;

abordagens pedagógicas na sala de aula que gere interação, ação, reflexão e construção de conhecimentos, saberes e fazeres; a percepção dos sujeitos desse ambiente de aprendizagem em suas múltiplas dimensões (cognitiva, emocional, sensorial, sócio-histórico-política e cultural); e, ainda, o entendimento desse lugar como espaço-tempo dialógico do fazer e do refletir.

Diante desse reconhecimento, um desdobramento da questão norteadora desse estudo, para pensar a questão das poéticas em torno das quais se irá investir num mapeamento de vetores que atravessam seus processos criativos na sala de aula envolvendo o teatro e a performance, diz respeito a pensar nas pedagogias do teatro como uma expressão que pode ser vislumbrada como guarda-chuva para as práticas criativas marcadas pela diluição de fronteiras. Assim, a que estamos nos referindo ao falar em contemporaneidade nas poéticas da sala de aula?

Esse artigo investe no mapeamento de vetores que possam sinalizar possíveis abordagens para práticas pedagógicas, considerando o trânsito no tempo e espaço, na atualização das referências, das linguagens, dos valores, dos processos, procedimentos e percepções no seio das poéticas e na experiência estética no ambiente da sala de aula.

O movimento que as práticas pedagógicas e cênicas contemporâneas tem deflagrado, com a fricção e/ou diluição das fronteiras entre as linguagens e manifestações artísticas e/ou espetaculares, com autonomia dos enunciadores do discurso cênico, bem como, com o fluxo espaço-temporal flexível, demanda um redimensionamento do olhar, das abordagens, da apreciação, do pensamento, da sistematização e do registro acerca das poéticas e estéticas forjadas.

Considerando essas dimensões foi que cheguei à questão deflagrada desse estudo. Nesse percurso parti de dois contextos distintos, nos quais investi nessa aproximação/fricção dialógica entre o teatro e a performance. Nas poéticas dessas experiências pude reconhecer o viés pedagógico que atravessa essas linguagens e que pode se estabelecer como ponte para pensar o rompimento de fronteiras entre elas no contexto da sala de aula, também.

Tratam-se de duas performances: uma no contexto de um processo criativo, cuja poética demandava uma descoberta de estados corporais a partir de vivências reais dos atuantes, sendo, experienciando, dialogando, afetando-se, para posterior criação. Desenvolvida durante a montagem do espetáculo *Os Cegos* – a partir de texto homônimo de Maurice Maeterlinck – essa foi a performance *FITO-TE/ME*, que ocorreu em diferentes espaços urbanos da cidade de Salvador-Bahia, em 2013.



FOTO 1 – Performance FITO-TE/ME na Praça Municipal, em Salvador-Bahia. Performer: Érica Ribeiro. Foto: Vinícius Lírio, 2013.

Essas intervenções consistiram em vivências de cegueira voluntária entre performers e transeuntes. Diante da situação construída entre os artistas e a comunidade local, foram compartilhadas, no ato da experiência de “estar cego”, as sensações, as percepções, as ideias, temas conjunturais e o que mais surgisse num jogo de imprevisibilidade, passividade e interioridade, que coloca em diálogo a realidade física/concreta (o ser/estar num espaço/tempo desprovido do sentido da visão) e um estado de espírito interior/abstrato (o sujeito em sua subjetividade e relações conscientes e inconscientes). Nessas situações, o performer aparece como espécie de estimulador de sensações.

A proposta foi fincada nas quatro possíveis dimensões do “realizar uma performance”: sendo (ser/estar), fazendo (ação de todos que existem),

mostrar fazendo (desempenhar, apontar, sobrelinhar e exibir o fazer) e explicar o “mostrar fazendo” (reflexão). As três primeiras dimensões se realizam no próprio ato performático; já a última se dá numa fase posterior, como reverberação da vivência.

Então, essa performance tinha uma perspectiva pedagógica voltada para o trabalho do ator e, especificamente, nesse caso, para uma reflexão acerca do sujeito deficiente visual na relação com o mundo. Ao mesmo passo, propunha uma relação entre a comunidade local, os transeuntes, os espaços urbanos com aqueles sujeitos que interferiam na dinâmica daqueles lugares e pessoas, potencializando uma presença, que, em muitos casos, beira a invisibilidade. Logo, uma rede poética, pedagógica, política e híbrida.



FOTO 2 – Performance FITO-TE/ME no Farol da Barra, em Salvador-Bahia. Performers: Agamenon de Abreu e Luiz Antônio Jr.
Foto: Vinícius Lírio, 2013.

A segunda experiência performática numa pesquisa de “borramento” de fronteiras entre o teatro, a performance e as pedagogias que os atravessam, foi desenvolvida recentemente, em Junho de 2015, no contexto da disciplina Elementos Cênicos, da qual sou professor no Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Essa performance foi intitulada de “Comportamentos Restaurados”.

A ideia era que os alunos pudessem vivenciar, numa prática cênica/expressiva, o ato performático, colocando-se com seu corpo, com suas questões, com seus gestos, com seus discursos e ideologias, habitando de outra forma um espaço de convivência

cotidiana dos mesmos: o espaço onde funciona o curso do qual fazem parte.

Subjetivando esse espaço, sua relação com ele, levantando problemáticas do dia a dia e da relação deles com o meio ambiente e com o outro, foi que a performance foi instaurada. Para tanto, sugeri que restaurassem comportamentos cotidianos, experienciados diariamente e que se colocassem politicamente no espaço com eles, num ciclo indefinido, sendo, estando instável, em relação e exposição de si e de suas questões. Habitando dialógica e dialeticamente em rituais (des)territorializados.



FOTO 3 – Performance “Comportamentos Restaurados”, em Campo Grande-MS. Foto: Vinícius Lírio, 2015.

Com essas duas experiências articulei, em diferentes oportunidades e contextos, princípios e dimensões da performance, articulados com poéticas da cena, do teatro, em fronteiras borradas e pude investigar pedagogias que, de alguma forma, articulassem essas duas linguagens e/ou manifestações culturais “espetaculares”. Daí razão de trazer tais experimentos nesse artigo, inclusive com suas imagens, para falar de um vivência direta e real de experimento pedagógico, em sala de aula e fora dela, articulando teatro e performance.

Outro aspecto a ser considerado é a importância dessas articulações na (trans)formação dos sujeitos que habitam esse espaço-tempo de aprendizagem e criação. No contexto educacional, especialmente no pensamento que atravessa os Parâmetros Curriculares Nacionais, o ensino de Artes dialoga com a Proposta Triangular sistematizada pela educadora Ana Mae Barbosa (2009), que destaca a importância e os benefícios das experiências estéticas com as diversas linguagens artísticas agregadas à formação e educação do sujeito.

Barbosa (2009, p. 13) salienta, ainda, o pensamento de Paulo Freire que, segundo ela, “[...] consagra na contemporaneidade a ideia de que ninguém aprende sozinho e ninguém ensina nada a ninguém: aprendemos uns com os outros mediatizados pelo mundo”. Essa compreensão reforça o entendimento que atravessa esse estudo ao tratar das pedagogias na criação e nos processos de aprendizagem.

Para essa educadora, diante da ascensão das perspectivas socioconstrutivistas, no século XX, quando foi atribuído ao professor o papel de mediador das relações entre os aprendizes com o mundo, a arte aparece com uma importância

significativa nesse processo, ressaltando as ações de integração entre a arte, os sujeitos desta e o público. De acordo com Barbosa (2009, p. 14) “[...] o processo de mediação mais eficiente se dá nos lugares de arte [...]”.

Diante dessa interpretação, não podemos nos furtar de questões problemáticas no contexto real da maior parte das escolas: como se dá a articulação da performance e do teatro em contextos distintos, isto é, de um lado, espaços em que se tem uma abertura para o trabalho específico com teatro e, de outro, aqueles nos quais ainda prevalece o ensino de Arte, focado nas Artes Visuais? Vejo que um caminho possível é pensar o professor como sujeito provocado e como sujeito provocador – o que implica que este se reconheça também como tal.

Nesse sentido, dentre as concepções que norteiam esse estudo está uma que entende que, na prática, a integração entre as linguagens artísticas (teatro e performance) na sala de aula consiste, também, em um campo da atividade de acompanhamento cultural e, ainda, nesse caso, um espaço-tempo de reflexão crítica acerca de modalidades de construção dos fenômenos culturais. Aqui, esse olhar se foca nas pedagogias implicadas nas poéticas da sala de aula.

Considerando essas dimensões, as pontes pedagógicas que consigo visualizar no contexto de poéticas da sala de aula, espaço-tempo, também, de hibridizações e ambiente de construção coletiva de conhecimentos e experiências compartilhadas, advém, ainda, de um entendimento trazido por Grotowski (1993, p. 78), segundo o qual “o *Performer*, com maiúscula, é o homem de ação. Não é o homem que faz o papel do outro. É o dançante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. [...] Pode compreender apenas se faz. Faz

ou não faz. O conhecimento é um problema de fazer”.

Essa compreensão nos coloca frente a esse lugar de ação dos sujeitos envolvidos nos processos pedagógicos e, ainda, do reconhecimento de que o conhecimento só pode ser construído a partir de um “fazer”, seguido de um movimento reflexivo acerca da rede de ações desenvolvidas.

É importante ressaltar que, aqui, não há um interesse em encerrar uma conceituação acerca da performance. Recentemente, assistindo à uma mesa na SP Escola de Teatro, num projeto intitulado “Encontros sobre performance”, Matteo Bonfitto – ator, diretor, pesquisador e professor, com pesquisas enfocando o trabalho do ator-performer – ao tratar dos desafios da performance na contemporaneidade, levantou, diante de experiências recentes em outros países, como apreciador, questões como: O que existe como consenso sobre a performance? Será que vamos sair nos entendendo daqui? Então, acho que o que mobiliza mais esse estudo é que possamos sair provocados, é problematizar e refletir sobre o uso dessas linguagens – o teatro e a performance – no contexto da sala de aula.

Nesse sentido, é oportuno, porém, contextualizar a partir de que perspectivas serão lançadas tais provocações.

FRICÇÕES: DOS ESTUDOS DA PERFORMANCE AO BORRAMENTO DE FRONTEIRAS

Antes de tudo, vale ressaltar que esse texto irá se restringir a apontar algumas possíveis tendências e princípios relacionados à performance que possam nos permitir visualizar as possíveis pontes e os vetores de entrecruzamentos entre esta e o teatro no espaço-tempo das poéticas da sala de aula. Assim, furtar-me-ei de qualquer esforço no sentido de definir o que seria “performance”.

Essa possibilidade se abre muito em função do que sinaliza Fabião (2009) e com o que concordo. Segundo ela, no que se refere à performance,

[...] trata-se de uma forma de expressão tão híbrida e flexível que dribla definições rígidas de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”. Neste sentido, proponho, ao invés de uma investigação sobre o que significa a performance, uma reflexão sobre o que move a performance e o que a performance é capaz de mover. Estrategicamente, a performance escapa a qualquer formatação, tanto em termos das mídias empregadas quanto dos materiais ou espaços utilizados (p. 63).

Assim, para articular uma linha de pensamento que contextualize o discurso a ser desenvolvido aqui, vou trabalhar com alguns aspectos levantados por Richard Schechner (2003; 2010), um dos iniciadores do programa de Estudos da Performance, referência acerca desse tema e suas articulações.

Schechner (2003), basicamente, coloca-nos diante de três eixos a partir dos quais podemos

entender a performance: artística, ritual ou cotidiana. Segundo ele, o comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia a dia, nos rituais, nas brincadeiras, nas artes. Esse comportamento, em linhas gerais, diz respeito ao deslocamento de ações já experimentadas em determinados contextos para situações diversas, em processos de interação diferentes e em espaços estranhos. A (des)territorialização, a recuperação e instauração dessas ações espaços-tempos outros é que instauraria o comportamento restaurado. Assim, para nos colocar diante da complexidade do termo performance, ele já pontua: “O “Ser” performance é um conceito que se refere a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição” (SCHECHNER, 2003, p. 25).

Diante disso, alguns princípios basilares são levantados e é onde visualizo uma ponte clara com os processos pedagógicos em ambientes de aprendizagem (e de criação) como o é a sala de aula: se dá de forma reflexiva; afirma identidades (ou identificações); curva o tempo (criando situações suspensas, que demanda imersão); remodela e adorna o corpo, num processo de subjetivação e criação enunciativa; contam histórias, a partir da recuperação e compartilhamento de memórias, experiências, saberes, fazeres, afetos, etc.; uma performance ocorre apenas em ação, interação e relação, ou seja, *entre*. Nessa perspectiva, resume ele: “Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003, p. 29).

No sentido de pensar nas relações disciplinares potenciais diante das pontes entre os campos do conhecimento e artísticos preponderantes na proposta de poéticas da sala de aula abordada aqui, é oportuno pontuar os quatro conceitos operados pelos Estudos da Performance: o Drama social; a liminaridade – o estar entre, ritos, vivências inter-estruturais; *Communitas* (o encontro); e a performatividade. Estes, além das dimensões apresentadas anteriormente, podem nos ajudar a contextualizar e estabelecer pontes pedagógicas entre o teatro, a performance e seus desdobramentos.

O pensamento que envolve o conceito de Drama social, na perspectiva de Turner⁵ (1982; 2008), partiu da articulação da linguagem com os conflitos sociais, tomando os ritos nesse contexto como base para investigação. Segundo ele esse drama e os ritos nessa natureza se dividem em 4 estágios, um modelo operativo que pode funcionar como elo para pensar uma dramaturgia do ato performático e, portanto, do teatro com a performance: 1) a ruptura – momento em que a ação se contrapõe, rejeita ou deixa de cumprir uma norma crucial anterior, desencadeando uma crise societária (ex. Crime, profanação; transgressão grave, etc.); 2) a crise – o aprofundamento da ruptura sem reparo. Momento de suspense e redefinição de partidos, não há possibilidade de neutralidade; 3) a ação corretiva – tentativa de limitar ou circunscrever os efeitos da crise –

negociações, mediações – ocasiões performáticas públicas; e, por fim, 4) a regeneração – reconhecimento ou legitimação da ruptura, implicando novas configurações sociais. Esses estágios podem nortear, perfeitamente, estruturas dramáticas, discursivas e enunciativas no contexto híbrido das poéticas da sala de aula, especialmente no que se refere a processos que transitam entre a performance e o teatro.

Outro conceito operativo sinalizado por Turner (2008) diz respeito à Liminaridade: o estar *entre*, a vivência ritual, por exemplo, em menor escala; a vivência da vida, entre o nascimento e a morte. O princípio para pensar as situações forjadas pelo ato performático e a suspensão causada por ele nos mais diversos contextos.

Esse mesmo estudioso cita, ainda, o conceito intitulado por ele de *Communitas*, termo que ele cria para diferenciar da noção de comunidade. Implica a perspectiva do encontro, do movimento dialógico, de um sentimento compartilhado. Seria um espaço-tempo e uma oportunidade que instauraria um modo de reconhecimento entre pares por meio de recursos que mediam isso (costumes, gestos, linguagem oral, símbolos, emblemas etc.). Esse princípio tem também um caráter normativo, isto é, acaba modalizando o sentimento de que “*nós* construímos”.

Assim, ele ocorre em certos ambientes, circuitos sociais e/ou ocasiões específicas, onde prevalece uma horizontalidade de relações. Esse princípio pode ser transposto pedagogicamente para o contexto da sala de aula, pensando-a como espaço coletivo de construção e compartilhamento de experiências, conhecimentos e, nesse caso, de arte.

O último princípio operativo diz respeito a um dos mais originais conceitos desenvolvidos pelos Estudos da Performance. Trata-se da Performatividade, que segundo Schechner (2003), esse conceito partiu da investigação de situações nas quais a linguagem não apenas exprime ou refere coisas, mas efetivamente as produz, seres, estados, condutas, como os casamentos, testemunhos, batizados, registros, sagrações etc..

Logo, diz respeito ao emprego de frases como “eu sou”, “vou fazer”, “prometo cumprir”, o “sim” de um matrimônio e outras assemelhadas. Ou seja, situações onde falar é agir ou, dito de outro modo, o agir é o próprio falar, que comporta também as manifestações íntimas silenciosas ou apenas gestuais (MOSTAÇO, 2012). Refere-se ao próprio fazer da performance, aquilo que a conforma ser o que é.

Esses conceitos operativos nos permitem estabelecer os elos demandados para pensar uma proposta pedagógica contextualizada em uma poética para sala de aula. Seja articulando linguagens, poéticas híbridas e encenações contemporâneas, para pensar possibilidades de redes criativas para agir, dialogar e refletir considerando as camadas sociais, políticas, identitárias, culturais, artísticas, entres outras; ou, ainda, manejando com abordagens ligadas à

Antropologia, mais especificamente a etnografia⁶ e autoetnografia⁷, a partir do contato, do registro, da descrição, da reflexão, da memória, da problematização, além da ação diante dos fenômenos sociais e culturais.

MOVIMENTO POÉTICO DIALÓGICO ENTRE A PEDAGOGIA TEATRAL E OS ESTUDOS DA PERFORMANCE

A instauração de um movimento dialógico numa poética da sala de aula que articule a Pedagogia Teatral e os Estudos da Performance demanda o entendimento de alguns princípios norteadores. O primeiro deles diz respeito a pensar numa forma integrada e híbrida de articular as linguagens artísticas, mobilizando teatralidades, corporalidades, poéticas e sujeitos.

Nesse contexto, o foco deve se deslocar dos produtos para os processos (performatividade), a criatividade, as dinâmicas histórico-políticas-sociais dos sujeitos, em processos de investigar o *communitas* e os dramas sociais, por exemplo, por meio de movimentos que envolvam: contextualizar, problematizar, refletir e agir.

É preciso investir em processos pedagógicos nos quais se instaure um transbordamento das fronteiras disciplinares, considerando uma aprendizagem processual, dinâmica e que envolve troca de experiências e saberes, que provoca outros cruzamentos e fricções entre os Estudos da Performance e a Pedagogia Teatral.

Nesse cenário, a compreensão do Teatro perpassa pelas abordagens que vislumbram novas possibilidades para a cena e uma autonomia da linguagem nela implicada, sobretudo, a partir dos anos 1900, quando, consideram alguns estudiosos – dentre eles Lehmann (2007) – o teatro entra no que seria o “século da experimentação”.

Nessa conjuntura, “[...] a cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas [...]”, independe dos demais elementos cênicos, mormente do texto dramático, e, assim, “[...] a teatralidade começa a ser trabalhada como dimensão artística independente [...]” (FERNANDES, 2010, pp. 46-47).

Levemos em conta, também, que a perspectiva que atravessa as reflexões aqui deflagradas considera ações híbridas que colocam um conjunto de corpos em jogo (ação), tanto num estado estabilizado, por meio de uma estrutura de encenação, quanto instável, numa performance submetida à improvisação dos performers e dado à sorte dos encontros (interação e relação). Refere-se, por tanto, a uma possibilidade de “Performance Pós-Moderna” na qual prevalecerá a prática da alteridade, admitindo diferentes matizes culturais, diferentes maneiras de pensar, sentir e fazer, além de materiais heterogêneos (PAVIS, 2010).

É nesse contexto de diluição fronteira que Fabião (2010) entende que

contra a ideia de corpos autônomos, rígidos e acabados, o corpo cênico se (in)define como campo

e cambiante. Contra a noção de identidades definidas e definitivas, o corpo-campo é performativo, dialógico, provisório. Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver “corpo” como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos (p. 322).

Assim, diante das múltiplas e potenciais – algumas concretas – possibilidades de articulação das manifestações culturais espetaculares convocadas para o universo da sala de aula (todas elas fenômenos lançados ao mundo), especialmente no que tange à articulação teatro-performance, surge uma demanda complexa que não se refere apenas à hibridização de “formas espetaculares”, mas aos métodos de abordagem, aos olhares e, principalmente, às epistemologias e pedagogias de tais processos e em torno e por entre essas poéticas híbridas.

É preciso considerar, ainda, uma demanda de suma importância: essa transformação no ambiente de ensino e aprendizagem demanda (trans)formação de novos docentes da área de teatro e sua reverberação nas salas de aula, como já veem discutindo estudiosos como Ingrid Koudela, Flávio Desgranges, Biange Cabral, todos eles professores que têm refletido criticamente sobre a prática docente em teatro.

Diante dessas exigências da contemporaneidade que atravessa, também, a sala de aula, é preciso se pensar em abordagens pedagógicas para tais contextos, em prol de epistemologias e metodologias que articulem e borrem fronteiras entre linguagens, sujeitos, culturais e contextos, num esforço integrador, dialético e dialógico.

Fabião (2009), refletindo acerca de aspectos relativos à performance e ao teatro no âmbito da criação e do ensino, justamente o ponto de reflexão desse artigo, coloca alguns elementos dramaturgicos que, podem, de alguma forma, sugerir encaminhamentos para pensar uma poética híbrida entre o teatro e a performance na sala de aula. Ela parte do entendimento de que programas performativos baseiam-se em elementos dramaturgicos discerníveis. Nesse sentido, destaquei alguns sinalizados por ela:

1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais [...]; 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas espécies, naturezas e esferas ontológicas [...]; 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos [...]; 4) aguda simplificação da forma e condensação de materiais e ideias [...]; 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso [...]; 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso [...]; 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exibir seu tipo ou estereótipo social [...]; 8) o

investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações pessoais são publicamente performados [...]; 9) o curto-circuito entre arte e não-arte [...]; 10) o estreitamento entre política e estética [...]; 11) agudez conceitual [...]; 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos [...]; e [...] a ampliação dos limites psicofísicos do performer e de sua audiência.

Então, são esses alguns elementos que podem ser mobilizadores de uma articulação pedagógica entre o teatro e a performance no contexto da escola, porque se constituem como ações propriamente pedagógicas, (trans)formadoras, instauradoras de um espaço-tempo de reflexão, de crítica e de posicionamento, além da própria investigação no campo de poéticas da cena que subvertem fronteiras, borrando-as.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Nesse espaço, no qual exercito um último movimento reflexivo nesse estudo, mantenho a perspectiva de provocação, de problematização e de abertura para pensarmos alternativas para poéticas da sala de aula que dialoguem de forma mais orgânica com as demandas e dimensões da contemporaneidade.

É importante considerar, nesse momento, que nenhuma metodologia de trabalho em/com teatro é absoluta e aplicável a todas as realidades. Desse modo, ela deve acolher a riqueza pertinente à expressividade cênica em toda sua abrangência, como linguagem artística (ou um conjunto de linguagens, pensando nas poéticas híbridas) que congrega, dialoga, “brinca” com outras artes e manifestações estéticas e culturais espetaculares.

Nesse sentido, penso que, talvez, uma abordagem performativa do mundo possa ser um caminho possível para pensar pontes para o Teatro na Escola: o papel, o lugar e a ótica dos atuantes, sujeitos agentes dos processos de ensino e aprendizagem. Essa compreensão parte do entendimento de que: a performance ocorre a partir de práticas estéticas (e poéticas) que envolvem padrões de comportamento, maneiras se posicionar e de agir, discursiva e corporalmente; as repetições disso situam os atores sociais no tempo e no espaço, estruturando identidades (ou identificações) individuais e coletivas; ela envolve o uso da linguagem poética, do corpo como meio que dá forma ao que se quer comunicar; e, ainda, que todo ato de performance é reflexivo, cria uma experiência ao mesmo tempo que reflete sobre ela.

Assim, numa articulação entre a performance e o teatro, é preciso ter a clareza de que, numa perspectiva da Pedagogia do Teatro, nos processos de ensino-aprendizagem, nas poéticas da sala de aula, lidamos com um novo enquadramento epistemológico cujo enfoque recai sobre os contextos histórico-político-sociais nos quais estes processos estão inseridos.

Nessa conjuntura, os Estudos da Performance chamam a atenção para o papel desses sujeitos

neste contexto, enfatizando a importância que seus corpos, vozes, gestos, experiências, identificações e classe, têm nos processos de construção do conhecimento. Isso implica reconhecer que a abordagem performativa do mundo permite compreendê-lo como um lugar em que se reúnem ideias e ações. E, no contexto de um ambiente de criação e aprendizagem, são elementos que se articulam e são indispensáveis.

Ademais, não podemos perder de vista que ação e reflexão, especialmente numa abordagem antropológica, só podem existir de modo contextualizado e, portanto, em relação, em interação, *entre*. Uma rede que se cria *entre* corpos, vozes, memórias e experiências culturais de professores, alunos, parentes e outros tantos

membros da comunidade escolar e externa, entre eles, artistas, atores, diretores, espectadores. Diante disso, podemos dizer que o valor deve ser concentrado, justamente, na dinâmica das relações humanas.

Assim, compartilhemos da compreensão de que o ato comunicativo deve ser sempre o mais importante, mais relevante que o método utilizado. O cruzamento do Teatro com a Performance nas poéticas da sala de aula, acredito, potencializa as riquezas contidas nas diferenças culturais, sociais, identitárias dos múltiplos sujeitos envolvidos nesses processos pedagógicos de construção de conhecimento e troca de saberes através dessas linguagens e suas articulações e desdobramentos.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, A. M. (2009). *Mediação Cultural é social*. In.: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. (Orgs). Arte/Educação como mediação cultural e social. São Paulo: Editora UNESP, pp. 13-22.
- FABIÃO, E. (2010). Corpo cênico, estado cênico. In: *Revista Contrapontos – Eletrônica*, Vol. 10, n. 3, pp. 321-326.
- FABIÃO, E. (2009). *Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da Interdisciplinaridade*. In.: FLORETINO, A.; TELLES, N. (Orgs.). Cartografia do ensino de Teatro. Uberlândia: EDUFU, pp. 61-72.
- FERNANDES, S. (2010). *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva / FAPESP.
- GROTOWSKI, J. (1993). El Performer. In.: *Revista Máscara*, Escenologia, pp. 11-12.
- GEERTZ, C. (2013). *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- LEHMANN, H.-T. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MOSTAÇO, E. (2012). Conceitos Operativos nos Estudos das Performances. In.: *Sala Preta*, vol. 12, n. 2, pp. 143-153.
- PAREYSON, L. (1997). *Os Problemas da Estética*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.
- PAVIS, P., (2010). *A Encenação Contemporânea: Origens, Tendências, Perspectivas*. São Paulo: Perspectiva.
- REED-DANAHAY, D., (1997). *Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social*. Oxford: Berg.
- SCHECHNER, R. (2003). O Que é Performance? In.: *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Ano 11, N. 12, Rio de Janeiro, p. 25-50.
- _____ (2010). O Que Pode a Performance na Educação. In.: *Revista Educação & Realidade*, v. 35, n. 02, Porto Alegre, p. 23-35.
- TURNER, V. (1982). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- _____ (2008). *Dramas, campos e metáforas*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.

¹ Doutor e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduado em Licenciatura em Teatro pela UFBA. Encenador e Ator. Professor do Curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul.

² Expressão articulada a partir da perspectiva de Silva Fernandes (2010) acerca do que ela entende por “teatralidades híbridas na cena contemporânea”, para se referir às poéticas cênicas nas quais se articulam linguagens e múltiplos enunciadores do discurso cênico em autonomia.

³ cf. PAVIS, 2010, p. 3-9.

⁴ Termo utilizado a partir do que Luigi Pareyson (1997, p. 11), filósofo criador da “teoria da formatividade”, entende por “Poética”: “[...] programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística”. A articulação com a sala de aula e os processos de aprendizagem em geral se dá pelas pontes pedagógicas nas quais venho investindo.

⁵ Victor Turner, estudioso que investiu no desenvolvimento do campo Antropologia da Performance, foi professor de Schechner, a quem muito influenciou na ponte estabelecida por este último entre o Teatro e a Antropologia, no mesmo passo em que ele, Turner, estabeleceu uma inter-relação entre a Antropologia e o Teatro, influenciou diretamente na criação dos Estudos da Performance.

⁶ A Etnografia consiste em um método de pesquisa oriundo da antropologia social, cujo significado etimológico pode ser “descrição cultural”. Desse modo, ela representa um investimento no estudo das sociedades e culturas, seus valores e práticas, desenvolvendo uma “descrição densa”, de maneira que é compreendida como algo além da mera compilação de dados externos ao pesquisador. (GEERTZ, 2013)

⁷ A Autoetnografia, ainda que compreendida como parte da Etnografia, tem sua especificidade em relação aos métodos etnográficos. Para Reed-Danahay (1997), o autoetnógrafo se localiza numa “zona de fronteira” ou “entre duas culturas”.