

TEATRALIDADES CONTEMPORÂNEAS

Os *viewpoints* como uma proposta de reformulação do ensino de teatro a partir da visão do artista/docente

Adriana Moreira Silva (UFU).¹

O presente artigo propõe algumas reflexões acerca da relação de ensino/aprendizagem em teatro, perpassando especialmente por três pontos: o conceito de teatralidade na contemporaneidade; os *viewpoints* enquanto prática teatral que permite a reformulação de propostas pedagógicas para o ensino do teatro e a formação de professores de teatro a partir do conceito de artista-docente. Por meio desses pontos percebemos as contribuições e intersecções que permitem o diálogo entre o âmbito escolar e o teatro na contemporaneidade, de modo a evidenciar as potencialidades estéticas presentes dentro das escolas, sendo o professor também um artista capaz de lançar um olhar mais sensível e sinestésico para esse espaço.

Teatralidade; *Viewpoints*; Artista-Docente.

CONTEMPORARY THEATRICALS

The viewpoints as a proposal of recast of the teaching theater from the perspective of the artist/professor

This article proposes some reflections about teaching/learning in theater, passing by three points in particular: the concept of theatricality in contemporary, viewpoints while theatrical practice that allows the reformulation of educational proposals for the teaching of theater and the training of professors of theater from the concept of artist-professor. Through these points, we realize the contributions and intersections that establish dialogues between school context and the theater in contemporary, in order to prioritize the esthetic potential present in schools, and the teacher an artist as well able to launch a more sensitive and synesthetic look for that space, teacher also an artist capable of launching a more sensitive and look for that synesthetic space.

Theatricality; Viewpoints; Artist-Professor.

Muitas são as reflexões tecidas em torno do conceito de artista/docente, porém as que serão aqui apresentadas emergem de práticas cujas visões se orientam pelas possíveis contribuições e intersecções entre o ensino/aprendizagem em teatro e os aspectos presentes no conceito denominado de teatralidades contemporâneas. Esse termo é uma tentativa de abarcar e identificar determinados aspectos que constituem a teatralidade no momento atual e que são possíveis de serem suscitados na escola a partir da experiência com o teatro. É facilmente perceptível que existe algo de “teatral” na escola, ou melhor, na relação que os alunos criam com esse espaço. A escola deixou de ser somente o lugar do conhecimento cognitivo, e se tornou também o ambiente de encontro onde todos passam por experiências sensíveis, afetivas e sensoriais, ou seja, as situações extracurriculares fazem parte da formação de crianças, adolescentes e jovens. E, por isso, vê-se uma construção da realidade escolar “marcadamente fragmentária, contraditória e incompleta”, (SOARES, 2010, p. 18), sendo tais características recorrentes na atual sociedade;

porém, mesmo apresentando tais indícios, a escola talvez ainda seja o lugar mais distante dessas mudanças que ocorrem em todos os âmbitos da sociedade, inclusive no teatro.

Atualmente, a sociedade estrutura-se e organiza-se a partir da descontinuidade, da fragmentação, da rapidez de transmissão das informações, dos novos tipos de constituições familiares e de tantas outras formas de relações entre as pessoas. Com isso, pode-se considerar os apontamentos de Agamben (2010) que pensa as situações contemporâneas a partir da relação que atualmente criamos com o tempo. Quase sempre as transformações provocam mudanças bruscas. E o que vem modificando é como as pessoas estão se relacionando com o seu tempo (presente e cronológico). Há uma necessidade de consumir esse tempo, ao passo que nunca se quer que ele seja acelerado demais, é tempo da contradição.

Contradição, porque o tempo presente é a acumulação de coisas, a negação de tantas outras, é a memória do que já foi impulsionando ou a busca incessante do que ainda está por vir. A informação, a tecnologia, o desejo do progresso, de alcançar

resultados, de descobrir novas teorias, novas fórmulas, de inovar, de criar e recriar desenvolveu na sociedade sujeitos que por vezes encontram dificuldade em entender e criar signos que ampliem essa forma convencional e realística de perceber o mundo.

Estamos perdendo o vínculo com o passado, e consecutivamente com a memória, deixando de dar para o passado uma nova re-elaboração, não em seu aspecto nostálgico, mas no sentido em que afirma tanto André (2007) como Agamben (2010): o homem contemporâneo cria uma relação entre passado e presente, porque dessa forma não mantém o olhar fixo sobre um único ponto. O homem se torna capaz de perceber nos resquícios do tempo os aspectos que ainda podem emergir, seja com peculiaridade ou sobre outra perspectiva.

As instituições educacionais não fogem à regra; também inseridas na contemporaneidade, se dividem pelos traços do tradicionalismo estrutural/organizacional e o momento presente (contemporâneo), que se reflete no predomínio de outras formas de relações expostas cotidianamente pelos alunos inseridos nesses ambientes. Essa contradição afeta todo o sistema de ensino/aprendizagem, e, por isso, deve-se redimensionar os rumos que o teatro vem ocupando dentro da educação básica, para que se avance no sentido de valorizar práticas que ressaltem as potencialidades presentes nos espaços educacionais e formativos, tais como a escola.

Pensar nos aspectos que envolvem a teatralidade contemporânea ajuda a vislumbrar e a ampliar a ideia do que poderia ser uma proposta de pedagogia teatral voltada para formas contemporâneas de ensino/aprendizagem, “por orientarem o processo pedagógico no sentido da efetivação de experiências teatrais de qualidade, significativas à ampliação das visões de mundo e dos seus agentes” (BERTONI, 2012, p. 16). Por isso mesmo, tais práticas contemporâneas levam em consideração o contexto escolar, a relação de ensino/aprendizagem e também a visão sobre teatro que os professores propõem dentro desse espaço.

E, para tal compreensão, apontaremos como o conceito de teatralidade foi sendo modificado ao longo dos tempos e como o mesmo passa a se inserir na nossa sociedade de acordo com a cultura e os costumes em cada época. A própria história da humanidade traz a teatralidade como algo inerente ao instinto humano, presente no jogo, na mimese corporal e nos papéis sociais que as pessoas assumem ao longo da vida. É como se o corpo humano viesse dotado da capacidade de ser estético, no sentido de querer se fazer entendido e, para isso, criam-se meios de gesticulações, ações, movimentos e formas que expressem seus pensamentos.

Cada pessoa cria para si esses artifícios, que têm dimensões próprias: criam-se qualidades de movimentos, especificam tipos de roupas e calçados

e usam expressões determinadas para estabelecerem inúmeras relações com o outro. Constitui-se, portanto, a ideia de uma teatralidade que é individual, mas também social e cultural, pois assim como a sociedade convencional comportamentos e linguagens, a teatralidade torna-se uma convenção das relações, em que médicos, engenheiros e professores ocupam seus papéis na sociedade (MOSTAÇO, 2010). Por isso, podemos pensar que a teatralidade não está presente somente no teatro, mas nas diversas cerimônias, encontros, rituais e festas com as quais convivemos cotidianamente. Ela é apropriada até mesmo pelas mídias (rádio, televisão, cinema), na tentativa de tornar algo identificado a suas linguagens, ou ainda, como algo que vai sendo construído juntamente com a cultura de cada povo, como forma de criar suas identidades e características peculiares.

De acordo com Mostaço (2010), a noção de teatralidade já fora referida por encenadores como Stanislavski, Meyerhold e Artaud, sendo transformada juntamente com o processo histórico e social da humanidade. Para Stanislavski, o termo foi empregado para designar algo exagerado e exibicionista; Meyerhold e Artaud atribuem a esse conceito algo em torno da ideia de signos, imprimindo sentido e significado à arte. Ambos os encenadores se apropriam do termo teatralidade em perspectiva oposta ao ilusionismo criado e estabelecido pelo naturalismo/realismo de Stanislavski, que até então prevalecia como uma linguagem muito utilizada no teatro.

A ideia de teatralidade tem sua origem na relação literatura/literalidade - na qual literatura se define pelo conjunto de letras da obra e a literalidade é proveniente daquilo que é literal e, portanto, tem uma interpretação exata e rigorosa da letra dos textos da literatura. Busca-se entender o texto não como algo “intocável”, “monumental” ou de única interpretação e leitura, mas se trata de pensar o texto na instabilidade de contextos, no cruzamento de memórias, na inter-relação de fato ou temas pessoais, históricos, sociais e culturais. Essa literalidade está justamente em oposição à teatralidade que aqui ressaltaremos:

Que é teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior (BARTHES, 1964). “Do mesmo modo, no sentido artaudiano a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro do texto, aos meios escritos do diálogo e até mesmo, às vezes, à narrativa e à “dramaticidade” de uma fábula logicamente construída” (PAVIS, 2005, p. 372).

Partindo, portanto, da oposição que a literalidade estabelece em relação à teatralidade e as características que isso confere ao teatro dos dias atuais, apontam-se três aspectos para abarcar a ideia de teatralidades contemporânea:

- A teatralidade é construída a partir do olhar de quem observa, o espectador, e de quem cria;
- A teatralidade não é pensada como algo definido e acabado: ela se estabelece na medida em que os atuentes se colocam em relação à efemeridade do aqui/agora;
- A teatralidade se dá a partir de um estado de presença que se manterá pelas diferentes relações com o corpo, o texto ou palavra, o espaço, o tempo e com o espectador.

Pode parecer evidente pensar que no caso do teatro e da maioria das artes é essencial a presença do espectador. Pois bem: assim o é. O teatro é uma atividade que requer necessariamente o olhar do outro sobre si para que o fenômeno teatral possa de fato se estabelecer. O olhar do outro altera, cria, recria e dá sentido à obra, muitas vezes não o sentido literal, lógico e racional, mas aquele que é criado a partir da sua visão, de seus sentidos e de sua percepção. Portanto, pensar em teatralidade é necessariamente pensar que o teatro está sendo feito para o outro, em função também do que o outro estará disposto a enxergar e construir.

Por isso, prefere-se aqui pensar nessa teatralidade em comum acordo com as pontuações de Silvia Fernandes em seu texto *Teatralidades Contemporâneas* acerca de um caráter híbrido e polissêmico da teatralidade, e que reforça a existência de uma tendência de uma inter-relação entre fronteiras artísticas e estéticas que permitem que cada pessoa seja praticamente espectador único da mesma obra. Por isso, a teatralidade também se torna dependente intimamente da leitura que o outro irá elaborar.

Mas há também que se pensar no olhar que é construído pelo próprio atuante diante de seu processo. Ainda em consonância com o pensamento de Fernandes (2010), não se pode depositar no espectador todas as expectativas diante da construção e elaboração da teatralidade no fazer artístico. A teatralidade presente em uma linguagem teatral (seja ela qual for) está vinculada a um tipo de discurso que se constrói por quem a executa, que organiza vários signos de modo a permitir que o outro crie diferentes relações com espaço, com o ator, com o espectador, mas que sempre perpassam pela ideia de que se quer que isso afete o público de alguma maneira e lhe provoque algum tipo de sensação, reflexão, sentimento, relação, imaginação e etc..

A teatralidade torna-se algo também presente no teatro, mas que não está pronta e acabada, mas em sobressaltos, pois se manifesta inteiramente a partir da relação com o espectador e também com os demais elementos do espaço e do tempo. Nesse

sentido, a teatralidade passa do momento da criação, em que está sendo pensada e construída, para a realização, diante do outro, sendo que os elementos do aqui/agora se mantêm aptos a constantes e intermináveis mudanças, na medida em que a realização estabelece formas imprevisíveis de criar outras possibilidades de acordo com os elementos que estão disponíveis naquele momento.

Essa condição estabelecida entre atuante e espectadores enfatiza a ideia do terceiro aspecto da teatralidade: a presença corporal, ao invés da lógica de um personagem. A presença mantém esse caráter de efemeridade do aqui/agora e pode ser preservada pela própria relação com o espaço/tempo que age e reage no e com o corpo do atuante inserido naquele determinado contexto. Trata-se de um estado de permanência naqueles instantes e o corpo responde ao interesse das relações (BOGART; LANDAU, 2005), ou seja, está vinculado aos interesses pessoais diante das circunstâncias, e é primordial que ele seja mantido, pois o corpo não se disfarça, são as próprias experiências que, mantidas pelo intrínseco interesse, geram essa presença.

OS VIEWPOINTS COMO PRÁTICA PEDAGÓGICA: A INSERÇÃO DAS TEATRALIDADES CONTEMPORÂNEAS NO ESPAÇO ESCOLAR

A teatralidade contemporânea que interessa pensar aqui, portanto, deve ser entendida nessa lógica do jogo que torna presente todos os elementos da cena e com eles cria e estabelece relações, propondo que o espectador também faça parte do ato de jogar. E é essa exposição diante do outro que convida os espectadores a lançarem seus olhares na tentativa de elaboração do que se coloca diante deles. Por isso, que a presença das teatralidades contemporâneas no espaço escolar, torna-se uma tentativa de elaborar práticas e procedimentos voltados para o não-literário, para o fragmentário e para o efêmero, valorizando os aspectos relacionados ao olhar de quem cria e de quem é espectador.

Como não poderia ser diferente, há, portanto, a necessidade de alguns deslocamentos para se pensar em como instaurar todos esses aspectos acerca da teatralidade contemporânea nas aulas de teatro na escola de educação básica. Esse deslocamento se torna possível quando se encontra práticas cujo entendimento dialoga com as possibilidades de apreensão, interpretação, leitura e construção dos aspectos identificados nessa teatralidade presente no contemporâneo.

Como alcançar tais práticas que dialogam com os aspectos presentes na teatralidade contemporânea? E nessa busca os viewpoints têm-se configurado enquanto um potencializador dessa teatralidade contemporânea dentro da escola de educação básica. Os seis Viewpoints (espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história)

conceitualizados pela coreógrafa e pesquisadora Mary Overlie (BOGART; LANDAU, 2005), tem a proposta de estudar o tempo e o espaço na improvisação em dança. A pesquisadora norte-americana Anne Bogart, (BOGART; LANDAU, 2005) em contato com os estudos de Mary Overlie, adota essa prática em seu trabalho de diretora teatral, ampliando para nove os pontos de atenção:

- Relacionamento espacial – refere-se à distância que os corpos podem estabelecer no espaço. Essa distância pode ser entre corpos, bem como entre corpo(s) e objeto(s), ou ainda dos corpos em relação às demais interferências dentro do espaço (luz, som, parede, cores) que denominamos de arquitetura.
- Forma – Nosso corpo no espaço cria um desenho, uma imagem, isso é uma forma que compõe o espaço e comunica algo.
- Gesto – Um movimento que parte de determinada parte do corpo.
- Arquitetura – Todos os elementos que constituem o ambiente em que estamos (iluminação, cores, som, texturas etc.).
- Topografia – É o desenho que criamos com nosso corpo por meio do movimento no espaço. Podemos, para isso, apropriar-nos dos diferentes níveis: baixo, médio e alto.
- Tempo (Andamento) – A velocidade em que um movimento ocorre: lento, muito lento, rápido, muito rápido, normal.
- Resposta sinestésica – É uma reação espontânea do corpo aos eventos que se sucedem. O corpo está pronto para reagir aos estímulos que provêm do espaço e chegam até ele.
- Repetição – Repetir algo que acontece no espaço, pode ser o tempo, a forma, o gesto e etc..
- Duração – Refere-se a quanto tempo um movimento ou uma sequência de movimentos é sustentado por uma pessoa ou pelo grupo.

Inserido no espaço escolar os viewpoints permitem que os alunos descubram outras formas de experienciar a utilização dos elementos da cena (espaço, texto, ator, espectador e etc.). Por exemplo, a professora Carmela Soares em “Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública” enfatiza em sua pesquisa as estéticas contemporâneas que emergem do trabalho com o jogo teatral feito na sala de aula. Soares (2010, pp. 63-64) parte das possibilidades de relação com o espaço na busca por uma intencionalidade estética, da construção de “pequenas formas”, que trazem imbuídas potencialidades latentes de sentido estético e lúdico que surgem dos momentos efêmeros suscitados da aprendizagem em teatro na escola.

Existe, nesse sentido, nos viewpoints, também uma potencialidade de criação e jogo em que o princípio de relação (corpo e outro; corpo e espaço; corpo e grupo) é fortemente evidenciado. Os alunos/atuantes, aos poucos, podem expandir de

forma consciente seus entendimentos e visões acerca do processo e da criação com base nesse caráter relacional. Os exercícios dos viewpoints presentes em “The viewpoints Book” (BOGART; LANDAU, 2005) podem ser introduzidos nos espaços escolares justamente a partir dos princípios de escuta e percepção do espaço físico e, aos poucos, serem acrescidos figurinos, objetos, sonoridades e textualidades que ajudam a ir ampliando as possibilidades criativas dentro do jogo cênico. Desse modo, os conceitos trazidos pelos viewpoints estimulam os alunos/atuantes a alcançarem outras proposições artísticas, para além das que são conhecidas, tais como, o caráter televisivo das novelas, permitindo que os aspectos presentes nas teatralidades contemporâneas também façam parte do processo de ensino/aprendizagem dos alunos.

Os viewpoints, assim, gradativamente podem se tornar um dos caminhos na busca por processos criativos, cujos aspectos da teatralidade contemporânea tornam-se possíveis de seres suscitados, tais como: a re-apropriação do espaço; uma estrutura fragmentada na construção de cenas; o ator não somente como intérprete, mas também como criador do processo e a dramaturgia construída ao longo do processo criativo, não sendo a mesma direcionadora, mas parte constituinte do fazer teatral, juntamente com todos os outros elementos.

AS PRÁTICAS DO ARTISTA-DOCENTE: UM OLHAR DE APROXIMAÇÃO DAS TEATRALIDADES CONTEMPORÂNEAS COM O ENSINO DE TEATRO NA ESCOLA

Propõe-se agora que a partir da ideia do caráter relacional apresentada como fundamental na experiência com os viewpoints, bem como as possibilidades de diálogos que os mesmos trazem com os aspectos presentes na teatralidade contemporânea, explicitar como o olhar do professor que é artista e docente no mesmo espaço torna-se fundamental para a ampliação das possibilidades expressivas e estéticas no âmbito escolar. Não basta somente o professor inserir a prática com os viewpoints – ou quaisquer outras – nas escolas, é preciso que haja uma aproximação de sua visão ou entendimento acerca do teatro de suas práticas pedagógicas.

Tânia Kane, em sua visita à cidade de Uberlândia/MG em agosto de 2011, proferiu uma palestra na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na qual traçou um panorama geral da história dos viewpoints, orientando o entendimento de como esse procedimento se tornou uma possibilidade de estudo e investigação para os artistas. Professora da Universidade de Los Angeles, Tânia Kane, afirma que não se ensina viewpoints: o professor ou diretor vai, no máximo, oportunizar a experiência, ou seja, oferecem-se situações em que se evidencia a necessidade do olhar e da escuta. Para além da prática está “como o professor se

coloca e media” essas situações de ensino/aprendizagem.

Há quem afirme, como a pesquisadora, atriz e professora, Keiserman (2011), que todo docente é um artista, visto que o dar aula por si só implica em uma atitude performática. Porém, existem formas mais incisivas em que o fazer artístico pode afetar o fazer pedagógico. E como será possível essa inter-relação entre ambas as áreas? De que forma práticas que estimulam aspectos da teatralidade contemporânea podem entrar e ocupar o espaço escolar?

Esse possível diálogo entre as práticas artísticas e pedagógicas somente se torna possível quando o profissional se coloca como artista dentro do espaço escolar, deixando as práticas se interferirem enquanto proposta não somente metodológica, mas nas ações e olhares emitidos para o ambiente da escola. Esse vínculo entre as práticas mencionadas interfere diretamente nas teatralidades que vem adentrando as escolas. São variáveis as condições em que a escola brasileira se encontra atualmente, porém, é comum observar no cotidiano escolar a ausência de experiências estéticas. Os problemas das escolas são tanto de nível estrutural, como social e cultural, porém, detém-se aqui na discussão a refletir sobre um ponto comum às escolas brasileiras, e que está relacionado diretamente com a forma de viabilizar o ensino/aprendizagem em teatro: o caráter antiestético das instituições de ensino em educação básica.

E sobre esse caráter antiestético das escolas, a professora Carmela Soares inicia uma discussão a partir de seu texto “O tapete das amendoeiras” (SOARES, 2010, p.103), cujo relato traz a experiência de um grupo de alunos junto às folhas de uma amendoeira que cobria o pátio da escola. Por parte da direção e das responsáveis pela limpeza, tais folhas suscitavam reclamações pela “sujeira” causada no pátio. A professora juntamente com os alunos se propõe a incorporar tal evento em uma de suas aulas, colocando as folhas das amendoeiras em situação de jogo, dando-lhes outro significado junto aos aspectos de uma possível teatralidade a ser descoberta.

Nesse caso, como na maioria de tantas outras situações, em que se encontram formas de dialogar e aproximar o espaço escolar com as próprias aulas de teatro, a interferência se dá pela visão do professor acerca dos signos e dos elementos cotidianos que podem construir uma teatralidade contemporânea, pois é uma situação em que se vê ativamente os alunos/atuantes intervindo nesse espaço, fragmentando-o do todo para explorar suas potencialidades, por meio da relação do aqui/agora. É o olhar docente que permite o direcionamento de um pensamento artístico voltado para a efemeridade e relação com os acontecimentos. O espaço – elemento modificado pelas folhas das amendoeiras e em seguida pelos alunos – tornou-se o ponto de partida para uma experiência na qual o

foco era modificar o contexto real pela ação em jogo. O professor de teatro enquanto proponente de uma ação viabiliza por meio de suas percepções teatrais uma interferência na realidade e os alunos experimentam e encontram relações físicas, sensórias e imagéticas em situações que aparentemente não possuem nenhuma teatralidade, mas se se considerar a efemeridade, a relação estabelecida com o corpo do outro e com o espaço, a não-literalidade, enxerga-se uma vasta leitura para a interferência dos alunos/atuantes sobre as folhas de amendoeiras.

Acredita-se aqui que esse tipo de relação com o ensinar é encontrado por professores que se colocam como artistas-docentes no espaço escolar, pois essa não é somente uma atitude pedagógica, ela também permite uma intervenção artística (dos alunos e do professor), que criam outras expressões, outros sentimentos e sensações para reelaborar aquele contexto cotidiano. Portanto, ao se colocar nesse lugar também de artista o docente se abre para a busca por práticas, tais como, os viewpoints, que por ser de caráter improvisacional e relacional incluem o espaço cotidiano como parte da criação e da experiência estética.

Soares (2010) aponta em sua experiência os traços de teatralidade que estão presentes na sala de aula; mesmo que, em sua maioria, não tenham contornos claros, precisos e definidos enquanto estética teatral, essas produções têm singelas expressões que, se impulsionadas e encaminhadas, possuem fortemente um caráter de teatralidade. Com isso, pode-se constatar que os próprios aspectos presentes nas teatralidades contemporâneas não estão distantes da escola, apenas necessitam de mediação para que possam se sobressair neste contexto que já está previamente modificado pelos indivíduos que ali convivem diariamente.

É o que Soares (2010) nomeia como “atitude lúdica do professor”, ou seja, essa capacidade do professor em construir nos momentos efêmeros da sala de aula oportunidades de redimensionar o espaço, os movimentos, as ações, os pensamentos, os objetos, os corpos e as palavras, para vislumbrar traços e fragmentos de teatralidade, visto que essa teatralidade contemporânea, como já mencionado, está em constante modificação; por isso, se é considerada a partir de seus aspectos particulares, ela potencializa ações de alunos e professores tornando a escola um lugar de experiências concretas que direcionam o ensino e o aprendizado estético.

Ensinar não é adaptar o sujeito às condições já encontradas, mas delas se utilizar a seu favor; nem é mostrar resultados de situações passadas, já dominadas; ensinar é agir nas necessidades imediatas do aprendiz, inventando estratégias para a luta em produzir conhecimento que lhe permitirá adquirir o que lhe falta. Por essa via de análise, pode-se dizer que aprender, longe de ser

informar-se, acumular ou formar alguém, é revelar necessidades e carências já existentes. (SOARES, 2008, p. 138).

A professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos (2012) traz um panorama sobre as abordagens do ensino/aprendizagem em teatro dividindo em três grupos distintos os procedimentos adotados pelas escolas no que se refere a práticas artísticas e pedagógicas. No primeiro grupo tem-se o que a professora e pesquisadora classifica como Teatro Escolar e do Método Dramático², no segundo estão as abordagens do Drama Criativo³ e em terceiro as abordagens referentes aos Jogos Teatrais e do Jogo Dramático. Esses três grupos explicitam de maneira geral como têm se dado os procedimentos envolvendo o ensino de teatro no decorrer dos tempos, que vai desde um pensamento tradicional, centrado nos conhecimentos prévios do professor, até a elaboração de propostas que se constituem enquanto formas contemporâneas de ensino/aprendizagem em teatro, tais como as mencionadas no terceiro grupo.

Interessa aqui enfatizar tais abordagens referentes ao terceiro grupo proposto pela pesquisadora, os Jogos Teatrais e o Jogo Dramático, justamente pela visão acerca de um teatro que traz de alguma forma resquícios dos aspectos presentes nas teatralidades contemporâneas. Nesse grupo insere-se também a prática dos viewpoints, pois assim como as outras duas abordagens (Jogo Teatral e Jogo Dramático), a busca está centrada em:

- ✓ Um entendimento de ensino/aprendizagem que visa experiências na relação com a efemeridade do teatro;
- ✓ No professor enquanto artista-docente capaz de repensar o ensino a partir de aspectos presentes nas teatralidades contemporâneas;
- ✓ Considerar relevante o papel ocupado pelos alunos/atuentes enquanto propositores mediante a criação;
- ✓ Na necessidade de ampliar a visão restrita dos elementos cênicos: espaço, texto, papel ocupado pelo atuante e pelo espectador.

Cada uma dessas abordagens (Jogos Teatrais, Jogo Dramático e os Viewpoints) está voltada para procedimentos de caráter improvisacional, ficando a critério do professor as formas de proposição que suscitem e encaminhem o aprendizado estético, considerando as questões eminentemente particulares a cada grupo. Todas as abordagens desse grupo possuem pré-estruturados jogos e exercícios referentes às suas propostas. O que as difere enquanto potencializadoras do fazer teatral é o olhar que professor enquanto artista e docente lança sobre tais práticas.

Será que os professores de teatro aproximam os aspectos visivelmente presentes nas teatralidades contemporâneas de suas práticas

pedagógicas? Atualmente o ensino do teatro traz parâmetros que reforçam as mudanças desse outro momento em que a sociedade está inserida. A característica do inacabado e do efêmero se reverbera também no cotidiano dentro da escola, muitas vezes, não pela proposta de professores, mas pela própria forma dos alunos se relacionarem uns com os outros, com o próprio espaço escolar e na forma de dialogarem com os elementos do teatro (formas, gestos, espaço, tempo, movimento, ações, imagens).

Há muitas vezes um pensamento equivocado dos professores acerca do modo com que o teatro vai adentrar o espaço escolar. Há muita expectativa e dificuldade de perceber que as práticas formativas dentro da universidade quando levadas para a sala de aula de uma escola necessitam ser repensadas e reestruturadas de acordo com esse outro contexto. Não há frustração por isso; tem que haver, na verdade, o entendimento das diferenças quanto às formas de ensino/aprendizagem e que isso não significa colocar um contexto em demérito do outro; é questão do olhar que o professor lança sobre aquele espaço, tentando encontrar nele as potencialidades e não somente as dificuldades, que precisam ser questionadas e desenvolvidas por práticas dialógicas com as teatralidades que dali emergem.

A partir disso, é necessária a aceitação de ser professor, mas também de se manter enquanto artista dentro da escola. Esse pensamento faz do professor um artista-docente cujas perspectivas implicam em querer emergencialmente contribuir não somente para a presença do teatro nas escolas, mas também para o modo como o teatro tem permanecido nesse espaço, ou seja, como suas práticas tem emergido ou não da presença de uma teatralidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Lúcia Pupo em seu texto “O pós-dramático e a pedagogia teatral” enfatiza a necessidade de professores estarem próximos das novas visões do teatro na contemporaneidade. Não se trata somente de instituir dentro da escola o tipo de estética que se quer propor, o professor enquanto artista-docente precisa estar apto a dialogar e a levantar questões artísticas sobre a capacidade de criar e ler essa outra visão de teatro.

Como já fora mencionado anteriormente, reflexões como essas levam a considerar que o olhar atento do artista-docente pode diminuir o caráter antiestético das escolas, por isso, nesse ponto é fundamental pensar que é a formação de artistas-docentes que faz dos professores aptos a inserir o ensino do teatro no espaço escolar, considerando uma apreensão contemporânea dos elementos cênicos. Uma constatação de Bertoni (2012, p. 58), que reitera o argumento deste texto, é que há evidentemente uma “carência de vínculos entre as

manifestações teatrais contemporâneas e o teatro praticado na escola”.

E por que há essa carência? Pela própria dificuldade de entender a relação entre seu papel de artista e docente dentro e fora da escola. Há duas formas de pensar como o sujeito artista que também é docente pode interferir nesse espaço escolar: a primeira é por meio da reflexão de que mesmo dentro do espaço escolar ele continua desenvolvendo suas funções de diretor, ator, sonoplasta, iluminador e, portanto, ele atua nas escolas visando práticas teatrais que permitem os desdobramentos de suas funções enquanto artista. A segunda forma (que não exclui a primeira) trata do sujeito que incorpora em sua prática docente os procedimentos, os processos criativos e sua forma de fazer e pensar o teatro enquanto artista no seu exercício diário na sala de aula.

Essas duas formas na verdade são complementares, mas aqui são apresentadas de maneira isolada para que o entendimento e a reflexão se deem de forma a contemplar a leitura. Ressalta-se, ainda, que uma pode existir com maior predominância sobre a outra e que isso não significa nenhum caráter de qualificação, no sentido de que uma possa ser a melhor, mas sim em caráter de investigação e exploração da relação artista-docente.

Na primeira forma o artista-docente busca possibilidades de experimentar sua atuação como artista de maneira mais determinante, ou seja, busca por processos criativos que sejam dialógicos com as funções que pode exercer. Não é somente um artista com a função de diretor, ele amplia as perspectivas de ensino do teatro a fim de que a escola seja um espaço com produções artísticas que valorizem a qualidade quanto à utilização dos demais elementos do teatro (iluminação, figurino, sonoplastia, cenografia) e não a quantidade de produções para atender às demandas escolares.

Na segunda forma, o sujeito artista-docente trabalha a partir de suas reflexões quanto às suas visões de teatro e seus próprios processos, ou seja, ele experiencia o fazer artístico para conseguir levar questões provenientes desse para o trabalho dentro da escola. O ensino parte das suas proposições artísticas, que na escola ganham outra leitura. Tal processo permite a aproximação de teatralidades que circundam a sociedade dentro e fora da escola.

Entretanto, como se tornar professor de teatro? Mais que isso: como se tornar professor de teatro enquanto artistas-docentes? Como afirma Keiserman (2011), fazer teatro não é necessariamente saber ensinar teatro, por isso as formas de atuação dentro da escola podem variar de acordo como cada professor se apropria do seu fazer e o coloca no espaço escolar, mantendo a dimensão do contexto que ele está lidando e tendo clareza do que de fato é importante em termos de conhecimento teatral.

A ideia apontada por Féral (2009), de que é o fazer artístico constantemente vinculado às

investigações do teatro na contemporaneidade consolida as práticas pedagógicas, é totalmente plausível e aplicável ao contexto escolar na medida em que se considera que seja pouco provável que um professor de teatro traga para a escola outras proposições acerca do fazer, se o mesmo de alguma forma não as experiencia. Trata-se, portanto, de uma questão de formação constante de sujeitos artistas-docentes, que ao se apropriarem do espaço escolar por meio de atividades pedagógicas dialogam também com as necessidades artísticas daquele âmbito.

Atualmente nos ambientes educacionais faltam formações que passem por uma pedagogia articulada ao pensamento artístico do professor. A proposta é justamente pela não segregação entre artistas e docentes, mas pela intersecção possível entre os papéis, porque ambos são impulsores de novas formas de se pensar, de se criar e se relacionar com visões articuladas principalmente com a contemporaneidade.

Féral (2009) deixa evidente que a formação de professores capazes de repensar a pedagogia está totalmente vinculada ao pensamento que estes constroem enquanto artistas seja em escolas universitárias, escolas livres ou em grupos de teatro. O que é por ela afirmado é que muitas vezes esses ambientes educacionais não estão preparados para lidarem com novas perspectivas da pedagogia do teatro. Percebe-se que no ensino de teatro nas escolas há uma falta de investimento justamente na formação de professores, que, muitas vezes, parecem desatualizados dos contextos e referências acerca do teatro.

No entanto, essa falta de vínculo com a prática inevitavelmente, com o passar do tempo, confere-lhes uma formação que traz para a pedagogia do teatro uma visão reducionista, pois não há outras experiências se aproximando do contexto escolar, ou até mesmo as velhas experiências, que podem, a seu modo, trazer outra perspectiva acerca do teatro na escola se considerar a potencialidade de práticas dialógicas com a contemporaneidade, tais como os viewpoints. Sendo assim, os viewpoints, enquanto uma prática artística e pedagógica, priorizam o entendimento por meio da experiência, visto que a apreensão de novos conceitos (topografia, gestos cotidianos, formas, arquitetura e etc.) ocorrem na medida em que são apresentados como elementos fundamentais que compõem as inúmeras teatralidades e que são essenciais para o ato criativo.

Para tal, o professor pode, portanto, mediar uma aprendizagem que se dá por meio de um conceito denominado por Gilberto Icle (2011) de noção. O conceito de noção considera como fundamental o processo de criação dentro da escola, seja enquanto espetáculos, performances, cenas, ou improvisações que não necessariamente irão ter contato com o público, mas que prioriza uma investigação artística em que o aprendizado ocorra por meio da relação constante com os elementos

teatrais a partir de um ato criativo. Sendo assim, o professor de teatro ao ministrar os exercícios dos viewpoints não deve, por exemplo, enfatizar a investigação de espaço isoladamente da criação. Espaço pode exigir o trabalho com a noção de frontalidade, lateralidade, proximidade ou distanciamento em relação ao público e, desse modo, construir de forma pedagógica e artística um processo criativo.

Inserida nas escolas de educação básica, a prática com os viewpoints gera nos alunos/atuantes a compreensão das potencialidades estéticas que o teatro possui na contemporaneidade, tanto como atuante e/ou espectador. Enquanto atuante, o aluno se coloca como proponente de sua própria investigação, ou seja, os conceitos apresentados pelos viewpoints são estímulos para que os alunos/atuantes encontrem outras e diferentes formas de se relacionar com o tempo/espaço. Como espectador permite que o aluno elabore seus próprios entendimentos dos elementos da cena e, por isso, não há a necessidade de nos determos somente às palavras ou a linearidade dos eventos da cena. É possível criar leituras e interpretações a partir do espaço, do tempo, do corpo, do movimento e etc.. Assim, é possível construir um processo criativo, cujos procedimentos e conceitos permitam o diálogo de diferentes formas com a teatralidade presente na contemporaneidade

O artista-docente na contemporaneidade promoverá uma formação que seja também pessoal, mas que se dê pela vigência da qualidade artística.

Que a pedagogia não ocorra em detrimento do ato artístico e vice-versa, mas que ambos se sustentem pelas intersecções possíveis dessas práticas, a fim de que a reverberação positiva desse processo se dê para o sujeito artista-docente ao longo de sua contínua formação; para a escola, quanto à inserção de outras práticas pedagógicas no ensino do teatro; e para os alunos, que têm a possibilidade de lidar com formas de apropriação da linguagem teatral que aproxima contextos e atos artísticos.

É preciso deixar-se afetar pela efemeridade do ensinar e aprender teatro sem jamais perder o vínculo com o artista, a fim de que esse encontro esteja presente em suas ações dentro do espaço escolar. Enquanto o docente mantiver uma prática artística, ele estará inevitavelmente alimentando sua prática pedagógica e suas experiências com os alunos, questionando-se cotidianamente, o que permite que a sua formação se dê também de forma contínua e cotidiana, já que ele se debruça sobre seu próprio fazer.

Quando o professor possui didáticas, metodologias e processos que ampliam as possibilidades de proposições para os elementos da cena, permite-se que os alunos também aprendam a encontrar meios de tornar o espaço educacional um lugar onde surjam experiências prazerosas cuja relevância esteja em construir um ensino de teatro em que as práticas dos professores modifiquem o olhar dos alunos/atuantes acerca do teatro e da relação que esse estabelece com a sociedade atual a partir de suas experiências.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. (2009). *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução HONESKO, V.N. Chapecó: Argos
- ANDRÉ, C. M. (2007). *O teatro pós-dramático na escola*. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
- _____ (2008). Espaço inventado: o teatro pós-dramático na escola. *Educação em revista*, v.01, n.48, p.125-142, dez.
- BOGART, A; LANDAU, T. (2005). *The Viewpoints Book*. A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group.
- _____ (2009). Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução Paganine, C. P. *Urdimento*, v.1, n.12, pp. 29-40.
- FÉRAL, J. (2009). Teatro performativo e pedagogia - Entrevista. *Sala Preta*, v.1, n.09, pp. 255- 268.
- FERNANDES, S. (2010) *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.
- ICLE, G. (2011). Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? *Urdimento*, n.17, p.71-77.
- MOSTAÇO, E. (2010). *Teatralidade, a espessura do olhar*. In: Mostaço, E. (org). Para uma história cultural do teatro. Florianópolis: Design Editora.

PUPO, M. L. D. S. B. (2001) Além das Dicotomias. In: Seminário Nacional de Arte e Educação. Educação Emancipatória e Processos de Inclusão Sócio-Cultural, Montenegro, RS. *Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação*. Montenegro, RS: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, pp. 31-34

_____ (2008). *O pós-dramático e a pedagogia teatral*. In: Guinsburg, J; Fernandes, S (orgs). *O Pós-Dramático. Um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, pp. 221-232.

SANTOS, V. L. D.S (2012). *Shakespeare Enfarinhado: Estudos sobre teatro, jogo e aprendizagem*. São Paulo: Hucitec.

SOARES, C. (2010). *Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: ensino do teatro na escola pública*. São Paulo: Hucitec.

WENDT, D. (2010). Professor e artista uma reflexão sobre a prática docente a partir da experiência artística. *Eletras*, vol. 20, n.20, jul.

¹ Formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia e Mestrado em Artes pela mesma instituição. Professora temporária no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Atuando desde 2008 na escola de educação básica - Escola Criativa. Atriz do grupo Coletivo Teatro da Margem na cidade de Uberlândia/ MG.

² O Teatro Escolar discutido por Bertoni (2012) identifica as práticas cujo objetivo central são os produtos finais. Tais resultados são concebidos por meio de textos literários, nos quais o processo é totalmente determinado pelo professor, sem participação efetiva dos alunos. O Método Dramático compreende no uso do teatro enquanto ferramenta para outras disciplinas. Os professores envolvidos não são aptos a proporcionar tal experiência aos alunos, tornando o processo, muitas vezes, desprazeroso e sem propiciar nenhuma orientação acerca da elaboração e construção dos signos do teatro.

³ O Drama Criativo surge com intuito de valorização do processo e não do produto final. Pensamento pertencente às ideias da Escola Nova, cuja proposta era centrada na liberdade e na experiência espontânea da criança.