

O TEATRO COMO SUBSTANTIVO CONCRETO DO SENSÍVEL: BREVE DIÁLOGO PARA UMA METODOLOGIA INCOMPLETA

Thiago Dominoni¹

RESUMO: O artigo apresenta a prática de ensino, aprendizagem e pesquisa em teatro na criação da primeira Companhia de Teatro da Biblioteca Pública do Paraná, situada em Curitiba. Descreve-se aqui os quatro anos de funcionamento da Companhia apreendendo as processualidades desta prática e como durante este período localiza a sobrevivência de uma morte contínua de aprendizados. Com isso identifica as etapas do processo metodológico como a transição de uma *curiosidade ingênua* para uma *curiosidade epistemológica*, isto é, acentua e persegue a autonomia da criação, pensando a docência como um compromisso com a vulnerabilidade do saber, mantendo-o vivo e operante às mudanças provocadas por cada encontro dado à prática. Esta premissa é compreendida como um artifício fundamental para organicidade desta rede de reciprocidades. Para isso o texto vê a docência como prática de mediação cultural e artística. Por esta tessitura, pensa a relação pedagógica do teatro para a construção de uma metodologia criada para desmanchar-se, e assim, capaz de movimentar sua atividade reflexiva para um encontro de novas perguntas, ciclicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Autonomia; Docência; Mediação; Teatro

THEATER AS A CONCRETE SUBSTANTIVE OF THE SENSIBLE: A BRIEF DIALOG FOR AN INCOMPLETE METHODOLOGY

ABSTRACT: This article presents the practice of teaching, learning and research in theater in the creation of the first Theater Company of the State of Paraná Public Library, located in Curitiba, Brazil. The article describes four years of the Company's operation learning the procedures of this practice and how – during this period of time – it locates the survival of a continued death of learning procedures. By this method, it identifies the steps of the methodological process with the transcription of a *naïve curiosity* to an *epistemological curiosity*, hence, it accentuates and pursues the autonomy of creation, thinking the teacher's practice as a compromise with the vulnerabilities of knowledge, keeping it alive and operating through the changes provoked by each encounter dedicated to practice. This premise is understood as a fundamental player to the organical way through which this network operates. To achieve this goal, the text sees the teaching process as a practice of cultural and artistic mediation. Through this method, the article thinks the pedagogical relation of theater with the construction of a methodology that is taught to vanish itself and, thus, be capable of moving its reflective activity to a process of finding new questions, in a cyclical way.

KEYWORDS: Autonomy; Teaching; Mediation; Theater

¹ Aluna do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em arte. E-mail: thiago.dominoni.410@estudante.unespar.edu.br

LINHA QUE TE QUERO VER-TE

Ao longo de quatro anos, na cidade de Curitiba, vivenciei as etapas de criação metodológica – ainda em processo - da primeira Companhia de Teatro da Biblioteca Pública do Paraná. A instituição é um órgão de regime especial, ou seja, possui relativa autonomia para realizar e oferecer seus serviços à comunidade em geral. Este projeto artístico é um contrato direto da instituição para a realização do mesmo e com isso, consegue fazer permanência e construir uma trajetória processual, portanto, oportuniza a reflexão sobre os seus desdobramentos.

Foi em 2020 que este projeto em questão se tornou a primeira Companhia de Teatro de uma instituição pública na cidade de Curitiba. Entre os anos de 2016 e 2019 foi estruturado como uma oficina de vivência e prática teatral com atenção às processualidade da prática criativa. O projeto, em seu percurso contínuo, é ofertado para a comunidade interessada, por enquanto, somente para maiores de dezoito anos.

Como corpo textual do trabalho faço licença para movimentar conceito e literatura para boas amizades e a partir deste encontro tecer questões sobre os procedimentos metodológicos que este projeto descobriu na própria caminhada, penso que assim serei coerente à própria prática contínua da Companhia. Entendo a escrita como um trabalho forçoso de aproximar prática e teoria e para tanto penso que a ossatura do texto será atravessada também por uma escrita que se faz emergente por outros formatos. Estejamos possíveis para as próximas linhas, quero tentar, quero vê-la.

179

DO SOPRO PARA A PALAVRA: TEATRO

Pé da mesa e tapete são substantivos concretos, vê-se muito bem; vazio, sinônimo precário de solidão, é abstrato. E, sendo abstrato, ou seja, inexistente, sem vida própria nem matéria, o vazio, solidão, não poderia ter me feito, nesta manhã, tropeçar tão logo eu saí da cama. Mas eu tropecei, caí. (RODRIGUES, 2014, p.37)

O fragmento de texto acima faz parte de uma coletânea de contos² que permeia a tangibilidade da solidão, as nossas perversões sexuais, nossos desvios de conduta e delírios para a incerteza da carne. Entre muitos dilemas apresentados ao conto, e até na

² RODRIGUES, Alexandre Marques. Parafilias, Rio de Janeiro: Record, 2014: obra vencedora do prêmio SESC de Literatura/2014.

estrutura geral do livro, algo pode fazer caminho aqui. O conto mencionado é estruturado pela ideia de expressar o toque das coisas não aparentes. Ao menos foi esta máxima que me perseguiu, e certamente, outras camadas moram lá. Nessa vontade de segurar o não aparente lembro da prática pedagógica do teatro.

Teatro como elemento concreto: Pedra, arquibancada, grande elenco, pouco elenco, elenco nenhum, tablados, cortinas, bambolina, maquinarias, adereço, contrarregras, urbe, casas, bares, carros, telhados, terraços, tratados, prólogos, rotunda, prefácios, folha de papel, câmera, celulares, youtube, pandemia, supermercado, o modo como se organiza nossas casas, primeiro sinal, segundo sinal, terceiro... Puff! Está ali o teatro. Parece simples tocá-lo. Você vê onde acontece, você toca a materialidade do acontecimento, mas o que acontece e como é que isso se faz? Pés, mãos, suor, saliva, tomada de decisões, modos de habitar o espaço para inscrever-se nele, modos para habitar a performatividades da palavra, lidar com o verbo como quem lida com uma blusa, acontecimentos, narratividades, ficar sem a blusa, a cinestesia, teatro para olhos fechados etc. Como é que se conduz essa maquinaria? Que parafuso, afeto, dilema, intuição? O espaço que vemos e onde se inicia o acontecimento expressivo: Teatro.

180

O substantivo concreto do sensível: tocar, a capacidade de tocar, ver, fazer, recusar o frio, arder o pelo, derramar a tontura, minha nossa, Puff! Para além da prática artística como é que se arrisca a docência para um movimento de morte contínua? O percurso de um plano/metodologia contaminado pela presença ativa e afetiva do fazer e das pessoas envolvidas. Orientar porque foi orientade, propor porque lhe chegou algo para conhecer.

O segundo anterior do acontecimento, esse espaço efêmero, feito de memória, história e relatos. Como é que se toca? Como é que diz: 'foi isso que aconteceu, isso! Acho.', e claro, sabendo que esta dedução pode escapar logo.

O texto aqui como processualidades: Contaminar. Ajuntamento. Desmanchar-se um ao outro, perder a vista da linha, tecer rede, desorientar um modo para acertar, fazer debruçar-se para uma moção, uma expansão entre afeto, escuta e expressão. O teatro, portanto, para fora da gramática normativa, o teatro que se faz pela sua atividade em exercício: Ensinar e criar.

[uma pausa]

Na rua mais movimentada da cidade eu caminho para encontrar uma calça nova e sapatos. Estou acompanhado da família. Avistei: Teatro. Acima do portão verde, faixas de TNT. Tenho 10 anos e preciso fazer acontecer alguma coisa depois deste aviso. Tenho intuição sobre o motivo da curiosidade, uso a palavra ‘tablado’, sinto o cheiro, manuseio o botão de uma cabine de luz e som, limpo demasiadamente o linóleo, reconheço cada esquina do espaço e até ralei o joelho no palco. O teatro está perto, consigo tocá-lo.

[Agora tenho 31 e o prédio que me aconteceu, entre medo e precariedade, não existe mais. Essa pausa não precisa acabar como quem coloca um ponto final na frase, ela está com a gente, não está?]

E por que pensar o ensino do teatro com este ponto de partida, com um poema e os portões verdes? Onde o teatro está? Quando leio o poema reconheço a atividade expressiva do teatro, como quem atua, partilha e produz conhecimento, um estatuto para a incerteza, um confronto com a exatidão do funcionamento de tudo, não dá para tocar neste momento, mas dá para experimentar algum acontecimento em movimento.

Como diretor e professor muitas vezes achava que ‘ensinar’ teatro era afinar tecnicamente um corpo, partilhar fundamentos, acompanhar a história. Depois isso me pareceu duro, pouco.

[Outra pausa. A primeira oficina que ministrei]

a menina tem um furo no pescoço

traqueostomia, ela disse

eu não conhecia essa palavra

não sabia o que acontecia com um sopro

bem no meio do pescoço

no sopro do nada e cicatriz

Ela achava que eu sabia lidar com o sopro

queria cantar

aquecer a voz

ela tinha certeza

havam dito que eu era universitário

de teatro, e portanto, eu sabia de algo
se naquela época eu soubesse recusar
recusar minha estupidez
entenderia que ela sim estava perto do teatro
perto de tocá-lo
Ela só queria estar junto

[Eu tenho essa aula comigo ainda. Lembro que ela sorriu e fez todas as aulas depois daquele dia. Acho que a Companhia se faz pela memória dessa aula também]

Como olhar para os exercícios teatrais nestes momentos de sobressalto? Compreendo que quando fui me aproximando das informações sobre ensino do teatro não sabia que era necessário atribuir àquelas palavras à articulação de ideias, não me aproximava do pensar certo, e ainda, não me fazia presente a eticidade do meu exercício como docente, estava desviado de aprender junto, por que de mim escorregava informações como quem transmite memória e não ideias. Esta referência ao pensar certo, ao estar próximo a ética do fazer são reflexões da busca de uma pedagogia da autonomia como apaixonadamente aponta Paulo Freire:

Pensar certo, pelo contrário, demanda profundidade e não superficialidade na compreensão e na interpretação dos fatos. Supõe à disponibilidade da revisão dos achados, reconhece não apenas a possibilidade de mudar de opção, de apreciação, mas o direito de fazê-lo. Mas como não há pensar certo à margem de princípios éticos, se mudar é uma possibilidade e um direito, cabe a quem muda – exige o pensar certo – que assuma a mudança operada. Do ponto de vista do pensar certo não é possível mudar e fazer de conta que não mudou. É que todo pensar certo é radicalmente coerente. (FREIRE, 1996, p.34)

Estou revisando a aula agora, quatorze anos depois. A ética a que fala o autor citado está firmada na ideia de acreditar na autonomia do educando, de respeitar a sua possibilidade de estar ali, em exercício. Eu escrevo este artigo hoje para dizer que passei a acreditar na primeira aula que ministrei como prática educativa há poucos anos.

Como trazer nomes das especificidades técnicas, autores e autoras, reflexões sobre criação, como fazer trava-língua para um sopro de fala? É lembrar, sobretudo, que uma prática de encontro e descoberta, não foge às informações pedagógicas ao partilhar das técnicas, mas pensa com elas. Me faltava pensar junto.

Perdi os portões verdes, as faixas de TNT. Parei. Não sabia ensinar teatro para as possibilidades, situações, afetividades. Precisava de alguma coisa e não sabia o quê. Soube que o teatro nunca foi um substantivo concreto. Hoje penso mais que algo acontece ou o teatro se faz quando a gente conta que não sabe o que fazer, e então, fazemos em parceria.

Estar atento para o imprevisível, ou ainda, tocar o não aparente, pode analogicamente caber como uma habilidade de deixar o indizível possível. A literatura faz isso com a linguagem, as instalações artísticas, as performatividades, o espanto com uma sensação nova provocada pela arte. Como é que ‘ensina’ isso?

É comum receber o silêncio dos alunos após uma aula de teatro quando uma pergunta é lançada sobre o que aconteceu ali. Na garganta entranhada que o teatro começa, penso. Na falta de explicar o que está diante de si o teatro começa.

As metodologias apresentadas para nós - em boa parte - buscam mapear e sistematizar procedimentos funcionais para o ‘ensino’ do teatro. Falo em especial quando estudamos jogos teatrais, improvisação e texto dramático, seja na academia ou em cursos técnicos. Essa é a base para furarmos um buraco, isto é, fazer ideias nascerem pelos achados que nos chegam.

Se pensarmos em um ambiente formal de ensino podemos nos lembrar do percurso teórico, dos referenciais, de como as disciplinas envolvidas ao teatro descobrem modos, perseguições teóricas etc. O mesmo acontece em espaços informais de ensino, a pesquisa é um tecido permanente e transformador também, o manuseio, o tempero, o sabor, se dará pelo modo como cada coletiva, pessoas envolvidas se colocam e se descobrem.

Quero dizer que ‘ensinar’ será argumentado pelo contexto, pela busca, e, cada um desses elementos será labiríntico e variante. Então, como? Como ‘ensinar’ essa matéria abstrata? ‘Ensinar’ é a melhor palavra para investigar o teatro e seus territórios de linguagens e sensibilidades?

O teatro deve ser pensado para dar certo? As perguntas podem nos alertar do quanto queremos um lado único da moeda, um ponto assertivo. Desviar da solução e olhar, assim se pensa essa prática criativa partilhada aqui, para os caminhos mais do que certas. 'Ensinar' pode ser não pressupor o caminho, mas caminhar, pode ser um sopro.

Oficina e vivência em teatro: 2016 a 2019

A oficina neste período foi pensada para uma pesquisa de procedimentos e processualidades no fazer teatral, e com isso, mantinha distância quanto à preocupação da realização de uma produção em teatro. Para ampliar a estrutura da condução da oficina não havia uma preocupação em pensar somente a atuação como trabalho fundante de uma pesquisa em processualidade. Sabia que era necessário um diagnóstico prévio dos alunos que viriam para situar o desejo vibrante daquele encontro. Outro fator que completava a prática docente deste trabalho era a estadia em uma instituição pública que já determinava, aos olhos da administração uma ideia de teatro, o que o teatro poderia ser.

Situar uma pesquisa laboratorial em uma instituição pública fez e faz conflito entre o que é esperado do teatro e o que se apresenta, como tarefa pedagógica a cumprir, a cada final de ano.

Quando este projeto foi criado o desejo foi fazer pesquisa com o encontro de linguagens artísticas como um ajuntamento de fazeres e sensibilidades. Notei nos cursos técnicos de teatro oferecidos na cidade de Curitiba, ou ainda como fazem as propagandas, os cursos de interpretação teatral, uma disposição para pensar o trabalho de atuação como ponto de partida principal para o fazer. Obviamente muitas produções fora deste eixo acontecem na cidade, mas a chamada de atenção foi ao grande número de cursos oferecidos mediados com esta ênfase: a arte e ou técnica de atuar. Tudo bem, são escolhas metodológicas. E são escolhas que fazem os desdobramentos processuais do trabalho.

Em 2016 a oficina teve duração de 4 meses e recebeu 10 alunos. Esse movimento inicial na instituição custou a compreensão de que fazer isto vibrar significava envolver a instituição completamente ao fazer. Aqui vem uma nota importante: não havia sala disponível para o encontro, então como de costume, achávamos as salas não ocupadas nos dias de aula.

Em 2017 recebi uma surpresa. A oficina recebeu 120 inscrições e foi formada duas turmas com 20 pessoas cada. Nessa formação trabalhávamos em dois dias semanais e a oficina já havia avançado para uma duração de seis meses. Em ambos os anos a variedade de pessoas foi apaixonante. As idades díspares traziam ao espaço público e ao acontecimento da aula testemunhos políticos geracionais conflitantes e complementares. Tendo isto à disposição, a oficina passou a ter um caráter de exploração de disciplinas como teatro, literatura, filosofia, poesia versus políticas públicas. Pouco se falava de atuação para o teatro, mas se buscava caminhos semelhantes nas operações artísticas. Este ano foi fundamental o envolvimento da instituição e a partilha de processualidades ao final do ano: escrita de contos, dramaturgias, exposição de fotografias, cenas em dança e performatividades no espaço da instituição. A mediação tornou-se uma prática inventiva para sustentar a rede de criação dedicada ao teatro.

Para se aproximar da mediação vale notar o quando a palavra não é dura e o quando ela se expande na medida em que vai se relacionando com quem se relaciona com ela.

No ano de 2016 e já 2018 o projeto preocupou-se a investigar o que a mediação, sabendo que na palavra cabe mundo, queria. Como dispositivo das aulas pensava-se sobre a intersecção de processos de criação e como esse encontro de operações poderiam fazer participantes se envolverem e intuïrem junto à minha parceria o que poderíamos investigar para pensar o que deduzíamos naquele momento como teatro. A mediação, portanto, cruzou operações de processos de criação e alimentou a postura da condução da oficina. Para exemplificar esse modo de pensar esse conceito maleável segue algumas observações de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo:

Se a mediação artística é a instância que visa a minimizar a distância entre público e obra, cabe observar, como bem faz Etienne Leclercq, que esse divórcio em última análise implica a aceitação que se trata efetivamente de dois domínios independentes. Tal postulado, no entanto merecia ser repensado se tivermos atentos à própria natureza das artes da cena. Se elas existem por si só, mas acontecem apenas no encontro entre a cena e o espectador, constituem-se, por definição, artes do inacabado, expostas ao caráter aleatório do aqui-agora. Um determinado circuito de relações com a plateia é inerente, portanto, à sua própria existência, o que em última análise, acarreta a necessidade de depurar o próprio significado de mediação. (PUPO, 2011, p.115)

Se a oficina pensava, neste período, olhava para a processualidade como experiência e investigação, falhava ao pensar laços de partilha entre obra, instituição e comunidade. Essa tríade dialética precisa sentar-se à mesa para tomar um chá e fazer dúvidas aparecerem. Essa percepção do micro para o macro oportunizou o olhar para o espaço como uma relação de luta para fazer nascer ações culturais como mediação e pertencimento, e como desejo alimentar a relação democrática com a comunidade e espaço público. Como podemos tornar um espaço público, público? Portanto, como a presença da investigação da prática educativa e teatral, sua rede criativa de acontecimentos expressivos e investigativos, pode intervir na prática diária da instituição?

Pensar o teatro como exercício de aprendizagem, neste espaço público, abre o contexto, o lugar para pisar e pensar como, através de quais meios a então Companhia de Teatro se organiza para estar no espaço público e movimentar uma pesquisa processual para além de uma expectativa esperada sobre o teatro.

O teatro, não como instrumento institucional para um fim ou objetivos formais, mas como uma rede de insurgências e permanências, daí a pergunta: como fazer um espaço público tornar-se público pela experiência de ensino-aprendizagem teatral? Esta é a pergunta chave da pesquisa que faz nascer em 2020 a Companhia de teatro da Biblioteca Pública do Paraná.

‘Ensinar’ teatro não somente por um objetivo contextual, mas por uma moção movida pelas presenças, e claro, investigativa para e pelo fazer teatral. A CIA, mesmo quando era oficina, foi pensada para fazer artistas passearem pelas funções do ofício, as funções vistas e achadas no processo vivenciado, e com isso oferecer um espaço para investigar como pesquisa, como possibilidade outra; isto é, nunca foi pensada como um espaço para investigar a atuação para o teatro, mas o teatro. Isso foi e é um desejo permanente em imaginar a possibilidade de artistas visitarem funções para o engendramento deste ofício e só depois de uma experiência, digamos, de visitação das ferramentas, intuir de onde cada um intuirá o quer com o teatro e por onde quer acontecer com o exercício de criação.

A preocupação não foi partilhar uma ideia de teatro, uma definição, mas jogar objetos à mesa, reflexões, ler um conto, ver um filme, fotografar, escrever bulas de remédios, observar mecanismos de expressão, pesquisar a linguagem verbal, física e sensível de

cada participante através de plataformas de expressões artísticas outras. Olhar para as pessoas envolvidas em cada ano como contrarregras, produtorxs, artistas, dramaturgues... olhar para os mecanismos expressivos de cada um e encontrar o teatro lá, no meio do vazio e tropeçar. Depois de suposições, trazer para a roda apontamentos teóricos e olhares de pesquisa. A vontade era amalgamar um entre, um estado de alerta para produção de conhecimento. Depois encontrar o teatro que cada um chamava. Por agora, penso que teatro seja o que cada um chama e vê.

Para as relações de ensino-aprendizagem a pergunta retorna: Para quem? O 'quem' modifica o que pode ser teatro, pois as redes de criação³ acontecem pelas tessituras dos encontros de agentes criativos. Aqui, nesta reflexão, observei que os pontos metodológicos da oficina não aconteceram para informar, fazer linha de tempo, mas juntar e contaminar. A moção foi concentrar-se no atrito dos encontros e depois colher informações, traçar cronologias. Tudo atravessado, sem começo, meio e fim. Tudo em e para processualidades.

Sabemos que temos estudos técnicos para as atrizes e muitos se debruçam sobre esses saberes em diferentes referenciais, e claro, que isso é valioso, pois são caminhadas que trazem às nossas percepções caminhos trilhados, percebidos. Para caminharmos deixo abaixo uma citação e uma partilha de Heliadora sobre o que é teatro.

Dizer o que é o teatro é uma coisa meio complicada, porque duas coisas são 'teatro': o teatro é, de um lado, uma atividade, uma forma de arte, na qual as pessoas representam um acontecimento vivido por personagens, e, de outro, o lugar onde essa atividade acontece; tanto a arte quanto o seu local são muito antigos e, como irmãos, se desenvolvem juntos. (HELIODORA, 2008, p. 8)

Heliadora, aponta sua percepção sobre o que pode ser ou de onde pode partir o teatro. De fato, não é fácil caber em tão poucas linhas o que é o teatro. O teatro como 'textos', linguagem, estéticas, políticas, processualidades. Quero me concentrar ao trecho final da citação quando a autora fala sobre o lugar que a atividade teatral acontece. No espaço onde se vê, nas ruas, barricadas, na proa de um navio, cânticos, no boteco, na padaria, em plataformas audiovisuais, estações de ônibus, na folha de papel. O lugar redireciona a rota sobre o 'ensino' do teatro. Então: Onde está o teatro? Estas palavras redobram a atenção quando pensamos em 'ensinar' o teatro.

³ Ver SALLES, Cecília. Redes da Criação: Construção da obra de arte. São Paulo: ed. Horizonte, 2006. 172p.

Descubro então que não sou eu que descubro uma metodologia incompleta permanente, mas ela que atua sobre mim e o fazer.

Oferecer um processo de criação para artistas, no percurso da oficina, foi e é dar à vista uma variedade perspectiva sobre as funções do teatro, isto é, perceber o que sempre esteve.

O teatro, neste caso, está em uma instituição pública. A instituição preserva uma memória do teatro. O teatro como serviço às datas comemorativas, a relação literária etc. Reconhecer a narrativa local sobre o teatro foi um processo metodológico para procurar o espaço para trazer outras narrativas sobre o ofício. As pessoas envolvidas na oficina, em sua maioria, não possuíam uma experiência na área.

[Houve um dia em que os seguranças e os responsáveis pela limpeza pararam suas atividades, sem que ninguém pudesse perceber, para perguntar-me que músicas eram aquelas. Houve um tempo em que os funcionários e funcionárias saíram de seus postos para buscar um café e espiavam a aula de teatro, e timidamente, balançavam os pés como se dançassem juntos]

A PRIMEIRA COMPANHIA DE TEATRO DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

Em 2020, algumas semanas antes da relação que começamos a viver com o COVID-19, apresentei um projeto de Companhia de Teatro para a instituição. Neste projeto, além da prática criativa do elenco, queria assomar a mediação como um espaço de investigação para todas as pessoas envolvidas para multiplicarmos a oferta do espaço público para a comunidade.

Depois destes quatro anos o desejo foi multiplicar a prática processual deste projeto. Como fazer dos participantes multiplicadoras e multiplicadores desta experiência processual no teatro?

Quando o projeto começou a pensar o espaço público como pertencimento político um trabalho novo apareceu como parte da mediação. É de se esperar que quando comecei a analisar as inscrições recebidas notei uma alta porcentagem de pessoas brancas participantes e de moradoras da região central da cidade, o que muito me preocupou.

Na escrita do projeto para 2020 ampliei a rede de artistas mediadoras e mediadores e optei por fazer uma seleção de elenco com ampla análise de documentos residenciais, formulários e entrevistas. A diversidade é uma palavra que ronda a estrutura da pesquisa de mediação da companhia desde a utilização de referências de autoras e autores pertencentes às minorias como partilha de referenciais de todas as pessoas envolvidas, de modo que discutíamos as próprias produções das pessoas envolvidas como base de produção de conhecimento e ideias.

Para a seleção de elenco o projeto recebeu cento e duas inscrições. O elenco já tinha dez pessoas que foram contactadas dos anos anteriores e estiveram como elenco simplesmente pela disponibilidade da agenda ao horário resolvido. Portanto, a seleção trouxe para o grupo dez pessoas chegando a formar um elenco de vinte pessoas entre 18 e 61 anos. Para a seleção, pensando a tarefa de se afastar de pessoas moradoras da região central, o projeto conseguiu convidar quatro artistas da cidade: Isabel Oliveira, Cleber Pereira Borges, Dalvinha Brandão e Ana Carolina. Esses artistas representam diferentes lutas para o teatro, a negritude, o movimento LGBTQIA+ e transformismo nas artes performativas. Assim, conseguimos fazer um trabalho detalhado e primoroso resultando na Companhia que formamos.

189

Inauguramos a Companhia com as portas da Biblioteca fechadas devido à pandemia. Tivemos 10 meses de encontros semanais entre um a seis encontros. A equipe ampliou: Designers, Atrizes, Doutores, Doutoradas, Companhias de teatro parceiras como a Companhia Brasileira de Teatro e dramaturgo da Companhia do Armazém, rede de psicólogos e psicólogas, imprensa, criação de redes sociais e universidades como Universidade Federal do Paraná e Universidade tecnológica do Paraná. Muita gente envolvida. Além do estudo semanal essas convidadas e convidados visitaram a Companhia, de modo online, e trocaram conversas e experiências profissionais. A vontade era oferecer aos participantes relação com os artistas da cidade.

Neste ano não havia interesse em perguntar-nos se estávamos fazendo teatro, o nosso interesse estava concentrado em se aproximar e se relacionar de materiais criativos: câmeras, nossas casas e as regiões que morávamos. Com o tempo, conhecendo as disponibilidades de cada integrante, a companhia formou núcleos de criação: Núcleo

de Audiovisual, Núcleo de Secretariado, Núcleo de Produção, Núcleo de Composição e Mediação e Núcleo de Dramaturgia. Ao elenco era ofertado além do encontro semanal, participações nestes núcleos. A condução de cada núcleo foi organizada pelos próprios participantes. Por fim, a companhia fechou o ano com quinze produções audiovisuais e um seminário de criação e escrita para teatro: 'Entre Trocas e Partilhas', projeto em que o elenco pensou uma proposição artística convidando um artista de outro estado para mediar um processo criativo; 'Laboratório Web Dramatúrgico', trabalho audiovisual das experiências performativas com vídeo.

O seminário levou o nome de 'Chamada aberta: Escritas, caminhos e desvios para a cena'. Aqui a parceria entre as universidades chamou convidados e convidadas para conhecerem as três companhias de teatro sediadas em espaço público: Companhia de Teatro da UFPR, TUT – companhia de teatro da UTFPR e CIA DA BPP. As companhias mediarão o próprio evento e articularam as falas com os convidados e convidadas: Maria Shu - dramaturga e roteirista - Lígia Oliveira – pesquisadora doutora e dramaturga-, e Walter Lima Torres, pesquisador teatral.

Dado o desenho geral podemos prosseguir com o arremedo de tudo que apresentado até agora. Para isso, volto um pouco a literatura para atrelarmos a leveza e a fissura.

'ENSINAR' É A MELHOR PALAVRA PARA O TEATRO?

Ouvidas de longe, é difícil distinguir/se as vozes na janela são conversa ou canção. Tampouco é fácil compreendê-las se/ ouvidas de perto demais, ou de um jeito diferente/, com muito mais ou menos atenção/Como mal se pode afirmar o ruído/que traz a brisa é eco ou assovio. Só sei que ouvi um som tão aéreo/que parece parte de outro som./Juntos eles talvez não formem uma melodia,/mais bem uma espécie de prisma,/ou de degradação... Tento reproduzi-lo no violão/e algo me lança no papel. Difícil determinar/de que matéria estranha é feito este poema.(ARELLI, 2018,p.38)

Resgato o poema 'Fenomenologia da composição', para me aproximar dos espaços de atrito que se formaram para a metodologia e preparação da oficina e vivência em teatro. É instigante notar na formação deste poema que o nascimento de sua composição está refém de um leque de atravessamentos, imprecisos de suas origens. É por este atravessamento impreciso que as escolhas para a construção da metodologia de ensino foram colocadas para a Companhia de Teatro.

A processualidade do caminho. Nesta prática pedagógica, educativa e teatral atrelada a ideia de abrir o elo entre espaço público, teatro e comunidade, faz pensar o quanto os atravessamentos impalpáveis são impossíveis de reconhecê-los concretamente, mas estão conosco. O sopro do pescoço, o tablado, o pelo arrepiado, o prédio verde e a faixa de TNT. Estão aqui, estão cumprindo o movimento de tornar o teatro um substantivo concreto do sensível. Atravessar para aprender a furar um buraco.

‘Ensinar’ é a melhor palavra para o teatro? Como lidar com a palavra é melhor do que evitá-la? O teatro, reverberando as discussões presentes, ainda que abstrato pode se aproximar de alguma qualidade concreta. De que maneira? Torná-lo substantivo concreto, fazendo-o parecer algo capaz de tocar o próprio corpo e esculpir as reflexões sobre ofício, tal como uma pedra bruta a ser redesenhada. O teatro pode ser considerado uma pedra bruta se pensarmos que ele está presente em nossas próprias inferências sociais e sensíveis. E, olhar para elas, em um processo de descoberta sobre as próprias potencialidades, é também se aproximar dos estudos já realizados sobre o ofício. É transitar de uma curiosidade ingênua para uma curiosidade epistemológica sem perder a boniteza de cada uma.

A companhia está vivendo esta transição epistemológica numa relação de ida e volta entre as curiosidades. Sobre as curiosidades vale partilhar a nota de Paulo Freire:

Na verdade, a curiosidade ingênua que, ‘desarmada’, está associada ao saber do senso comum, é a mesma curiosidade que, criticizando-se, aproximando-se de forma cada vez mais metodicamente rigorosa do objeto cognoscível, se torna curiosidade epistemológica. Muda de qualidade mas não de essência (...) a curiosidade como inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo, como pergunta verbalizada ou não, como procura de esclarecimento, como sinal de atenção que sugere alerta faz parte integrante do fenômeno vital. Não haveria criatividade sem a curiosidade que nos move que nos põe pacientemente impacientes diante do mundo que não fizemos, acrescentando a ele algo que fazemos. (FREIRE, 1996, p. 32)

Com a exploração dessa investigação de autonomias, de curiosidades epistemológicas, a companhia de teatro tem como interesse alcançar, como parte dos acontecimentos processuais, diferentes enunciações para o teatro como reverberações de suas diferentes respostas.

O interesse foi e é fazer as pessoas envolvidas agirem em processos pelas percepções emergidas dos encontros: a experiência com um processo criativo e com as pessoas, pelas aberturas de suas relações com o teatro, fazer o encontro do teatro acontecer especialmente pela aproximação dos corpos em relação, pela relação com as suas metamorfoses sensíveis.

É sobre esta curiosidade epistemológica de Freire que interessa e estrutura parte dos procedimentos e dispositivos para o andamento da Companhia. Seja na utilização de seu próprio campo semântico, seja na estrutura das frases quando partilha as expressões de um relato, ou expressões de descrições de suas narrativas.

Na obra “A preparação do Diretor”, Bogart exemplifica o exercício de encontro com as questões singulares de cada artista. Se somos, a partir da perspectiva da autora, construídes pelas memórias e por nossas intuições além de todo constructo social, somos capazes de interferir no espaço, nas obras, nas expressões artísticas, dentro dos nossos círculos potentes de afetos.

É importante notar, seja nas reflexões de Freire e nas partilhas de Bogart, o quanto estas intuições, gradativamente ampliam a sua potência no sentido de produzir um conhecimento artístico, inventivo. Da intuição para a análise e por conseguinte, produção de conhecimento.

Quando procuro uma peça em uma estante, sei que dentro do livro existe uma semente: uma questão adormecida à espera de minha atenção. Ao ler a peça, toco na questão com minha própria sensibilidade. Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideias e associações pessoais - quando ela me assombra. Nesse momento, tudo o que vivencio no cotidiano está relacionado a ela. A questão foi liberada em meu inconsciente. Ao dormir, meus sonhos estão imbuídos dessa questão. A doença da questão se espalha: para os atores, cenógrafos, figurinistas, técnicos e, por fim, para a plateia. No ensaio, tentamos encontrar formas e modelos que possam conter as questões vivas no presente, no palco. O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. (BOGART, 2011, p.26)

Esta exemplificação de Bogart é um espaço para notarmos como uma relação aparentemente afetiva pode aos poucos tornar-se produção de conhecimento e análise. Dentro desta perspectiva a Companhia acredita mover estas percepções e delas multiplicar a produção de conhecimento gerado nesta vivência pelos próprios integrantes.

2. QUEM TAMBÉM PODE 'ENSINAR' TEATRO?

Como prática coletiva, o teatro é atraente, sedutor e agregador, ao contrário de outras linguagens, como a música ou às artes plásticas, que necessitam de um aprendizado prévio com relativo grau de elaboração para que haja uma interação entre seus participantes. As artes cênicas aceitam até mesmo as diferenças em termos de competências e habilidades, promovendo a integração da diversidade vocacional dos grupos jovens.[...] trata-se de uma forma aberta e propositiva para a expressão de subjetividades... [...] Por vezes, contudo, essa generosidade ou leniência acolhedora na recepção de seus membros gera distorções que somente a experiência e o tempo podem corrigir. (TORRES, 2016, p.126)

Walter Lima Torres, professor e pesquisador, apresenta em sua obra “Ensaio de cultura teatral”, diversos ensaios nos quais relata os condicionamentos das funções mercadológicas e criativas do teatro, especialmente no Brasil. Além de refletir sobre os sistemas culturais desta arte e os meios por meio dos quais artistas, agentes criativos e docentes buscam a sua sobrevivência na área, relata sobre o movimento acolhedor, aquém de saberes técnicos. O tempo, a experiência na atividade criadora, pode ampliar ou alargar posições tomadas diante dos processos criativos.

Os processos do ensino do teatro, como até então discutido, parecem se aproximar com a citação acima. Isso porque o teatro, de certo modo, como o autor diz, é mais acolhedor que outras áreas artísticas por amparar quaisquer habilidades, independentemente do nível desenvolvimento estético e artístico dos/das aprendizes.

Em geral, o ensino do teatro é constituído pelo encontro entre as partes envolvidas. Fazemos teatro, aponto aqui essa possibilidade, como uma travessia de saberes mediada entre as partes. Por essa via pode-se dizer que professoras, agentes, educadores, alunes, artistas ‘ensinam’ teatro uns aos outros ao mesmo tempo que não separam o saber técnico dessas trocas. Essa etapa de compreensão confere a organicidade de aprendizagens em movimento constante e a partir disso leva a experimentar o teatro para além dele, de seus próprios limites, limites que damos por uma ignorância ingênua de acharmos que sabemos até onde ele vai. Conhecer a multiplicidade de opiniões sobre os modos de operar teatro ou até teatros movem reconhecer nossos limites anteriores com ele. A curiosidade é a força motriz para anunciar o fim da palavra limite, o horizonte é a melhor saída, querer saber insistentemente como uma força utópica e concreta o que tem depois dele. O que tem depois do horizonte: o teatro. é necessário caminhar para não o perder de vista. Passamos a

sensibilizar nossa experiência com o mundo cada vez mais quando, talvez, movimentarmos a delícia do não-saber algo sobre o que chamávamos de certeza, observamos composições da rua, fazemos articulações em situações inesperadas como se o nosso entorno alargasse nossa travessia sobre o teatro.

Saliento que podemos 'ensinar' e ou criar experiências teatrais, mas há divisões responsivas, funções que podem abrir as relações de mediação para o ensino ou ainda a lembrança da rigurosidade como o método como apontam as reflexões da Pedagogia da Autonomia.

É dialogar com agentes criativos responsáveis pela mediação do ensino, em trocar experiências sensíveis, em mediar percepções. As funções responsivas podem não ser entendidas como relações hierárquicas do saber, mas uma construção de uma rede ramificada por experiências, percepções, técnicas. Rancière (2007, p. 107), escreve sobre a emancipação intelectual através de um relato sobre o pedagogo Joseph Jacotot:

Assim, o dever dos discípulos de Joseph Jacotot é bem simples. Eles devem anunciar a todos, em todo lugar e circunstância, a boa nova ou o benefício: pode-se ensinar aquilo que se ignora. Um pai de família pobre e ignorante pode, portanto, começar a instrução de seus filhos. Cabe, ainda, fornecer o princípio desta instrução: é preciso aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto, segundo esse princípio: todas as inteligências são iguais. (RANCIÈRE, 2002, p. 107)

Joseph Jacotot foi um pedagogo que durante sua docência passou a experimentar métodos de ensino que valorizava a ignorância do aprendiz, compreendendo, portanto, que as inteligências possuem a mesma potência para descobrir novas possibilidades de aprendizagem. Quando Rancière (2007) em seu livro relata a trajetória deste pedagogo, a concepção de ensino se amplia e passa a trabalhar com as casualidades e adaptações que cada singularidade pode fazer brotar durante as especulações e descobertas de determinado ofício ou área de conhecimento. Evidentemente, estes teóricos citados não estavam pensando para o processo de ensino do teatro, todavia, pode-se notar o quanto estas reflexões podem agenciar pulsões para redimensionar o ensino-aprendizagem do teatro entre as posições hierárquicas estabelecidas socialmente. Quero dizer que uma reflexão sobre um processo educacional contribuirá para a prática pedagógica teatral, pois ambas se contaminam e se alimentam. Na prática educativa com o teatro está aliada a

ruptura de um corpo doméstica pela experiência tradicional escolar, um corpo convidado a viver uma transição de sua curiosidade, a prática com o teatro como mediação e pertencimento político em um espaço público pode ser um convite para uma prática de eticidade. Obviamente, devemos pensar contextualmente. A Companhia por estar neste espaço informal de ensino tornar-se confortável nesta investigação e nesta relação ampla entre informar sobre o teatro, mas fazer nascer desdobramentos. Essa condição pode ser diferente em ambientes escolares onde as artes atuam.

O 'ensino' do teatro é necessário? O 'ensino' do teatro pode emancipar as subjetividades intelectuais tal como pode oferecer à sociedade bens culturais. Neste aspecto é possível olhar para as colocações de Carminda Mendes André (2011), ao explicitar as principais diferenças entre ação educacional e ação cultural.

Detendo-se nas práticas de ensino arte-educativas do ensino básico, é fácil perceber que a ação que se pretende educativa está voltada às teorias do teatro e práticas teatrais modernas. Esse fato explica ou justifica, em parte, por que a atitude do professor de Artes tem se restringido a mediar os referenciais teóricos da produção teatral da tradição com os referenciais culturais dos alunos. (ANDRÉ, 2011, p.133)

A palavra-chave para reflexão é 'ação'. Para a autora esta palavra promove movimentos de ensino. Essas potencialidades são as responsáveis por diferenciar a ação educativa da ação cultural que procura um resultado por ser qualificada como um produto ao qual é conferida as etapas processuais muito bem definidas e pouco preocupadas com as relações de autonomia.

Como hipótese, a ação educacional e cultural pensa na Companhia de Teatro referida neste texto como uma aposta para abrir lugares outros para a relação de ensino e ao mesmo tempo medeia as necessidades da instituição.

Portanto, dialogar com uma metodologia incompleta significa, aqui no texto referido, um olhar amplo sobre onde a prática está em atividade e como ela pode ser operada para um caminho orgânico e atento ao seu fazer. Dimensionar a percepção da própria prática docente é lembrá-la viva.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ. M. Mendes. **Teatro pós-dramático na escola**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ARELLI, Daniel. **Lição da Matéria**. Curitiba, Paraná: Editora Biblioteca Pública do Paraná, 2018.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**: Sete ensaios sobre arte e teatro. WMF Martins Fontes, São Paulo. 2011.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. 144 p.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir Editora LTDA, 2008.

ICLE, Gilberto; Bonatto Torres Mônica; **Por uma pedagogia performativa**: A escola como entrelugar para professores-performer e estudantes-performes. Cad. Cedes, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, jan.-abr., 2017

LEHMANN, T. Hans. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Bittencourt Adriana; SIEDLER, Elkie. **A incerteza como índice de construção de autonomia em dança**. João Pessoa: V. 3 N. 2 jul-dez/2012.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros; **Mediação artística: uma tessitura em processo**. Santa Catarina: Urdimento. Set/2011

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

196

RODRIGUES, M. Alexandre. **Parafilias**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TORRES, L. Walter. **Ensaios de cultura teatral**. Jundiaí, São Paulo: Paco Editorial, 2016.

KASTRUP, Virginia. **Aprendizagem, arte e invenção**. psicologia em estudo, Maringá: v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.