

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE

**TRANSGRESSÕES ESTÉTICAS E PEDAGOGIA DO TEATRO: O Maranhão no
século XXI**

ABIMAELSON SANTOS PEREIRA

São Luís
2012

ABIMAEELSON SANTOS PEREIRA

TRANSGRESSÕES ESTÉTICAS E PEDAGOGIA DO TEATRO: O
Maranhão século XXI

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Arão Nogueira
Paranaguá de Santana

São Luís
2012

ABIMAEELSON SANTOS PEREIRA

**TRANSGRESSÕES ESTÉTICAS E PEDAGOGIA DO TEATRO: O Maranhão no
século XXI**

Trabalho apresentado ao Programa de
Pós-Graduação Cultura e Sociedade da
Universidade Federal do Maranhão como
para a obtenção o título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Arão Nogueira
Paranaguá de Santana

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arão Nogueira Paranaguá de Santana
(Orientador)

Profa. Dra. Márcia Manir Feitosa
PGCULT – UFMA

Profa. Dra. Carminda Mendes Andre
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Aos dois pilares que ensinaram-me a transgredir com arames e poesias: um chamado Flora, borboleta que voa em mim e alegra meu jardim. Outro chamado Flor, que acalanta meu descompasso e ilumina o meu jirau: mulheres da minha estética.

Aos menores, que por eles ainda não respondem, que são a luz da minha ingênua fotossíntese, minhas lembranças do futuro, projeções de um possível amanhã: Gabriel, mais que um anjo. Pedro, pedra doce, fortaleza. Cauã, caminhos de flores. Cauê, menino-asa, vento. Luan, energia, afagos da vida. Lawank, aurora, cor de anil. Lawrem, pérola, pétala ao vento.

Aos moleques que, como muitos, dormiam para sonhar, atiravam-se no mundo com histórias, brincadeiras, dores, medos e lembranças, buscavam calor onde havia o frio. Transgrediam para pouco viver, tornaram-se trevas a procura de luz. Àquela que me levou a transgredir e disse-me quais as estéticas descompassadas de um caminhar noturno, a Vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que traça os caminhos que porventura terão que ser transgredidos, reiventados e poetizados com sabedoria, ética, paz e felicidade.

A minha família, força motriz da minha poesia, substrato do meu pensar, meu chão perdido, meu porto seguro.

A minha mãe Flora, que é professora, que é mulher, que é negra, que é pobre, que é vencedora, que me educou e me ensinou que transgressões podem ter limites.

A minha Avó Flor (Matildes), que transgride como ninguém, que tem a sabedoria e experiência dos mais velhos, que é mulher, que é negra, que é pobre, que é vencedora, que me ensinou a ser tolerante e a respeitar as diversidades religiosas e sexuais.

A Arão Nogueira Paranaguá de Santana, professor, orientador, amigo, companheiro de luta; que muitas vezes com sua sabedoria e paciência soube frear as minhas transgressões indevidas e que sempre acreditou neste incansável projeto existencial que é a vida no teatro.

Ao Mestrado Interdisciplinar Cultura e Sociedade – PGCULT, pelos conhecimentos gerados, em especial às professoras Dra. Márcia Manir Feitosa e Dra. Sandra Nascimento, pelas impecáveis aulas que ampliaram substancialmente os olhares, as buscas e os caminhos desta pesquisa.

As amigades construídas neste caminho de transgressões: Kelly Almeida, Cláudia Moraes, Sandra Moreno, Flávia Alexandra, Jeane Carla Oliveira e Priscila Moreno, que estiveram presentes em muitas conversas, planos e diversões desmedidas nas horas quase vagas.

Aos grupos e artistas aqui pesquisados que abriram suas portas e armários para contribuir com a construção destes saberes: Pequena Cia. de Teatro, Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta, Tapete Criações Cênicas, Meireles Grupo Estudantil de Teatro, Marcelo Flecha, Luiz Pazzini, Urias de Oliveira e Luis Antonio Freire.

Ao Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho, refúgio poético, cênico e epistemológico, espaço em que democraticamente a pesquisa ganhou mais força estética e educativa.

Aos mestres de profissão ou de vida, por acreditarem que nunca devemos esquecer aqueles que abrem os caminhos, ampliam os olhares e mostram outras possibilidades de vida: Luis Antonio Freire, Luiz Pazzini, Lúcia Helena Rabelo, Antonio Barros e Odilacy Santos Pereira.

Aos amigos de teatro que sempre acreditaram nesta caminhada poética e dolorida: Raphael Brito, Pryscilla Carvalho, Darcileia Sousa, Aline Nascimento e Alana Araújo.

A FAPEMA, que por meio de sua bolsa-auxílio subsidiou a investigação aqui exposta, o que garantiu também a qualidade estrutural das temáticas aqui discutidas.

Aos não nomeados aqui, que são muitos, mas ainda sim são lembrados: amigos, profissionais das artes, conhecidos, poetas, professores, entre outros vários, que de diversas formas contribuíram para o amadurecimento deste trabalho. Para estes pétalas de sabedoria para continuarem ajudando e apoiando projetos de vida.

Ximena Dahm andava muito nervosa, porque naquela manhã ia iniciar sua vida na escola. Corria de um espelho a outro, pela casa inteira, e numa dessas idas e voltas tropeçou numa bolsa e despencou esparramada no chão. Não chorou. Perguntou:

– *O que é que essa merda está fazendo aqui?*

A mãe ensinou:

– *Filhota, isso não se diz.*

E Ximena no Chão, quis saber:

– *Então para que existem, mamãe, as palavras que a gente não pode dizer?*

(Eduardo Galeano)

RESUMO

Visando compreender as possibilidades estéticas e educativas que se esboçam na teatralidade contemporânea, o presente trabalho se pauta na discussão plural que engloba os conceitos e as propostas teóricas sobre arte e educação, na tentativa de identificar as maneiras pelas quais se cria e aprecia o teatro na contemporaneidade, considerando as repercussões deste processo no âmbito da Pedagogia do Teatro. A perspectiva conceitual configura o processo de criação teatral como substrato das questões estéticas, éticas e políticas que sustentam a prática artística e o seu ensino, pensadas numa dimensão que leva em conta a experiência estética, o domínio da linguagem cênica, a criação e recepção de espetáculos. Discute ainda a formação do artista-docente enquanto criador, refletindo sobre suas práticas, capacidade de articular produções junto a grupos de teatro, no desenvolvimento de potencialidade lúdicas, criativas, inventivas, entre outras, no âmbito escolar e acadêmico. O trabalho de campo tem como principal recorte analítico processos de criação de grupos de teatro no Maranhão, enfocando aqueles que privilegiam as tendências contemporâneas de pensar o teatro. É resultado de uma investigação qualitativa e quantitativa acerca da configuração do teatro no Maranhão entre os anos 2000 e 2011, no intuito de compreender como o teatro contemporâneo vem sendo desenvolvido no estado, no circuito profissional e no ambiente escolar para tanto, criou-se a categoria *Transgressões Estéticas*, como forma de identificar as produções teatrais notadamente de cunho contemporâneo.

Palavras-chave: Pedagogia do teatro; Experiência Estética; Contemporaneidade

RÉSUMÉ

Afin de comprendre les possibilités esthétiques et éducatives qui se profilent dans la théâtralité contemporaine, ce travail est guidé par la discussion qui inclut les concepts pluriels et propositions théoriques sur l'art et l'éducation dans une tentative d'identifier les moyens par lesquels vous créez et profitez du théâtre dans de nos jours, compte tenu des implications de ce processus au sein de la pédagogie du théâtre. Le point de vue conceptuel configure le processus de création de théâtre en tant que substrat des esthétiques, éthiques et politiques qui soutiennent la pratique artistique et de son enseignement, conçus dans une dimension qui tient compte de l'expérience esthétique, le domaine de la langue pittoresque, la création et la réception des spectacles. Il aborde également la formation de l'enseignant en tant qu'artiste-créateur, en réfléchissant sur leurs pratiques, la capacité d'articuler les productions à des groupes de théâtre, le potentiel de développement des activités récréatives, créatif, inventif, entre autres, dans le scolaire et universitaire. Le travail de terrain a comme ses principaux processus approche analytique de la création de groupes de théâtre dans le Maranhão, en se concentrant sur ceux qui favorisent les tendances contemporaines de penser le théâtre. Elle résulte d'une recherche qualitative et quantitative sur la configuration du théâtre dans le Maranhão entre 2000 et 2011, l'intuition de comprendre comment le théâtre contemporain a été développé dans l'état, sur le circuit professionnel dans le milieu scolaire et à cette fin, nous avons créé transgressions esthétiques de la catégorie comme un moyen d'identifier les productions théâtrales particulières de look contemporain.

Mots-clés: pédagogie du théâtre; l'expérience esthétique, contemporain

LISTA DE IMAGENS (QUADROS, FIGURAS E ESQUEMAS)

- Quadro 01: Transgressões Estéticas do Século XX
- Quadro 02: Quadro de Antagônicos da Pequena Cia. de Teatro
- Quadro 03: Transgressões Estéticas da Pequena Cia. de Teatro
- Quadro 04: Transgressões Estéticas da Tapete Criações Cênicas
- Quadro 05: Transgressões Estéticas do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta
- Quadro 06: Transgressões Estéticas: O teatro do Maranhão no início do século XXI
- Quadro 07: Transgressões Estéticas do Meireles Grupo Estudantil de Teatro
- Figura 01: Espetáculo *Diálogo das Memórias: O imperador Jones*
- Figura 02: Processo de Criação do Espetáculo *Torres de Silêncio*
- Figura 03: *Performance Art Poema ao corpo liberto*
- Figura 04: Espetáculo *Nós, o fragmento que nos resta – AEDEM*
- Figura 05: Espetáculo *E. V. A – Um monólogo*
- Esquema 01: Jornada Pré-expressiva da Pequena Cia. de Teatro
- Esquema 02: Jornada Expressiva da Pequena Cia. de Teatro
- Esquema 03: Formalização/ Tapete de Criações
- Esquema 04: Encenação em Movimento do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta
- Esquema 05: A Intertextualidade no Espetáculo “Diálogos da Memória: O Imperador Jones”, do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta
- Esquema 06: A estética do fragmento no espetáculo “Diálogos da Memória: O Imperador Jones”, do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta
- Esquema 07: Metodologia de Trabalho no Meireles Grupo Estudantil de Teatro: princípios estéticos

LISTA DE SIGLAS

CACEM:	Centro de Artes Cênicas do Maranhão
COTEATRO:	Companhia Oficina de Teatro
LABORARTE:	Laboratório de Expressões Artísticas
SESC:	Serviço Social do Comércio
MOBRAL:	Movimento Brasileiro de Alfabetização

SUMÁRIO

Introdução [acendendo as luzes da ribalta]	13
1 Poéticas da Cena: a pluralidade do teatro	22
1.1 Elementos da Virada Conceitual	23
1.2 A Contribuição de Artaud e Brecht	33
1.3 Sobre as Poéticas Contemporâneas	38
2 Transgressões Estéticas: o Maranhão no século XXI	48
2.1 A Modernidade do Teatro Maranhense	49
2.2 O Ator na Encenação: a experiência da Pequena Cia. de Teatro	56
2.3 Tapete Criações Cênicas: o corpo orgânico no treinamento do ator	68
2.4 A Encenação em Movimento do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta ..	81
3 Pedagogia da Cena e Experiência Estética	98
3.1 Os Coletivos, sua Formação e seus Espetáculos	99
3.2 Ressignificando o Fazer Teatral na Educação Básica: experiência e conhecimento	113
Considerações Finais [produção a luz de contra]	130
Referências	137
Apêndices	142

INTRODUÇÃO [acendendo as luzes da ribalta]

Se o hábito nos leva a crer que o teatro tem por base um palco, cenário, luz, música, poltronas... partimos do princípio errado. Para fazer filmes não podemos prescindir de uma câmera, do celulóide e dos meios para revelá-lo, mas para fazer teatro somente uma coisa é necessária: o elemento humano. Isto não significa que o resto não tenha importância, mas não é principal.

Peter Brook

Nos últimos anos ocorreram importantes modificações na maneira do ser humano se relacionar socialmente. O acesso à informação, por exemplo, tornou-se dinâmico e interativo, o que possibilitou outras formas de inter-relação com o mundo.

Houve uma época em que o jornal impresso era um dos mais valiosos meios de comunicação, pois proporcionava o acesso às informações cotidianas, conectando as pessoas aos acontecimentos do mundo. A partir do avanço tecnológico o jornal tornou-se eletrônico, instantâneo, relativizou os limites do espaço e do tempo – ainda que a versão impressa não tenha perdido o seu sentido. O desenvolvimento tecnológico não é mais uma promessa, é uma realidade palpável.

É possível, a partir das novas tecnologias, que pessoas se relacionem de diversas maneiras através de mídias interativas. Namoros, estudos, pesquisas, amizades, negociações, agendamentos, compras, enfim, várias atividades podem ser realizadas por meio da interface digital. Em outras palavras a própria mídia se tornou uma extensão do corpo humano, prolongando e retrabalhando os sentidos, conforme prenunciara Marshal Macluhan.

O corpo sempre foi um portador de culturas: as vestimentas e os acessórios demonstram tanto preferências culturais como indicam status social ou posicionamento estético e político diante do mundo. Houve uma época em que o uso da minissaia e das roupas coloridas e justas do movimento *Punk* era uma forma de expressão política e estética, e outra em que os relógios de pulso eram indicadores de status social. No mundo da conectividade, cada vez mais, as mídias auxiliam nas diversas formas de expressividade.

Uma pessoa inserida nesta geração midiática, ao sair de casa e após alguns minutos perceber que, por algum motivo, esqueceu seu celular, retorna à sua residência para pegá-lo, por acreditar que não consegue passar um dia sem estar

perto do seu aparelho, sem estar conectada. Essas modificações alteram o modo como as pessoas se relacionam com o mundo, criando novos hábitos e outras formas de relacionamento interpessoal. (CANCLINI, 2008a)

Uma família que se programa para sair de férias, por exemplo, com atividades típicas como passeios a espaços históricos e visitas a belezas naturais, zoológicos e museus, possivelmente tentará eternizar os momentos vividos. Um recorrente meio para fazer isso é utilização de algum equipamento digital. Em tempos passados, os relatos das atividades vivenciadas nas férias seriam, provavelmente, por meio de conversas, reuniões entre amigos, desenhos na escola ou outras formas de expressões que perpassavam pela escrita, oralidade e, em alguns casos, registros imagéticos. No entanto, por se tratar de uma família inserida numa geração midiática, o compartilhamento das atividades das férias será realizado, possivelmente, por meio de fotografias e vídeos postados em redes sociais na internet, gerando conectividades e diferentes formas de interação.

É deste modo que se observa a existência de uma vigente destemporalização das pessoas em relação ao espaço em que se vive, de modo que as questões relacionadas ao tempo influenciam a maneira de percepção do espaço e este se reconfigura com a implosão do tempo. Existem diversas formas de se situar no tempo e várias outras de se relacionar com o espaço urbano, pois a partir do cenário de conectividade, construído pelo avanço tecnológico, tanto o tempo quanto o espaço são implodidos e reconstruídos, tornando-se propulsores de novas formas de sentir, ver e se relacionar.¹

As atividades desenvolvidas no cotidiano são expandidas e compartilhadas na internet, as mídias redimensionam o tempo. O espaço, por sua vez, que era real, torna-se virtual, sendo este tão real quanto aquele, só que agora em outra perspectiva, a da interatividade. Assim, discutir sobre o ser humano, neste

¹ Tomamos a expressão *pensar o tempo de forma convencional* levando em consideração a forma como este (o tempo) é caracterizado enquanto um agente condicionante das atividades humanas, ou seja, quando o tratamos como uma ferramenta arbitrária e fechada capaz de mover, por ele mesmo, situações do cotidiano. Na pós-modernidade esta lógica do tempo se reconfigura, as atividades e turnos se confundem. Outrora se pensava de forma convencional atividades como: refeições, estudos, relacionamentos, reuniões de família, entre outras. Estas atividades deveriam ter um tempo exato para acontecer, ou seja, nesses casos o tempo condiciona a ação do homem, mas na pós-modernidade este tempo é recortado em temporalidades diversas de acordo com as necessidades das pessoas, pode-se fazer atividades físicas na madrugada e almoçar um sanduiche às 15h da tarde caminhando pela Avenida Paulista – SP.

contexto, é debruçar sobre sujeitos que reconstróem e relativizam o tempo e o espaço à sua maneira, por meio das interfaces digitais.

No entanto, além do ser humano estar conectado com as transformações ocorridas no mundo, faz-se necessário refletir sobre quais são as possibilidades de se transformar esta informação acelerada em conhecimento, considerando que a questão não é a quantidade de dados que as pessoas recebem todos os dias, mas sim o que pode ser feito com estes. Essas reflexões expandem-se para além dos momentos de lazer, das férias e do entretenimento, e adentram a esfera de construção das subjetividades, pois desempenham um papel fundamental no exercício da cidadania e na formação política e cultural, uma vez que “os públicos não nascem, mas se formam, porém de modo diverso quer se trate da era Gutemberg ou da digital” (CANCLINI, 2008 a, p. 17)

Algumas pesquisas sobre estudos culturais apontam para esta discussão sobre as interferências do global no local e de que modo o local co-habita com a evolução dos sistemas de comunicação, com o acesso acelerado ao conhecimento e com o intercruzamento cultural na pós-modernidade. Entre elas destacam-se: BHABHA (1998), CANCLINI (2008.a; 2008.b); HALL (2000; 1992) e SANTOS (2008). É neste momento histórico que vem se instaurando a ideia de *era do pós*, com estudos que buscam compreender e explicar os signos estéticos e culturais da sociedade contemporânea, pondo em relevo conceitos que estão relacionados com a ideia de ir além, uma maneira de pensar o futuro como componente de sustentação do presente.

Estar no *além* é habitar em um campo intermediário, num espaço de co-habitações de valores. No caso das metrópoles, por exemplo, identifica-se que “a dilatação de suas fronteiras, que se tornam móveis, plurais e polifônicas, ocorrem pelo trânsito de uma pluralidade de culturas não mais na direção de um centro, mas em busca de dialéticas sincréticas, dialógicas e híbridas [...]”. (VIANNA, 2005, p. 293)

A idéia de sujeito pós-moderno, por exemplo, sugere que o ser humano é movido por identidades contraditórias, complexas, efêmeras e complementares que são constituídas por meio da *diferença*, ou seja, a necessidade de diferenciar-se dos outros move as possibilidades identitárias que completam o sujeito e constroem suas subjetividades. A identidade se compõe por meio dos contínuos fragmentos

com os quais o sujeito se identifica, constituindo-se “por meio das diferenças e não fora delas” (HALL, 2000, p. 110).

Seria como uma teia de relações polissêmicas, uma aquarela cultural que se desenha à frente do sujeito, fazendo-o passar por distintas cores e experimentar todas ou apenas aquelas do seu agrado, identificando-se, portanto, com os movimentos culturais de acordo com suas necessidades. É também desta maneira que o teatro contemporâneo circula por entre tendências estéticas diversas e torna-se cada vez mais experimental, processual e midiático.

O panorama de pluralidade na cultura e na educação foi um motivo, dentre tantos, que incitou a discussão aqui levantada: como a diversidade cultural, o hibridismo artístico e o avanço tecnológico redimensionaram a forma de se fazer teatro nos últimos anos, proporcionando processos de criação mais experimentais e mutáveis. Esta configuração híbrida e heterogênea do teatro, a partir dos últimos anos do século XX, incitou o debate sobre outra importante questão: quais as possíveis interligações entre o teatro contemporâneo e o universo escolar, considerando o processo formativo do espectador na escola.

Trata-se, portanto, de duas questões distintas, mas que há algum tempo traçam caminhos para se pensar o exercício da cidadania, quais sejam: o teatro enquanto expressão estético-cultural crítica e política e de que maneira este apresenta-se como mecanismo de formação educativa por meio da experiência estética.

A problemática para a qual a pesquisa está voltada reflete sobre um momento específico de transformações na obra de arte, com destaque para a virada cultural e conceitual que configura a passagem do século XX para o XXI. Não se coloca em discussão, nesta abordagem, conceitos fechados, mas reflexões negociáveis que se apresentam enquanto um olhar sobre as modificações estéticas ocorridas no teatro. De maneira que, como se trata de uma abordagem empírica que reúne interlocutores de um determinado assunto, o discurso aqui construído é fruto de reflexões oriundas da relação entre a vivência profissional dos artistas e a literatura especializada, no intuito de se encontrar as devidas ligações entre estes universos, situados em um momento específico: a pós-modernidade.

Compreende-se, no âmbito deste trabalho, que uma das funções do teatro na pós-modernidade é construir discursos *plurais* e *negociáveis* acerca das realidades, ou seja, possibilitar a articulação de pontos de vista diferenciados sobre

um dado fenômeno organizado esteticamente, sendo que o principal elemento desta troca recíproca de posicionamentos estéticos, éticos e políticos é o próprio ser humano, pois sem este não se pode falar em teatro, uma vez que se trata de uma arte coletiva e de um jogo ritualístico de olhares e sensações que a cada movimento que se anuncia e se desenvolve em cena torna-se uma outra coisa: a cada gesto, som ou palavra, surge uma complexa relação simbólica entre mundo e arte.

Neste sentido, ir ao teatro é penetrar num universo que transforma acontecimentos estéticos em dimensões da própria vida. É, afinal, ver o mundo com os olhos voltados para novas formas de construção do saber. Seja realizada em escolas, praças ou casas de espetáculos, a linguagem teatral se mostrou, ao longo dos anos, como uma forma de expressão artística heterogênea geradora de conhecimentos.

É deste modo que pretende-se compreender, nesta pesquisa, dois fatores substanciais sobre o teatro na pós-modernidade, quais sejam: as novas tendências estéticas e os saberes do teatro contemporâneo na escola.

Assim, com base nestes fatores, algumas questões preliminares são necessárias: o teatro contemporâneo se relaciona a quais fenômenos estéticos? Será que há um conceito específico que possa definir ou codificar aquilo que se tem denominado, comumente, de teatro contemporâneo?

A literatura especializada sobre o teatro na pós-modernidade indica que, para além de uma definição de época, o teatro contemporâneo seria um conjunto de atividades estéticas híbridas, experimentais e mutáveis. Este teria como princípio básico a ruptura com o textocentrismo e com a ideia de ilusão evidenciada pelo teatro dramático, gerando uma encenação polissêmica. É neste sentido que contemporânea seria toda a ação crítica que perturba as práticas cotidianas para a sua ressignificação. (ANDRÉ, 2011)

Entretanto, identifica-se que, desde o século passado, com as vanguardas artísticas, acontecem ações que perturbam a ordem cotidiana e ressignificam a maneira pela qual o ser humano se relaciona com a sociedade. Então, faz-se mister compreender que parte do teatro realizado na pós-modernidade aponta para uma aproximação mais orgânica entre arte e vida e que interfere de forma contundente no presente imediato.

O teatro contemporâneo reporta-se a processos de criação que se relacionam com as transformações societárias da pós-modernidade e que se lançam

para além das estruturas convencionais de um dado momento histórico. Se o século passado foi marcado por movimentos artísticos que incitaram a ruptura com o paradigma tradicional da arte, identifica-se que no século XXI isso se tornou uma realidade palpável tanto na cultura quanto na educação.

As modificações ocorridas na sociedade pós-moderna fizeram com que o local e global se entrecruzassem, gerando uma teia heterogênea de manifestações, alguns conceitos surgem e novas formas de fazer teatro são experimentadas. Pensando nas questões supracitadas, investiga-se, neste trabalho, por um lado a configuração do teatro contemporâneo no Maranhão, buscando compreender a dimensão estético-educativa da cena espetacular no estado, com ênfase na relação entre produção artística e preparação profissional, visando contribuir para o aperfeiçoamento das políticas culturais. Por outro, debruça-se sobre os saberes do teatro contemporâneo e sua importância para a experiência estética na escola.

No percurso construído para investigar como estas questões vêm sendo trabalhadas no teatro contemporâneo maranhense, observou-se que este se encontra num espaço limítrofe: entre o convencional e o experimental. No entanto, considera-se que os limites aqui discutidos não significam indecisões acerca da temática investigada, mas sim a existência de territórios em trânsito, heterogêneos, que são experimentados pelos grupos de teatro em atividade no estado.

Acredita-se que, nos primeiros anos do século XXI, o teatro maranhense ampliou-se rumo a uma estética de cunho político-intervencionista, tornando-se um mecanismo de mediação cultural. É neste período, por exemplo, que a pesquisa acadêmica, o teatro experimental, a performance e a intervenção urbana ganham volume, gerando novas formas de investigação da cena espetacular.

Em suma, a pesquisa em tela constitui-se numa forma de identificar as metodologias de trabalho que geraram produções teatrais transgressoras, tanto no circuito de produção profissional quanto na escola, compreendendo por *transgressões estéticas* os processos de criação que alteraram um determinado momento do curso da história do teatro, tencionando a relação entre arte, vida e mundo, deslocando o eixo e percepção do espectador e fazendo deste um agente de construção da própria cena.

Nesta perspectiva, considerando os pontos aqui supracitados e retomados nas discussões seguintes, a pesquisa foi dividida em três capítulos, distribuídos da

seguinte maneira: *i) Poéticas da Cena: A pluralidade do teatro, ii) Transgressões estéticas: O Maranhão no século XXI, iii) Pedagogia da Cena e Experiência Estética.*

No primeiro capítulo são analisadas algumas transformações societárias na modernidade e suas contribuições para as modificações na estrutura do drama moderno, levando-o à crise. Esta referida crise é apresentada como um dos importantes fatores para a evolução do teatro na modernidade.

Em seguida, discute-se sobre as características do teatro moderno, levando em consideração dois conceitos básicos: teatralidade e encenação. Para tanto, destacam-se dois artistas que modificaram de forma radical o teatro do século XX: por um lado Antonin Artaud, que considerou a estética como um elemento político que interessava à sociedade, por outro Bertold Brecht, que inseriu a discussão social na estética teatral e considerava que o debate político podia se organizar esteticamente. Por fim, discutem as características do teatro na pós-modernidade, fazendo-se uma reflexão acerca das principais transgressões estéticas ocorridas durante o século XX e como estas apontaram para o surgimento das poéticas contemporâneas.

O segundo capítulo constitui-se na primeira parte da pesquisa de campo. Investiga os grupos do Maranhão que lidam com teatro contemporâneo e que construíram importantes trabalhos durante os primeiros dez anos do século XXI. Três grupos de teatro são pesquisados, a saber: Pequena Cia. de Teatro, Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta, Tapete Criações Cênicas. Busca-se analisar as metodologias utilizadas por cada grupo em seus processos de criação e como suas produções contribuíram para a formação artística interna e externa, edificando no estado uma pedagogia da cena.

Para tanto, foi necessário inventariar a produção cênica destes grupos, verificando suas propostas referentes à linguagem contemporânea, sobretudo no que diz respeito à performance, ao teatro pós-dramático, teatro físico, teatro performativo, entre outras categorias. Por meio da análise das entrevistas, de publicações acadêmicas e diários de montagem, observação de espetáculos, apreciação de vídeos e imagens, foi possível entrar em contato com o processo criativo dos grupos, podendo, desta maneira, fazer uma descrição dos procedimentos utilizados nas produções e analisar as metodologias de trabalho adotadas por eles.

Sendo o teatro uma linguagem artística que historicamente se insere na sociedade como forma de expressão estética e que discute a cultura e a educação, não se pode negar que sua presença na escola é de fundamental importância para a formação humana e social dos estudantes. É neste sentido que no terceiro capítulo apresenta-se a segunda parte da pesquisa de campo, que trata da importância da pedagogia da cena e do teatro contemporâneo na escola e sua experiência estética.

Considera-se neste capítulo o trabalho desenvolvido por alguns grupos recém-formados e que têm contribuído para o desenvolvimento da pesquisa do teatro contemporâneo no estado. Em geral estes grupos têm entre dois e cinco anos, foram formados por universitários e atuam na cena teatral maranhense com experimentações estéticas transgressoras. São trabalhos experimentais marcados pela estética contemporânea e que estão inseridos no contexto de transgressões aqui desenhado.

Analizou-se, neste capítulo, o trabalho com teatro contemporâneo realizado no Centro de Ensino Mário Meireles, com o *Meireles Grupo Estudantil de Teatro*. Esta escola destacou-se no cenário local com espetáculos estruturados a partir da ideia de ressignificação da encenação no espaço da escola, focando na experimentação múltipla dos elementos da cena.

O olhar sobre o material analisado compreende que a experiência estética possibilita a transformação dos conteúdos escolares em absorção e produção de conhecimento, tornando-o efetivamente válido na medida em reflete ou responde a questões inerentes às relações sociais dos estudantes, fazendo com que eles compreendam as diferentes realidades da cultura e tenham uma aprendizagem significativa por meio do teatro.

O delineamento das questões levantadas neste capítulo permite a seguinte reflexão: considera-se que as relações em sociedade estão sempre em movimento e que os valores culturais, que configuram a ordem dessas relações, são diretamente atingidos e modificados. Se no começo do século passado o ensino do teatro restringia-se a atividades de importância secundária, compreende-se que o teatro na escola, nos últimos anos, tornou-se substancial para apropriação de conteúdos sobre cultura e estética, contribuindo para a construção da subjetividade dos estudantes.

A partir dos caminhos aqui expostos, criou-se uma análise especulativa sobre a conjuntura do teatro maranhense no século XXI, levando em consideração suas transgressões estéticas.

O interesse por discutir o teatro contemporâneo no estado e suas relações com a cultura e a educação surgiu da experiência do autor desta dissertação durante os primeiros anos da graduação em Licenciatura em Teatro, quando foi possível estudar artistas como Peter Brook, Robert Wilson, Gerald Thomas e grupos de teatro como La Fura Del Baus, Oficina, Opera Seca, Teatro da Vertigem, entre outros. Os trabalhos destes grupos e artistas são marcados por uma exploração consciente da estética contemporânea e são fontes de investigação sobre como cultura e educação podem ser pensadas no seio da produção teatral.

Outro impulso determinante, para esta pesquisa, foi a observação da necessidade de uma reflexão sobre a configuração do teatro maranhense da atualidade, no intuito de contribuir com a literatura especializada e registrar os substanciais avanços nos últimos anos.

Contudo, não é objetivo, desta pesquisa, instaurar um ecletismo desmedido sobre as ideias aqui tratadas, tornando-as abrangentes em demasia. Importa-se mais em investigar a complexidade que habita a prática profissional de alguns artistas do estado e como estes dialogam com os novos saberes proporcionados pela estética contemporânea. Para tanto, recorreu-se aos documentos analisados ao longo do texto (entrevistas, diários de montagem, monografias, artigos, espetáculos, entre outros), no intuito de apresentar os dizeres dos artistas, grupos, professores e estudantes pesquisados.²

² Todos os trabalhos aqui analisados são autorizados por seus responsáveis. Para colher o material da pesquisa, foi necessária a utilização de entrevistas e análise de documentos dos grupos e artistas, tais como: vídeo, imagens, publicações científicas, apreciação de espetáculos e debates orais pós-apresentação de algumas montagens.

1 POÉTICAS DA CENA: a pluralidade do teatro

A técnica da reprodução no jogo do ator é uma convenção tão forte que ele não imagina nenhuma outra, ela é considerada como a exclusiva, a verdadeira, a única, concordante com o texto. Em minha realização final o texto dramático não é representado, ele é discutido, comentado, os atores lêem-no, rejeitam-no, retomam-no, repetem-no, os papéis não são indissolivelmente ligados a determinada pessoa. Os atores não se identificam com o texto. Eles são um moinho a moer o texto.

Tadeusz Kantor

O nascimento do mundo moderno é decorrente do intercruzamento de vários fatores econômicos e culturais, dentre os quais no campo da estética e sobretudo no teatro destacam-se: o advento da indústria e do comércio, a divisão de classes sociais, as longas jornadas de trabalho, o cruzamento das fronteiras culturais e a descoberta das primeiras mídias eletrônicas. Estes fenômenos culturais e sociais modificaram tanto as relações interpessoais cotidianas quanto as transições de capital financeiro no mercado mundial, refletindo sobre os processos de criação em arte.

Estas questões fizeram com que as linguagens artísticas lançassem novos olhares sobre temáticas sociais como sexualidade, estrutura familiar e pluralidade religiosa. E, nas artes, tanto se refletia sobre as transformações da cultura quanto se modificavam os procedimentos utilizados nos processos de criação.

Dessa maneira, as mudanças societárias e políticas permitiram que a produção artística encontrasse outras formas de criação, evidenciando o cômico, o trágico, o primitivo, o rústico, o feio, entre outros. Com imagens caóticas, chocantes e sobrepostas uma às outras, as artes visuais abordavam a metafísica do símbolo, buscando uma realidade mais factual e afastando-se da sacralização de outrora.

É neste momento que, por exemplo, o conceito tradicional sobre o belo começa a ser desconstruído, e surgem os movimentos de vanguarda (expressionismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo) possibilitando que a arte fosse produzida em diversos espaços não convencionais, como praças, ruas, cafés, estações de trem, entre outros. Com o advento da modernidade o espaço e o tempo da obra de arte não se restringem mais às galerias, teatros e museus, a obra habita

o próprio espaço urbano, rompe com a ideia de *aura* e passa para um processo que é constituído socialmente, interligado as transformações culturais. (BENJAMIN, 1983)

A virada cultural e econômica da modernidade não produziu efeito apenas nas artes visuais, As artes cênicas também foram influenciadas, o teatro e a dança se reconfiguraram e acompanharam o ritmo das novas formas de produção artística. Houve uma virada de posicionamento ético e estético dos artistas, rumo a uma arte mais política e intervencionista que discutisse tanto as transformações econômicas e culturais do mundo moderno quanto os próprios procedimentos de criação artística. Estabeleceu-se um terreno fértil de produção artística que contribuiu substancialmente para a configuração de novas tendências estéticas.

No teatro, as transformações ocorridas na modernidade proporcionaram o surgimento de um conceito caro à linguagem: o de encenação, sendo este fundamental para o entendimento da ideia de teatro moderno e do seu avanço rumo à estética das poéticas contemporâneas. Para aprofundar a discussão sobre esta virada cultural e conceitual no teatro, torna-se necessário uma análise preliminar que versa sobre dois elementos do espetáculo: por um lado a dramaturgia, por outro a iluminação elétrica e as novas possibilidades de composição da cena.

1.1 Elementos da virada conceitual

As primeiras décadas do século XX foram caracterizadas por muitas inovações conceituais – do conceito de relativismo na física à emergência das etnociências, das novas estéticas propostas pelas vanguardas artísticas às novas formas de relação entre as pessoas –, sendo notórias as consequências disso no âmbito da linguística, da psicologia, como no teatro. Neste caso, torna-se importante evidenciar os elementos constituintes dessa virada conceitual no teatro moderno, quais sejam: a dramaturgia e a iluminação.

Sabe-se que durante séculos o espetáculo teatral esteve subordinado à dramaturgia, sendo possível afirmar que a hegemonia do texto no teatro se sustentou desde os gregos até os naturalistas, com algumas exceções como, por exemplo, as trupes de teatro de rua no período medieval e a *Commedia Dell'art*.

Para os gregos o teatro enquanto linguagem artística não se constituía como objeto central na tragédia antiga, pois o conteúdo da tragédia regulava a ação

dramática e não sobrava espaço para a interpretação teatral, não sendo possível afirmar que nos gregos havia uma preocupação com a “encenação”³.

A educação ateniense do século V a.C baseava-se na literatura, música e esportes. A literatura incluía leitura, escritura, aritmética e declamação de obras dos poetas — particularmente Homero [...] passagens inteiras de sua obra eram recitadas com todos os recursos teatrais — inflexão, expressão facial e gestos dramáticos. (COURTNEY, 2003, p. 4)

Esta concepção de recursos teatrais é muito singular e se encontra subordinada às orientações da literatura dramática, já que para os gregos o importante era a compreensão da poesia, ou seja, da literatura, o que sugere que o teatro desenvolveu-se enquanto linguagem artística somente séculos depois.

Isto não quer dizer que na antiguidade não havia teatro, no entanto aquilo que se compreende hoje por encenação, na Grécia, era realizado de forma secundária, os personagens eram figuras esculturais e os atores não eram profissionais do teatro, o que estava em questão era o desenvolvimento da poesia, ou seja, da literatura dramática. Apesar de toda complexidade característica dos rituais gregos como as dionisíacas, por exemplo, nas *encenações*, preocupavam-se mais com a importância da estrutura da poesia dramática do que com a arte teatral propriamente dita. (WERLE, 2005)

Na antiguidade, a *poética*, além de ser uma reflexão sobre a poesia era uma forma de instruir como esta deveria ser executada; o dramaturgo se anulava e não colocava suas questões pessoais para serem tratadas no texto, ao contrário, se importava em fazê-lo, em escrevê-lo, seguindo as normas estabelecidas pelas poéticas.

Até o período Iluminista, as poéticas se baseavam na definição de formas preestabelecidas, atemporais, que prescreviam as regras para se obter o efeito visado por cada gênero artístico. Essa maneira de pensar caracteriza as teorias que têm como ponto de partida a noção de mimese e que, portanto, compreendem obras de arte como imitações poéticas de ações humanas reais. (Süssekind, 2004, in SZONDI, 2004, p.16)

A mudança deste panorama surge com o nascimento de uma *filosofia do trágico*, uma vez que esta versa sobre a ideia do trágico e não como este deve ser

³ O termo *encenação* surgiu apenas no século XIX, no início do teatro moderno; portanto, no teatro grego, não havia o entendimento conceitual sobre a encenação, mas acredita-se que a prática da qual o termo se refere é realizada desde a antiguidade, mesmo que de modo elementar.

elaborado. Para Szondi (2004. p 23), desde Aristóteles há um ensinamento sobre a criação poética e somente após o Iluminismo, na Alemanha, é que surge uma reflexão sobre as ideias contidas na tragédia, ou seja, passa-se das poéticas clássicas para as teorias sobre as estéticas.

Szondi (2004) sugere que, a partir de Schelling, Hölderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, entre outros, houve uma discussão sobre o desenvolvimento do drama e as diferenças entre este e o teatro, fazendo com que as poéticas se tornassem mais especulativas e menos normativas, considerando que a expressão artística não poderia ser reduzida à imitação da natureza humana, já que os gêneros poéticos são manifestações históricas mutáveis.

A tragédia antiga, por exemplo, era marcada pelo drama ético pautado no destino do herói trágico, que devia sucumbir perante as vontades dos deuses e do estado, aceitando o seu destino, como em *Édipo Rei*, de Sófocles e *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. O drama moderno, por sua vez, representava os conflitos de sua época e se configurava enquanto drama do caráter, da subjetividade e dos interesses humanos particulares. Ao contrário da tragédia antiga, este reside no desenvolvimento das paixões que se articulam no nível dos sentimentos, pensamentos e planos da subjetividade, a exemplo dos personagens de Shakespeare. (WERLE, 2005)

Somente a partir do drama moderno surge a possibilidade de se construir um *teatro teatral*, pois o desenvolvimento do drama moderno nos palcos se torna uma arte à parte, constituindo-se como uma arte autônoma, que segue suas próprias características. Portanto, o teatro enquanto linguagem artística, que se estrutura com signos arbitrários e com profissionais específicos, é um fenômeno do mundo moderno, influenciado pelas transformações econômicas e culturais ocorridas na modernidade, que influenciaram tanto a literatura dramática e como os processos de criação.⁴

Em seu estudo sobre parte da dramaturgia do final do século XIX, Szondi (2001) mostra a relação de afastamento entre teatro e drama na modernidade. Seu ensaio sugere que a *crise do drama* foi fundamental para a emancipação do teatro em relação ao texto, pois, segundo o teórico, o drama é absoluto e, para ser relação pura, isto é, dramática, deve estar desligado de tudo que lhe é externo. Então, a

⁴ Compreende-se enquanto profissionais: figurinistas, iluminadores, diretores, dramaturgos, dramaturgistas, caracterizadores, atores, cenógrafos, sonoplastas, encenadores, entre outros.

partir do momento em que os dramaturgos começaram a transgredir este absolutismo, gerando uma crise na dramaturgia, levaram para dentro do drama características da poesia épica e lírica, fazendo com que este, ao poucos, perdesse sua hegemonia, possibilitando novas formas de representação.

Esta transgressão ocorreu quando foram inseridas, na poesia dramática, temáticas que se relacionavam com questões sociais, modificando tanto a sua estrutura quanto a maneira que o drama era encenado, alterando desta forma a interpretação dos atores, os elementos de cena e o espaço cênico. Guerra, multidão, estrutura familiar, greve e outras temáticas que dialogam com a própria modernidade fogem à esfera do dramático, sendo características da poesia épica e lírica. Em consequência, surgiram monólogos e personagens que relatavam fatos; em vez de diálogos, construíam-se narrativas, quebrou-se a ideia central de *conflito*, muito cara ao drama e, conseqüentemente, surgiram as peças de conversação, o drama estático e o drama de estações.

É neste sentido que, parafraseando Szondi (2001), considera-se que as transformações societárias na modernidade, as modificações na dramaturgia e os primeiros passos rumo às novas possibilidades estéticas na arte foram fatores fundamentais para o surgimento do teatro moderno. Nesse cenário, algumas questões da modernidade são estratégicas para a compreensão dessas modificações na dramaturgia, no teatro e nas linguagens artísticas de modo geral, quais sejam: *i)* a luta pela emancipação feminina; *ii)* as transformações na estrutura familiar tradicional; *iii)* a latente ideia de secularização; *iv)* a consciência da importância do operariado para manutenção do estado; *v)* a busca por maior liberdade de expressão. Essas temáticas podem ser identificadas de forma precisa, por exemplo, na obra *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen; *A mais forte*, de Strindberg e em *Os tecelões*, de Hauptmann.

Ibsen, em *Casa de bonecas*, trata do esfacelamento da relação familiar da burguesia moderna. Os parâmetros e princípios da época são quebrados, reajustados e relativizados por meio da personagem *Dora*, mãe de três filhos que, ao perceber que vive um casamento de aparências, cumprindo apenas as regras morais determinadas por uma sociedade patriarcal, rebela-se e compreende que sua felicidade possivelmente mora fora da estrutura familiar que lhe foi dada. Ibsen insere uma discussão social no seio desta obra e debate tanto sobre o papel da mulher na sociedade, quanto identifica seus anseios mais significativos, no que

tange à sua autonomia e emancipação em relação aos laços matrimoniais, tornando-a protagonista de uma sociedade eminentemente patriarcal.

As modificações ocorridas nas temáticas abordadas pela literatura dramática refletiram diretamente na forma de se pensar e fazer teatro, fazendo das tentativas de salvar o drama um meio de alargar as possibilidades de escrita dos textos, o que trouxe maior flexibilidade no processo de consolidação do teatro moderno. (SZONDI, 2001)

Em *Esperando Godot*, Vladimir e Estragon tentam decodificar a existência humana num período em que, no âmbito da cultura e da comunicação, o sujeito torna-se dependente da tecnologia, como pode ser percebido na citação abaixo:

Vladimir: Estamos esperando. Estamos entediados. (*Levanta a mão*) Não, não me conteste, estamos tremendamente entediados, é inegável. Bom. Aparece uma diversão e o que fazemos? Deixamos apodrecer. Vamos ao trabalho. (*Avança em direção a Pozzo, pára*) Num instante tudo se dissipará, estaremos sós mais uma vez, rodeados de solidão (*Sonha*). (BECKETT, 2005, p. 162)

Beckett, entre outras questões da modernidade, mostra a inércia das pessoas diante das condições de vida que lhes foram dadas, lança um olhar analítico sobre a impossibilidade do ser humano de se reconhecer no espaço e no tempo do mundo moderno, pois tanto a inércia quanto o não reconhecimento do indivíduo em relação a si, ao outro e ao mundo são consequências visíveis das transformações ocorridas naquele período.

Para a literatura dramática, tendo em vista a transição da *poética do drama* para a *filosofia do drama*, a questão não era mais a forma pela qual o drama se sustentava, mas o que este tinha para oferecer. Portanto, houve um momento transitório, de crise, no qual emergiram novas formas de se pensar o teatro e os conteúdos criados por ele. A crise do drama e as transformações paulatinas na dramaturgia a partir do início do século XIX foram fatores que contribuíram para a construção de um *teatro teatral*, uma vez que se começou a pensar no teatro enquanto uma linguagem artística que se estruturava com seus próprios códigos.

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma preestabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se

essa realização era mal sucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria. (SZONDI, 2001, p. 23)

O drama moderno, por ser movido pela intersubjetividade, possibilitou que a arte do ator, por exemplo, começasse a constituir-se por meio de outros paradigmas que não o do texto. Desta forma, escapando dos vieses éticos da tragédia antiga e adentrando no drama do caráter, começou-se a refletir sobre a complexa realidade humana na modernidade, o que colocou em xeque a própria ideia de representação desta realidade.

[...] todo conteúdo, proveniente da experiência comum, busca sua forma. Enquanto o artista não a encontra tende a adaptar seus conteúdos às formas pré-existentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o enunciado formal. Quando forma e conteúdo se correspondem, a temática do conteúdo evolui sem problemas no interior do enunciado formal mas, não havendo essa correspondência, o enunciado pode entrar em contradição com o formal. Neste caso, o conteúdo põe a forma em questão na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Neste momento histórico a forma entra em crise. (COSTA, 1998, p. 55-56)

A partir do momento em que os conteúdos que estruturavam o drama moderno não se enquadravam mais nas regras formais das poéticas clássicas e que os dramaturgos não conseguiam dialogar com a natureza absoluta deste gênero, houve uma dissociação entre a *forma* (drama) e os *conteúdos* ali desenvolvidos. Formas e conteúdos são inseparáveis, mas mutáveis e transformáveis, e, como tal, para se constituírem num todo, de modo insolúvel, precisam se modificar concomitantemente. A partir do momento em que a forma se estagnou (poética normativa) e não acompanhou o desenvolvimento do conteúdo (como as temáticas das poéticas especulativas, filosofia do trágico), deu-se um choque entre o enunciado da forma e enunciado do conteúdo. O que implica dizer que, para ser uma relação idiossincrática, forma e conteúdo precisam evoluir juntos, dialeticamente.

No entanto, se o teatro enquanto linguagem se desenvolve somente a partir de Shakespeare, como sugere Werlle (2005), por outro é importante lembrar que as modificações apontadas tanto por este quanto por Szondi (2001) dizem respeito a uma nova estrutura da dramaturgia na modernidade, levando importantes implicações ao teatro enquanto linguagem, capazes de modificar seus paradigmas e suscitar o nascimento daquilo que depois foi chamado de teatro moderno.

Foram os simbolistas, por exemplo, os primeiros a considerar que o teatro não deveria ser necessariamente reproduzido segundo uma dada realidade; ao contrário, este poderia ser uma linguagem geradora de símbolos. Muito embora não haja tantos registros sobre esta corrente, nem tampouco uma teoria estruturada acerca do símbolo no teatro feita por seus mentores, considera-se que foi no simbolismo que “pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real” (ROUBINE, 2003, p. 121). Esta autonomia simbolista em relação à não subordinação da imagem cênica à imagem real, que perpassava pela dramaturgia, fez com que, no começo do século XX fossem repensadas as concepções estéticas do teatro e de que maneira os processos de criação poderiam se relacionar com os espectadores.

Para os simbolistas, o espaço do palco deveria exercer um caráter ritualístico e metafísico onde a palavra poética deveria ser o elemento condutor do espetáculo, sendo recusado todo e qualquer tipo de elemento que induzisse a presença de um naturalismo ilusório. Appia e Meyehold, por exemplo, destacaram-se por buscarem uma multipolaridade na encenação, determinados a recusar a representação ilusionista, muito evidente no teatro naturalista.

Assim, falar sobre a construção do teatro moderno é também perceber como a dramaturgia se transformou ao longo dos anos e abriu caminhos para novas investigações da encenação, proporcionando tanto a criação de novas narrativas dramáticas quanto a exploração multifocal dos elementos do espetáculo, tornando o teatro uma linguagem constituída significativamente de signos não-verbais que se relacionam de forma autônoma com o processo dramático.

Outro elemento do espetáculo que, sem dúvida, influenciou de modo substancial o fazer teatral na modernidade foi a utilização da iluminação elétrica. Através da iluminação, pôde-se dar nuances plurais ao teatro, modelando os corpos e suas ações em cena, criando espaços vazios e planos diferenciados com efeitos de claro, escuro e colorido. Com o domínio da luz, os espetáculos de teatro ganharam outra dimensão: o domínio da escuridão.

Foi por meio da manipulação da luz e do seu desenvolvimento autônomo na encenação que os encenadores puderam explorar e relativizar o tempo e o espaço, fazendo com que objetos e cenas pudessem aparecer ou desaparecer rapidamente frente aos espectadores. A iluminação teatral começou a definir

questões estratégicas no espetáculo a partir do momento em que se relacionava organicamente com o cenário, com o figurino e com o espaço cênico, integrando-se às ações do ator e realizando diversos efeitos na cena. A luz foi um dos elementos que levou a tridimensionalidade aos espetáculos, valorizando outros elementos da encenação, como a maquiagem e o figurino, e também foi substancial para a quebra definitiva da narrativa dramática linear, conforme indica a citação a seguir:

Essa liberdade de transformação da cena foi fundamental para o desenvolvimento das vanguardas do começo do século XX que, em oposição ao realismo e ao naturalismo, fragmentaram a narrativa linear e destruíram de vez as unidades de espaço e tempo. A ação se passa em locais diversos, o tempo vai e volta, muitas das vezes aos saltos. A linguagem da luz é responsável, na encenação moderna, por conduzir o percurso da narrativa, juntando os pedaços, encadeando as cenas, criando signos que tornam inteligíveis aos olhos dos espectadores essas viagens no espaço e no tempo. (FORJAZ, 2008, p. 152)

Com o advento da iluminação elétrica lançaram-se novos olhares em relação à dramaturgia, à interpretação e à encenação. O espetáculo teatral modificou-se, tornou-se múltiplo, cada vez menos reproduziam-se as orientações dos dramaturgos e buscava-se cada vez mais uma autonomia do teatro em relação ao texto.

O termo *iluminação teatral*, muito utilizado no teatro moderno, com o passar dos anos foi substituído pelo termo *luz*, indicando que a função da iluminação não é somente iluminar um espaço escuro, vazio ou com volume, mas sim criar a partir da luz e colocar em prática, nos espetáculos, efeitos que somente este elemento pode realizar, pois “se a luz tende a tornar-se protagonista do espetáculo, por sua vez, a dançarina tende a dissolver-se, a não ser mais do que a soma de formas e volumes desprovidos de materialidade”. (ROUBINE, 1998, p. 22)

Situada a importância da dramaturgia e da iluminação para a construção do teatro moderno, volta-se a uma questão: em que medida esta virada estética contribuiu para o surgimento da ideia de encenação e desenvolvimento das novas poéticas da cena?

O mundo moderno preparou um fértil território de ação para o teatro, fazendo dele uma arte cada vez mais experimental. A partir das transformações supracitadas e de outros elementos do espetáculo como interpretação, figurino, sonoplastia e cenografia, alguns pesquisadores da cena, como Zola, Antoine e Craig, fizeram com que a autonomia do teatro em relação ao drama começasse a

ganhar espaço. Falava-se então em teatralidade, termo que melhor definia a configuração do teatro moderno. Estes encenadores buscavam construir um teatro ritualístico, pautado em uma comunicação sensorial entre público e arte, que não fosse originado nem da fala, nem do intelecto, mas da experiência estética. (ANDRE, 2011)

Assim, o conceito de teatralidade se aproxima ao de encenação na medida em que aponta para a construção de um *texto cênico*, priorizando os elementos do espetáculo e a autonomia destes em cena. É um termo polissêmico e dêitico: designa algo mostrando-o e não o conceituando de modo fechado. Compreende-se por teatralidade a composição de vários códigos do espetáculo que estruturam a encenação, na medida em que o espaço, o ator, o texto verbal e as demais matérias do teatro traçam os movimentos da cena e da estética de um espetáculo.

É neste sentido que artistas como Maeterlink, Zola, Antoine e Craig se aproximam, pois consideravam que o espetáculo não poderia ser baseado unicamente pelo texto dramático, mas deveria utilizar recursos como o espaço, a iluminação, o movimento e a palavra poética em cena. Além dos já citados, fazem parte desta mudança ocorrida no teatro moderno Stanislávski, chegando a Kantor, nos anos de 1940 a 1960, e a Grotowski, entre anos de 1955 a 1970, bem como Artaud com o teatro da crueldade e Brecht com o teatro político. (PAVIS, 2010)

Foi neste contexto que surgiu a ideia de encenação, que alude à existência de uma teatralidade da representação, reconfigurando de modo radical a maneira de pensar e fazer teatro na modernidade. O termo apareceu nos primeiros anos do século XX. Antes, encenar restringia-se a pôr em cena, a transpor as ideias do texto para o palco. A encenação de um romance, por exemplo, constituía-se na sua adaptação cênica. Era comum no século XIX que atores formalizassem as cenas de um espetáculo, ou que este trabalho ficasse a cargo do cenógrafo, dos donos dos teatros ou do maquinista-chefe; eram estes que exerciam o que se pode chamar de direção teatral. (DORT, 2010)

Os diretores de teatro, na acepção clássica do termo, buscavam para a cena uma moldura plástica e interpretativa que fosse equivalente às coordenadas sugeridas pela literatura dramática, isto é, preocupavam-se com as marcações nos palcos, com a organização das falas e com o desenvolvimento eminentemente

técnico do texto em cena, seguindo as rubricas dos autores, no que diz respeito à interpretação, à iluminação, figurino e outros elementos. (DORT, 2010)

Com o desenvolvimento da encenação foi possível que o teatro dilatasse o tempo e o espaço, criando imagens oníricas e textos polifônicos, fazendo da iluminação, do cenário, da sonoplastia, do espaço e das partituras corporais um novo texto, cada vez mais revolto de significados.

Questões como ação física, pré-expressividade, desconstrução textual, sonoplastia alternativa, entre outras, começaram a fazer parte do processo epistemológico do teatro moderno, ampliando a compreensão sobre o que era a ideia do teatro, construindo a ideia de que este era uma linguagem artística polissêmica e mutável, uma maneira de expressão estética por meio da cena.

Encenar, portanto, ampliou-se enquanto conceito: não se restringia mais à representação de um texto por meio da ação dramática, ao contrário, tratava-se de um posicionamento cênico, estético e político, subordinado por uma determinada óptica e contexto, alienados a um interesse ético e profissional, ou seja, a encenação colocou o teatro em prática por meio dos seus elementos e assegurou a existência da teatralidade.

Esta é a novidade radical e o que separa, de maneira decisiva, o encenador dos diretores de antes. Estes tinham somente a preocupação de apresentar as obras dramáticas segundo os legados da tradição ou tal como o público da época as imaginava. [...] Os primeiros buscavam apenas assegurar a unidade do espetáculo. O encenador se volta para seu sentido. (DORT, 2010, p. 67)

Cabe ao encenador assumir a função de construir os dizeres eminentes da montagem de um espetáculo e de pesquisar as formas pelas quais os elementos irão ser trabalhados em cena. Sua função é de refletir sobre a formatividade do trabalho, fazendo com que os elementos estejam a serviço do próprio espetáculo e não da literatura. Pensar o sentido da obra, neste contexto, é discutir as possibilidades de construção das personagens, da elaboração do figurino, dos cenários, da iluminação, entre outros, intercalando-os de forma orgânica. Com o advento do encenador, fazer teatro significou refletir sobre a linguagem, experimentá-la de forma multifocal, submetendo o texto a condições sociais e históricas que se modificam permanentemente.

Para se chegar a esta configuração do teatro enquanto linguagem artística, no decorrer do século XX, vários encenadores fizeram com que a prática teatral obtivesse uma determinada autonomia em relação ao texto, conseguindo estabelecer novos parâmetros para a encenação, no que se refere à estética, à ética e à política.

Nesta investigação, destacam-se as contribuições de dois destes encenadores, quais sejam: Artaud e Brecht⁵, conforme poderá ser observado na seção seguinte.

1.2 A Contribuição de Artaud e Brecht

O teatro do século XX é marcado significativamente por estes dois encenadores. Artaud com suas investigações artísticas tornou o teatro um lugar do ritual, do transe e de relações horizontais entre público e espetáculo, buscando por meio da estética chegar a uma conscientização política do mundo. Brecht, por sua vez, considerou o político e o social como ferramentas de construção de sua estética, tornando o espaço do teatro um ambiente de debate crítico sobre a sociedade da época.

Com Artaud o teatro torna-se um ritual que absorve, reflete e se constrói por meio de outros rituais da vida, tornando-se um reflexo dos rituais do mundo. Utiliza-se do universo onírico do ser humano para instaurar a possibilidade de outra dimensão comunicativa, sensorial, na qual a metafísica da palavra fosse explorada como procedimento estético. Foi deste modo, compreendendo o poder exercido pelo discurso falado nas relações sociais, que o teatro ritualístico de Artaud buscou prolongar os sentidos das palavras e penetrar de forma mais profunda nos sentimentos e sensações do espectador, questionando o papel do homem no mundo moderno.

A metafísica da palavra, em Artaud, perpassa pela construção de um discurso verbal polifônico, no qual o pensamento se prolonga diante da necessidade do pensar, ou seja, atribuíam-se ao som das palavras novos sentidos, buscando uma sonoridade ritualística para linguagem verbal ou uma sonoplastia do discurso rumo

⁵ Destacam-se, Artaud e Brecht nesta pesquisa devido às suas substanciais contribuições, referentes tanto à reconfiguração dos paradigmas da arte teatral na modernidade, quanto à influência de suas poéticas no processo de aprendizagem no ensino do teatro, no que se refere ao processo estético e político da ação do teatro na sociedade.

ao ritual sinestésico. Para Artaud, diante das modificações societárias da modernidade, era necessário que o teatro instaurasse uma crueldade orgânica capaz de levar os espectadores a novas formas de construção do pensamento sobre o mundo, como sugere o texto abaixo:

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos de teatro e não como um decalque da realidade; sob a condição de que lhe permitiam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. (ARTAUD, 2006, p. 97)

Tratava-se de um teatro que, à maneira de Artaud, se preocupava em criar, por meio de suas temáticas sociais e políticas, possibilidades para um pensamento mais crítico. Assim, “a questão não é fazer aparecer em cena, diretamente, idéias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas em torno das idéias”. (ARTAUD, 2006, p. 102-103). Para além da natureza física, a ideia de crueldade se instaurava no próprio ato de pensar, buscava proporcionar aos espectadores momentos apocalípticos capazes de tencionar a relação entre arte e vida, desconstruindo-se os paradigmas do teatro dramático, instaurando uma nova poética.

Um teatro preocupado em mostrar, por meio da estética, as crueldades da vida moderna, que procurou se aproximar dos sonhos, dos devaneios e dos sentimentos das pessoas e que, na passagem do texto para a encenação, por meio da musicalidade da palavra e do redimensionamento da interpretação, modificasse por completa a *mise en scène*, a saber:

[...] As grandes transformações sociais, os conflitos de povo com povo e de raça com raça, as forças naturais, a intervenção do acaso, o magnetismo da fatalidade manifestar-se-ão nesse teatro quer indiretamente, sob a agitação e os gestos de personagens ampliadas às dimensões de deuses, de heróis, ou monstros, às dimensões míticas, quer diretamente, sob forma de manifestações obtidas por meios científicos novos. (ARTAUD, 2006, p. 144)

Dentre as possibilidades de modificação da encenação teatral, propostas por Artaud, destacam-se algumas, quais sejam: i) não se trata de um teatro que

suprime o discurso linear, mas que dá às palavras um sentido místico e encantatório, híbrido de sonho e realidade; *ii*) os objetos comuns do cotidiano e o corpo humano são elevados à ideia de signos teatrais, não se encontrando em segundo plano, ao contrário; transformam-se em elementos significativos da encenação; *iii*) corpo e voz prolongam-se no espaço cênico em forma de musicalidades, como meio de transcrição das vozes e dos movimentos; *iv*) construção de máscaras faciais com o objetivo de concretizar as subjetividades da cena, uma forma de pensar o corpo para além das questões psicológicas no processo de criação das personagens; *v*) a utilização de uma sonoplastia inovadora, com a presença de instrumentos musicais que, fundidos a outros, pudessem realizar sons estranhos, com novas combinações sonoras; *vi*) a constante busca por efeitos de iluminação vibrantes que se relacionam com os movimentos corporais, com o cenário e com o desenvolvimento da encenação de modo geral; *vii*) reconfiguração total do espaço, quebra de todas as barreiras possíveis entre espetáculo e espectador, uma forma de transformar o teatro em um espaço da ação em que todos se relacionam; *viii*) os espetáculos são gerados através de temáticas que refletem as transformações societárias, por meio de fatos e obras construídas coletivamente; *xi*) a interpretação dos atores deverá seguir ritmos cifrados e por meio de partituras corporais, tipificação extrema das personagens em busca da construção de arquétipos; *x*) o teatro precisa ser um ritual que utiliza a metafísica da palavra, o corpo, o gesto, entre outros, e para que haja um teatro crítico e metafísico, seria necessária sempre a presença da noção de crueldade como forma de aproximar os espectadores da realidade.

Com essas características o teatro da crueldade de Artaud configurou-se como um espaço de reorganização da ação do teatro na sociedade moderna, uma vez que, para ele, havia a necessidade de uma desconstrução da estética tradicional do teatro para o surgimento de novas tendências artísticas.

Por outro lado, tem-se em Brecht outra importante influência para a reconfiguração do teatro moderno. É este dramaturgo e encenador que insere no teatro, de forma contundente, a discussão político-social articulada com a expressão estética. Trata-se de um teatro politicamente engajado, demonstrando que o homem, ao contrário do ideal clássico, é mutável e ao passo em que se modifica é capaz de modificar o próprio mundo.

O teatro épico de Brecht constituiu-se numa estética de discussão política que se dedicou a debater sobre a relação homem, mundo e questões sociais. As modificações desenvolvidas por Brecht seguem a lógica do processo político que ele estabelece para o teatro, já que para ele não era mais cabível que os espetáculos fossem utilizados como mecanismo de reprodução de uma sociedade distante da real e que, como tal, camuflava a nova configuração do mundo – as divisões de classes sociais. (BORNHEIM, 1992)

O teatro deveria ser uma linguagem artística que discutisse as transformações políticas e ideológicas do mundo moderno. Para o teatro épico de Brecht, só seria possível instaurar uma estética política se o teatro perdesse seu caráter ilusório e, em vez de casa de espetáculo, se tornasse uma casa de debates.

A abordagem política da estética de Brecht consistia em instigar os espectadores a tomar um posicionamento crítico diante de problemas políticos e sociais que porventura lhe afetavam, de modo que pudessem exercer, de maneira consciente, sua cidadania e compreender que o teatro por si só não conseguiria acabar com os problemas da humanidade e nem se destinava a isso, mas que ele era necessário para incitar mudanças na vida em sociedade.

[...] A contestação de Brecht é a contestação da natureza burguesa. Recusando a noção de que houvesse uma natureza “naturalizante”, reconhecendo que o que chamamos de natureza não é nada mais do que o conjunto das regras que nos são impostas pela classe dominante, com a finalidade de manter e perpetuar sua dominação dando-a como natural, Brecht empenhou-se inicialmente em nos revelar a realidade datada, histórica, de uma tal natureza, falsamente considerada eterna. (DORT, 2010, p. 293)

Na peça didática *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, por exemplo, Brecht incita uma discussão sobre a validade das tradições morais diante das necessidades reais da vida, indicando que não há uma *natureza naturalizante*, à qual Dort se refere, mas que a vida em sociedade é mutável. Nesta obra ocorre a seguinte situação: uma cidade é contaminada por uma doença e ninguém conhece o remédio para curá-la. Diante da crescente epidemia, um professor e três estudantes elaboram uma expedição para além das montanhas em busca da cura da doença, onde estão localizados os melhores médicos da região. Sabendo desta expedição, um menino se prontifica em participar, pois sua mãe também se encontra doente e ele quer encontrar o remédio para a cura da doença, no entanto o trajeto para além

das montanhas é cansativo e perigoso. Após anuência da mãe do menino, o professor o leva na expedição, mas antes o informa que aquela seria uma viagem difícil. Durante a expedição, o menino sente-se mal e fica doente. O professor e os estudantes precisam tomar uma importante decisão: devem deixar o menino sozinho no caminho com a iminência de sua morte e continuar a busca pelos remédios ou devem voltar para a cidade, salvar a vida do menino e deixá-lo com a sua mãe, atrasando ainda mais a busca pelos remédios que podem curar a epidemia.

O trabalho deste encenador e dramaturgo não se porta em saber se, em *Aquele que diz sim e aquele que diz não* a criança voltará para a cidade ou será sacrificada pelo bem de todos, pois o importante seria a discussão dialética sobre a situação dada, o desfecho ficaria por conta do exercício do debate sobre uma determinada situação política.

O interesse é mostrar e discutir como os fatos ocorrem, ou seja, o processo, de modo que os espectadores possam ter uma postura consciente diante do mundo, percebendo que a ação do homem é mutável. A participação do espectador, neste teatro, não se restringe apenas à contemplação da obra de arte, ao contrário, ele é inserido numa discussão crítica sobre a vida e sobre o reconhecimento dos espaços possíveis de exercício da cidadania, existindo, desta maneira, uma relação entre espectadores e espetáculos para a construção de conhecimento.

Outra ruptura proporcionada pela dramaturgia épica e pelos métodos de trabalho de Brecht foi a presença da fragmentação da literatura dramática. Os seus textos não seguem uma determinada linearidade, com começo, meio e fim interdependentes. Ao contrário, as cenas, nesta dramaturgia, são autônomas, não dependem de outros acontecimentos para existirem, existem em si mesmas, pois cada uma incita um tipo de discussão política que, de modo geral, se relaciona com a temática trabalhada na obra por completo. Como, por exemplo, a estrutura dramatúrgica de *Baal*, texto dividido em várias cenas com situações distintas e que evidencia temáticas como prostituição, luxúria e traição afetiva.

Com uma estrutura dramatúrgica fragmentada, o teatro torna-se um espaço para a desnaturalização das coisas cotidianas, importa-se com a diluição dos fatos, transformando-os em outros, dando novas possibilidades de construção de ideias e saberes. É um teatro eminentemente educativo, transgressor, que motiva o debate político e educacional por meio do ato cênico. (DORT, 2010)

No que concerne à interpretação, a técnica do *estranhamento*, por exemplo, neste processo de conscientização política, seria uma maneira de mostrar que, quanto mais os atores se afastavam de um envolvimento psicológico com as personagens, maior a possibilidade de analisar criticamente o fenômeno levado à cena. Assim, não se trata de um simples afastamento afetivo das ações interpretadas, mas de uma complexa metodologia estética e política que visa discutir a presença da arte como forma de representação, discussão e disseminação dos problemas humanos, que versa sobre a construção crítica das próprias personagens e do posicionamento do espectador.

Brecht elaborou um trabalho dramaturgico e cênico que estabeleceu relações contundentes com a realidade social, evidenciando a importância da fragmentação da narrativa para a reformulação da estética do teatro e incitou os espectadores a tomar uma postura crítica diante dos problemas sociais.

Em resumo, as contribuições de Artaud e Brecht foram substanciais para o teatro moderno, tornando-se seguras fontes de pesquisa sobre o processo de criação em teatro, bem como exercem influência sobre o trabalho de muitos grupos e artistas no mundo inteiro.

Há de se compreender, no entanto, que as transformações ocorridas durante as últimas três décadas na formação societária dinamizaram-se de tal modo que as reflexões oriundas deste período implodem a ideia de modernidade, gerando poéticas da cena cada vez mais heterogêneas. Se para Shakespeare a questão era ser ou não ser, a pós-modernidade apresenta-se com outros questionamentos que são indicadores de pluralidade cultural, de hibridismo de linguagens artísticas, da fragmentação textual e de ruptura com o ideal clássico de cultura, arte e sociedade, ou seja, trata-se agora de *ser ou não ser: quais as questões*.

1.3 Sobre as Poéticas Contemporâneas

Ao observar as poéticas contemporâneas questiona-se sobre qual a dimensão da estética que o processo teatral contemporâneo se formata e, de forma prática e sistemática, a que tipo(s) de teatro interessa esta discussão sobre as novas tendências estéticas no teatro.

Percebe-se que há em torno do termo *estética* um vasto campo de informação e as representações de significado trazidas por ele mostram uma

infinitude interpretativa daquilo que se designa por estético, perpassando, na pós-modernidade, por tratamentos capilares a *layout* de redes sociais.

Então, torna-se necessário compreender que a natureza da estética diferencia-se da poética, pois a primeira é fundamentalmente especulativa e não se interessa em estabelecer regras gerais sobre determinadas atividades, ao contrário, possibilita uma gama de interpretações, por meio de suas categorias, que levam à construção de sentidos e de mundos, criando conhecimentos discutíveis, em trânsito constante. Já a segunda, estabelece regras que levam a enquadramentos de produtos artísticos de forma operativa e, em certos momentos, doutrinária. “A poética é um programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística. [...] a estética é um objeto de estudo das poéticas. (PAREYSON, 1997, p. 11)

A *estética* nesta investigação é compreendida enquanto uma forma de conhecimento que estuda a arte nos seus aspectos técnicos, éticos, políticos e sociais. É uma face da obra que se apresenta ao público por meio da sensorialidade, reconhecendo o impacto visual, sonoro, tátil e sinestésico proporcionado ao espectador. “Em todo caso, o estético deve sempre tirar partido da experiência da arte, quer ele se inspire numa própria e eventual experiência direta, quer ele se atenha ao testemunho alheio, devidamente aprofundado e interpretado” (PAREYSON, 1997, p. 9)

A *estética* formata-se através de categorias que auxiliam na compreensão da obra de arte, são coordenadas que balizam a relação entre forma e conteúdo e são responsáveis também por subsidiar a identificação das características gerais de uma obra de arte ou de um objeto estético, proporcionando uma determinada reflexão sobre a experiência estética⁶. Destaca-se, na presente abordagem, a dimensão *trânsito estético* como a que mais se aproxima das características encontradas em uma obra de arte na contemporaneidade, pois esta dimensão “[...] entende que determinada categoria estética não se limita a uma exclusiva modalidade de realização compósita, a um exclusivo suporte material” (SILVA, 2010, p. 91).

⁶ Quatro dimensões compõem as categorias estéticas, são elas: (i) ethos; (ii) sistema de força estruturada; (iii) um tipo especializado de valor e (iv) trânsito estético. As categorias estéticas “resultam de um esforço compendiário em torno da presença de traços recorrentes, de convenções de gênero, dados estilístico-formais e de configurações entre objetos e público” (SILVA, 2010, p. 90).

Entretanto, considerando a configuração do teatro na pós-modernidade, torna-se apropriado que a dimensão *trânsito estético* seja compreendida de forma ampliada, pois não se trata apenas da presença de uma categoria estética em suportes artísticos diferenciados, mas da presença de várias categorias estéticas em apenas uma obra, tornando-a heterogênea. Dessa maneira é possível identificar em uma única encenação, por exemplo, categorias como fantástico, grotesco, belo, sublime, entre outras.

A ideia de *transgressão estética*, aqui apresentada, perpassa pelas modificações ocorridas no processo de criação teatral das últimas décadas e reflete como estas se relacionaram com as transformações societárias, considerando que, desde meados do século passado, o teatro apresenta-se enquanto uma forma de linguagem artística polissêmica e mutável. Então, compreende-se por *transgressões estéticas* as provocações que alteraram um determinado momento do curso da história do teatro, tencionando a relação entre arte, vida e mundo nos processos de criação, deslocando o eixo e a percepção do espectador, fazendo deste um agente de construção da própria cena.

Considera-se ainda que estas transgressões têm como base o teatro experimental e de pesquisa, que são marcados por encenações laborais, processuais e empíricas. Um tipo de teatro que investiga os caminhos abertos e inacabados da encenação e que não se restringe apenas à desconstrução textual ou da interpretação mimética, mas que busca a construção de novas poéticas da cena.

Sem dúvida, Artaud e Brecht, com suas poéticas, foram importantes para a consolidação do teatro enquanto uma transgressão estética, no entanto observa-se que somente a partir da década 1970 que suas ideias começam a ganhar notoriedade, com a expansão do movimento de teatro experimental no globo e, sobretudo, por meio da ascensão da *performance art*, do *happening*, da *body art* e das intervenções urbanas, que trouxeram consigo muito da crueldade de Artaud e do teatro político de Brecht.

Foi naquele período, da década de 70, que o teatro, as artes visuais, a música e a dança encontraram-se, entrelaçaram-se e transformaram-se em performances, vídeo-performances, instalações artísticas, intervenções urbanas, etc. solidificaram as macro-relações entre as linguagens artísticas e se modificaram em si mesmas, por meio de inter-relações entre as estruturas que as compunham. A ideia de cena se expandiu e a teatralidade ultrapassou os limites do edifício teatral,

relacionando-se com o crescimento das cidades e com o mundo urbano (GLUSBERG, 2005; COHEN, 2006).

A partir deste panorama transgressor, surgiu, paulatinamente, uma característica *nova* nos processos de criação em arte, o *hibridismo*, que aos poucos marcou as novas tendências estéticas do teatro, sobretudo na última década do século XX, com a ascensão do vídeo e da prática teatral performativa.

É importante destacar que a ideia de hibridismo encontra-se para além de sobreposições aleatórias de procedimentos estéticos – que geram produtos artísticos de estrutura duvidosa e confusa –, pois a questão não é a mera aglutinação das linguagens artísticas num dado processo de criação, mas um estudo aprofundado sobre quais práticas e procedimentos devem ser combinados para gerarem, no caso do teatro, uma encenação heterogênea na qual se possa identificar a autonomia das linguagens em relação ao todo, fazendo da obra uma confluência de estruturas semióticas que geram um sentido ritualístico e, às vezes, transcendental, que em determinadas ocasiões leva o público a um estado de sentido para além de sensações cotidianas.

Ao romper os limites de cada linguagem artística, na construção de uma obra híbrida, gera-se novas estruturas semióticas alcançando uma estética transitória que, mesmo sendo teatro, pode ser artes visuais, performance, música ou dança, pois o que há é um deslocamento consciente dos procedimentos estéticos, geralmente ligados a pesquisas e experimentações da encenação contemporânea e que buscam uma experiência estética cada vez mais performativa, ou seja, multifacetada e sensorial.

As tendências pós-modernas das artes plásticas, do *happening* às *performances* e à arte corporal, como também no teatro e na dança, acentuam esse sentido ritual e hermético. Reduzem o que consideram comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas) e buscam formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias sufocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro). Cortam as alusões codificadas ao mundo do dia-a-dia, em busca da manifestação original de cada sujeito e de reencontros mágicos com energias perdidas [...] (CLANCINI, 2008b. p. 47)

Deste modo, compreende-se enquanto híbridos, no âmbito deste trabalho, os processos teatrais que, ao combinarem formas estéticas distintas, conseguem gerar novas estruturas para a encenação, de modo que, tanto o teatro quanto as linguagens artísticas se acoplam ao espetáculo exercendo suas autonomias.

Considera-se, ainda, que nas poéticas contemporâneas a autonomia dos elementos da encenação fez com que estes pudessem gerar cenas, textos, imagens, sons, formas, etc. permitindo que haja uma espécie de *meta-hibridismo*, no qual se considera que os elementos da encenação são os responsáveis por gerar a ambientação heterogênea do espetáculo, como, por exemplo, no caso da dramaturgia, das novas formas de se fazer teatro que, em geral, têm características da poesia épica, lírica e dramática.

Trata-se de processos artísticos difíceis de serem transmitidos apenas por palavras. A era da velocidade comunicativa trouxe consigo a dinâmica da interatividade, fazendo com que os espectadores se relacionem de outra maneira com o mundo das artes, pois o que era de natureza contemplativa tornou-se interativa e os processos de criação adentraram em uma configuração estética mais interessada em pensar a processualidade, no intuito de fazer com que a obra seja lida enquanto performance, ampliando o universo de sensações e levando o espectador a construir conceituações próprias diante das experiências estéticas vividas.

Os espaços limítrofes do palco com o público foram quebrados, ressignificados. Por um lado, no que diz respeito à espacialidade, pois o teatro do mundo pós-moderno retoma as praças, ruas, becos, fábricas, casarões, entre outros, utilizando-se de espaços alternativos e inusitados, gerando espaços teatralizáveis capazes de tencionar a relação entre a cidade, a cultura e a sociedade. Por outro lado, o público, ao mesmo tempo em que é espectador, torna-se parte do espetáculo, gerencia a obra, molda o processo artístico à sua maneira, torna-se co-autor da obra de arte na forma mais radical possível, o que permite uma reconfiguração das propostas metodológicas de construção do conhecimento por meio das práticas artísticas; o universo da contemplação coexiste com o da interatividade.

Após a queda da univocidade textual nos processos teatrais, abriu-se um leque de possibilidades de investigações sobre a criação cênica. O conceito de *texto* transformou-se, tornou-se aquilo que em cena se encontra passível de leitura. Os processos de criação, cada vez mais, habitam nas fronteiras, nos limites da construção e desconstrução do conhecimento da cena. Estes espaços de incertezas e de trânsito estético trazem consigo características inovadoras que constroem uma

atmosfera capaz de instigar a pesquisa em teatro, proporcionando uma complexa investigação acerca dos conhecimentos desta linguagem artística.

O que era representativo por parte dos atores e contemplativo por partes dos espectadores se transformou num espaço ritualístico de experiência estética interativa. A encenação contemporânea tornou-se híbrida, levando ao espetáculo uma confluência das linguagens artísticas e uma variação de possibilidades de se compor a cena. Imagens, textos, sons, gestos, palavras, silêncios, entre outros, fazem da encenação uma espécie de *iconografia da cena*, construindo imagens em movimento, paisagens, quadros cênicos, entre outras formas de expressão.

O texto imagético surge com o trabalho corporal dos atores, com projeções eletrônicas, com cenas simultâneas, com sobreposições auditivas, entre outros aspectos, fazendo da encenação uma emissão de signos capazes de tencionar a relação cotidiana do espectador em relação à obra, deslocando o seu olhar e dando estranheza aos seus sentidos.

As novas tendências da encenação atuam como estéticas transitórias que possibilitam uma construção de conhecimento processual, inacabado, de modo que este relativiza-se e reconfigura-se na práxis da sua criação, fazendo com que o processo de criação teatral, na pós-modernidade, possibilite a presença de um complexo debate sobre a formatividade da cena espetacular, compreendendo que esta, para além de dialogar com temáticas sociais e culturais discutidas em âmbito global e local, se preocupa em manter-se ativa enquanto forma de linguagem cênica que se reestrutura em sua práxis.

Neste contexto, a obra molda-se paulatinamente numa ininterrupta construção de sentidos que, como uma teia, é formatada e consolidada a cada descoberta do processo. Diante das dificuldades e facilidades de um trabalho em movimento, busca-se um *work in progress* ininterrupto. Para a criação deste trabalho em processo, são necessárias condições culturais e sociais que dialoguem com os pensamentos, questionamentos e inquietações dos construtores de arte.

Para o poeta ou dramaturgo, por exemplo, não basta apenas o papel e a caneta; para o diretor teatral ou para o coreógrafo, não basta somente o palco e para o artista plástico apenas a tinta não responde a suas idéias, pois estas devem estar concatenadas com as modificações estéticas e políticas do seu ambiente de vida. (COHEN, 2006)

[...] Já algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se “linguagem” por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, são também “escritura” pictural, musical, estrutural etc. (DERRIDA, 2008, p. 10-11)

São estas estruturas fractais aglutinadas no corpo da *escritura* que dão vida à construção de uma nova ideia de encenação, na qual se percebe um caráter fragmentário, mutável. É neste sentido que, na pós-modernidade, o teatro se movimenta de modo complexo e caótico, buscando um processo de desconstrução da cena capaz de criar outras formas de leitura.

Portanto, compreende-se que a *escritura cênica*, na perspectiva das poéticas contemporâneas, estrutura-se de forma verbal, imagética, corporal, vocal, textual, midiática, sonora, espacial, tátil, etc. uma vez que quem cria não o faz sem a experimentação, sem diálogo com as realidades culturais nas quais está inserido, pois não se pode “pensar que o artista constrói seu quadro ou sua escritura pensando em como vai encaixar cada peça como um quebra-cabeça” (WILLEMART, 2009, p. 6).

O quebra-cabeça da arte teatral na pós-modernidade é multiforme, se apresenta enquanto um espaço de descobertas, perdas, construções e desconstruções que são permeadas pela interferência de acontecimentos cotidianos, sentimentos, sensações e fantasias; são processos estéticos que mostram como arte e vida entrelaçaram-se e misturaram-se em seus conflitos, tornando-se apenas um.

É desta forma que, considerando os fatores aqui expostos, elaborou-se um quadro de transgressões estéticas que foram fundamentais para o amadurecimento do teatro enquanto linguagem artística durante o século XX, com destaque para os principais artistas deste período e seus princípios estéticos, como pode ser observado a seguir:

Quadro 1: Transgressões Estéticas no Século XX

André Antoine	A invenção da encenação
Émile Zola	
Adophe Appia	
Gordon Craig	
Erwin Piscator	Teatro Político
Constantin Stanislavski	Método das ações físicas
Jerzy Grotowski	Teatro Pobre
Tadeuz Kantor	Teatro da Morte
Antonin Artaud	Teatro da Crueldade
Vsévolod Meyehold	Biomecânica
Bertold Brecht	Teatro Épico
Heiner Müller	Estética do Fragmento
Living Theatre	Happening
Marina Abramovic	Performance
Peter Brook	O Espaço Vazio
Roberth Wilson	Teatro de Imagens
Eugenio Barba	Antropologia Teatral

Considera-se que estes artistas utilizaram-se tanto da palavra – escrita e falada – quanto de outros sistemas de signos não-verbais na encenação, articulando um discurso polissêmico nos espetáculos. O teatro para eles não se restringia à definição grega *local de onde se vê*; tornando-se o local em que os espectadores entram em contato com os signos e símbolos do teatro, interagem e modificam a encenação.

Os processos de criação destes artistas foram marcados pela capacidade de gerar experiências estéticas sinestésicas, que levaram a novos posicionamentos éticos e políticos diante das transformações societárias, gerando novos discursos e saberes. A compreensão da obra perpassa, para eles, antes por tomar conhecimento de uma dada realidade política e social, para que assim se atribua algum valor sobre o que foi experimentado. É desta maneira que, para Heiner Müller, por exemplo, “não se trata em absoluto de compreender. Trata-se de tomar

conhecimento de algo ou de vivenciar algo. E posteriormente talvez se entenda algo". (Müller apud RÖHL, 1997, p. 122)

As poéticas contemporâneas relacionam-se com temáticas como espaço urbano, territorialidades, identidade, memória, gênero, entre outras, e discutem tanto sobre as modificações culturais das cidades, quanto exercem uma relevante influência na maneira de se pensar o fazer teatral na pós-modernidade. Para Eugenio Barba (2010), elas propõe uma desorientação voluntária da sensorialidade por meio da experimentação do público na arte, onde este compõe a obra e permite que ela se torne extensão dos seus sentidos. São processos artísticos propensos a plantar dúvidas nas certezas dos espectadores, que inventam futuros ao passo das considerações do presente.

A tensão estabelecida entre o universo dramático e não-dramático proporcionou, ao longo dos tempos, primeiramente uma poética da tragédia, que passou para uma filosofia do trágico, desembocando em uma possível *poética da cena*. Esta última decorrente tanto da pesquisa teórica sobre a encenação durante o último século quanto da experimentação de novas possibilidades de investigação dos saberes da cena.

É neste sentido que compreende-se o teatro contemporâneo enquanto toda ação cênica capaz de tencionar o olhar cotidiano do espectador, no intuito de estabelecer novas relações estéticas e éticas sobre uma dada questão política. (ANDRÉ, 2011)

No Brasil identificam-se alguns grupos e encenadores que redimensionaram a encenação nos últimos anos, escrevendo na história recente do teatro as suas transgressões estéticas, quais sejam: Teatro Experimental do Negro, Teatro de Arena, Teatro Oficina, Grupo Galpão, Tribo de Atadores Oi nós aqui travez, Cia. do Latão, Grupo XPTO, Grupo Tá na Rua, Teatro da Vertigem, Cia. dos Atores, LUME, Grupo Magiluth, Bando Olodum de Teatro, Clown de Shakespeare, Núcleo do Dirceu, Gerald Thomas, Bia Lessa, Cibeles Forjaz, Antonio Araújo, José Celso Martinez, Grace Passô, Thiche Vianna, Chico Pelúcio, entre vários outros. Estes grupos de teatro, com suas especificidades e pesquisas, mostraram quão rica e heterogênea a encenação tornou-se ao longo das últimas décadas no país, apontando inúmeros caminhos possíveis de se pensar o teatro na pós-modernidade.

Os processos de criação dos grupos e encenadores supracitados são indicadores de como se tornou difícil, nas últimas décadas, tanto conceituar o

fenômeno *teatro*, quanto compreender quais as linhas concretas ou abstratas que definem os traços e características da encenação contemporânea, já que esta encontra-se marcada por diferentes tendências, que vão do teatro físico baseado nos princípios da biomecânica e da pré-expressividade ao teatro de imagens com suas projeções de vídeos em tempo real.

Considera-se, desta forma, que, desde as transformações societárias e estéticas decorrentes do mundo moderno, os encenadores vêm buscando novas formas de transgredir os paradigmas da arte que se tornam convencionais, pluralizando os processos de criação, deixando-os cada vez mais heterogêneos e híbridos.

As questões supracitadas também repercutem de maneira substancial no modo de se pensar e fazer o teatro no Maranhão, sobretudo, durante os primeiros anos do século XXI e, de maneira emblemática, abordam a ruptura com o tradicional hiato existente entre o universo artístico e o cotidiano das pessoas, fazendo com que estas dimensões da estética fiquem cada vez mais imbricadas nos processos de criação ocorridos no estado.

Assim, diante do panorama de pluralidade que tencionou o teatro na modernidade e pós-modernidade – da dramaturgia à encenação –, passa-se agora para uma reflexão sobre como estas questões influenciaram as principais transgressões ocorridas no estado do Maranhão e os impactos deste processo na produção cultural local e na pedagogia do teatro. Trata-se de uma análise sobre em qual dimensão o teatro contemporâneo se desenvolve e instaura uma poética da cena no estado.

2 TRANSGRESSÕES ESTÉTICAS: O Maranhão no século XXI

Eu acredito, tão modesto que isto possa soar, que a principal função política da arte hoje é mobilizar a fantasia. Brecht formulava da seguinte forma: dar ao espectador, no teatro, a possibilidade de criar imagens opostas ou acontecimentos opostos. Quando um determinado acontecimento é mostrado ou quando o espectador ouve um diálogo, este deve acontecer de tal forma que o espectador possa imaginar um outro diálogo que teria sido possível ou desejável.

Heiner Müller

Um dos objetivos desta pesquisa é situar a conjuntura do teatro maranhense no início do século XXI, mostrando como ele se relaciona com as tendências contemporâneas da encenação e aponta para uma nova configuração desta linguagem artística no estado, delineando um cenário onde se evidenciam determinadas transgressões estéticas. Para se chegar à análise dos dados que serão descritos a seguir, com base no esboço teórico delineado no capítulo anterior, o trabalho de investigação se desenvolveu atendendo aos seguintes propósitos:

- I) Analisar a dimensão estético-educativa da cena espetacular maranhense contemporânea, entre os anos 2000 e 2011, com ênfase na relação entre produção artística, preparação profissional e recepção, visando contribuir para o aperfeiçoamento das políticas culturais e das propostas atinentes à pedagogia do teatro.
- II) Compreender as práticas educativas voltadas para a preparação de profissionais e formação de espectadores, no âmbito de grupos teatrais do estado e na educação básica da rede pública de ensino.
- III) Analisar a repercussão dessas práticas artísticas e educativas na criação e na apreciação da cena contemporânea ludovicense, verificando suas influências e impactos no panorama cultural do estado.

Desta forma, foi possível observar – por meio de entrevistas, debates, apreciação de espetáculos, leitura de referências bibliográficas e análise de imagens e vídeos – que o novo movimento do teatro maranhense é decorrente do crescimento do teatro experimental e de pesquisa, da investigação sobre a encenação contemporânea e da necessidade de os artistas debaterem sobre

temáticas relacionadas à sociedade na pós-modernidade. Isso fez com que houvesse nos últimos quinze anos uma importante virada estética nas produções teatrais, gerando uma nova configuração no teatro maranhense.

Assim, a partir do estudo do problema da pesquisa e tomando como base as informações sistematizadas no decorrer da investigação, foi possível observar que, nos primeiros anos do século XXI, há um movimento de teatro em São Luís marcado por tendências estéticas contemporâneas, com repercussão no interior do estado. Como poderá ser observado nas seções seguintes.

2.1 A Modernidade no Teatro Maranhense

Considera-se, nesta pesquisa, que as transgressões estéticas são as provocações cênicas que alteraram, de modo radical, a configuração artística de um determinado momento. No que se refere ao Maranhão, acredita-se que, no período que precede as novas investigações da cena, registram-se três transgressões estéticas substanciais, sendo importante identificá-las e analisá-las, visando favorecer a compreensão da modernidade do teatro maranhense. Para tanto, torna-se necessário empreender um breve resgate dos trabalhos que outrora se sobressaíram e que contribuíram para a nova ambientação dos processos de criação e de recepção no estado.

Até o final da década de 1950, o teatro maranhense era desprovido de uma preocupação voltada para a formação do ator, e objetivava apenas ser agradável e levar beleza ao público. A forma de atuar dos grupos seguia uma regra básica: os personagens eram divididos entre os atores, que decoravam os textos em suas casas, depois se encontravam para fazer as marcações nos palcos, sem que houvesse um trabalho técnico e artístico consistente. (LEITE, 2007. p. 50)

Somente em fins da década de 1960, é que emerge o moderno teatro maranhense, que passa a apropriar-se de técnicas mais apuradas de interpretação e encenação, sobretudo após a chegada de Reynaldo Faray, formado no Rio de Janeiro na Escola de Teatro Dulcina de Moraes. Com o seu trabalho artístico e o sentido de criação implantado por ele no TEMA (Grupo de Teatro Experimental do Maranhão), surgiram espetáculos de maior constância, nos quais se identificava um caráter mais profissional desenvolvido ao longo do processo de trabalho. A exploração de novas técnicas de composição da cena e interpretação dos atores

fortaleceu o movimento teatral da época, fato que estimulou a criação de novos grupos de teatro.

Reynaldo Faray introduziu em seus espetáculos cenários móveis e retirou de cena os grandes painéis pintados que constituíam a cenografia até aquele período, dando tridimensionalidade às cenas. Foi também o responsável por modificar a interpretação dos atores, tornando-a mais realista e tecnicamente mais estruturada – uma revolução nos grupos de teatro. Não seria muito afirmar que este diretor foi o responsável pela primeira grande modificação na forma de se fazer teatro no Maranhão, considerando que antes de sua chegada os trabalhos realizados tinham um caráter amador e eram quase incipientes. (LEITE, 2007, p. 51)

Durante aproximadamente vinte anos, o TEMA conseguiu instaurar no Maranhão um teatro de repertório que apresentou diversas montagens, algumas chegaram a circular pelo país com o apoio do governo estadual, entre elas destacam-se: *Uma janela para o sol* (1962), *Gimba* (1963), *A moratória* (1968), *Beijo no asfalto* (1970), *O Tema conta Zumbi* (1971), *Amor por anexins* (1975), *Navalha na carne* (1981) e *O castigo do santo* (1981).

No período em que Reynaldo Faray se destacou, outros dois nomes também ganharam notoriedade no cenário local e não demorariam a ter reconhecimento nacional – devido à inovação de suas encenações e obras dramatúrgicas – são eles: Aldo Leite e Tácito Borralho. Estes também foram responsáveis pelo desenvolvimento do moderno teatro maranhense e tiveram uma atuação marcante a partir da década de 1970, criando espetáculos onde se evidenciava a qualidade estética, com destaque para as montagens de *Tempo de espera*, de Aldo Leite (1975) e *O cavaleiro do destino*, de Tácito Borralho (1976), trabalhos premiados no Brasil e na Europa.

Foi Reynaldo Faray, sem dúvida, o responsável por trazer ao estado a modernidade teatral, no entanto é com Aldo Leite que surge o primeiro ato de transgressão estética, quando este escreve e encena, em 1975, o espetáculo *Tempo de espera*. Sendo totalmente gestual e imagético, constituiu-se numa das primeiras montagens do Brasil a excluir totalmente o texto escrito e a utilizar apenas um roteiro de ações.

*Tempo de Espera*⁷ foi resultado de anos de inquietações de Aldo Leite em relação às situações cotidianas dos seres humanos, fruto de um olhar poético sobre a vida precária levada pelos brasileiros desassistidos, em geral, em estado de analfabetismo e privados dos direitos mínimos necessários à existência, como educação, saúde e cultura, mas que, ainda assim, lutam cotidianamente por uma melhor situação de vida. Ao refletir sobre o processo de criação do espetáculo e sobre experiências de vida que o conceituam artisticamente, Aldo Leite relata o seguinte:

A obra de arte é resultado de experiências sentidas, vividas. Explode com mais intensidade se consegue ultrapassar a barreira restrita do seu *habitat*, dando significação mais ampla à problemática que deve ter sempre, como enfoque principal, o homem e o seu universo. *Tempo de Espera* foi essa explosão contida dentro de mim, desde menino, quando em um processo lento fui acumulando vidas, experiências, sentimentos; foi ainda um processo mais consciente e amadurecido, o resultado de uma postura política. Aqui, não mais como um observador simplesmente, mas resultante de uma análise mais crítica de todo um momento histórico. (LEITE, 2007, p. 197-198)

O momento ao qual o dramaturgo se refere alude as suas viagens pelo interior do estado do Maranhão com espetáculos financiados pelo Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAL, quando pode constatar as precárias condições de vida e de acesso às políticas públicas por parte dos estudantes daquele projeto alfabetizador, o que o levou a refletir de forma política sobre a realidade da época.

Sobre a retirada do texto verbal no espetáculo, Aldo Leite afirma que somente a ação psicofísica dos atores bastava para transmitir suas inquietações, sobretudo, em uma época em que pouco se podia expressar devido à situação política. Por todos estes atributos, considera-se, no âmbito desta pesquisa, que *Tempo de Espera* foi o primeiro ato de transgressão estética do teatro maranhense devido a sua ruptura radical com o texto escrito e com a elaboração de uma dramaturgia onde a palavra não era pronunciada.

No entanto, percebe-se que o ato de suprimir a palavra do espetáculo não significou a criação de uma nova forma de pesquisa em teatro, mas que o momento

⁷ *Tempo de espera* foi ganhador de importantes prêmios do teatro brasileiro, tais como: o Prêmio do Governo do Estado de São Paulo como *melhor produção* (1976), uma *Menção Especial* do APCA (1976), o MEC/Mambembe como *melhor autor e diretor revelação* (1977) e o prêmio Molière, como *melhor direção* (1977).

histórico proporcionou uma importante ruptura estética, fazendo com que a encenação fosse pensada de forma diferenciada daquela realizada até então, com influência marcante do texto dramático. Outros espetáculos com o mesmo caráter transgressor de *Tempo de Espera* não foram concebidos pelo diretor e dramaturgo, o que indica que este foi muito mais resultado de um momento político específico que uma virada estética radical na forma de se fazer teatro no estado.

Aldo Leite ainda escreveu e dirigiu vários espetáculos dramáticos no estado, fez parte do TEMA e foi fundador dos grupos *Gangorra*⁸ e *Mutirão*, este último responsável pela montagem e circulação de *Tempo de espera*. Teve uma importância ímpar para o desenvolvimento do teatro moderno no estado e seus textos ainda são montados e adaptados no Brasil, como, por exemplo, *O ABC da cultura* (1980), montado em 2009 pelo Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta, em São Luís.

Tácito Borralho, contemporâneo de Reynaldo Faray e Aldo Leite, também é um dos nomes que marcou o moderno teatro maranhense. Foi este diretor, junto com alguns artistas da época, o responsável pela criação do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, em 1972, e foi um dos primeiros artistas do estado que aproximou as manifestações folclóricas do fazer teatral. O *laboratório* criado por Tácito Borralho não tinha a pretensão de produzir atividades folclóricas, mas de experimentar as possibilidades que estas ofereciam para as artes, no seu caso específico, o teatro.⁹

As produções teatrais do LABORARTE ascenderam e contribuíram para a cristalização do moderno teatro maranhense. Alguns espetáculos desta época destacaram-se devido à utilização dos elementos da cultura popular de forma política e engajada na encenação, tais como: *Espectrofúria* (1972), *O cavaleiro do*

⁸ A investigação longitudinal desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Pedagogias do Teatro e Ação Cultural, coordenado pelo professor Dr. Arão Nogueira Paranaguá de Santana, esclarece que o grupo Gangorra, criado pelo Departamento de Assuntos Culturais – DAC, da Pró-Reitoria de Extensão – PROEX/UFMA, dirigido por Aldo Leite, constituiu-se no germe que favoreceu a criação da área de teatro em nível de graduação na Universidade Federal do Maranhão.

⁹ Durante um longo período, o LABORARTE foi subdividido em departamentos, havia o de artes cênicas, o de som, de artes plásticas, de propaganda e divulgação, de imprensa e o departamento de fotografia. A ideia do grupo era estabelecer relações entre as linguagens artísticas, de modo que todas fossem valorizadas igualmente. Não foi isso que aconteceu na prática; foi o departamento de artes cênicas que se destacou com suas produções teatrais e de dança, que eram coordenadas por Tácito Borralho. O ritmo de trabalho alcançado por este departamento gerou um avanço maior no teatro e na dança, pois as experimentações laborais eram mais constantes. Com trabalho de confecção e manipulação de bonecos, expressão corporal, técnica vocal, interpretação e dança popular e contemporânea, houve um interesse maior dos artistas pelo departamento de artes cênicas e inevitavelmente isto proporcionou um importante crescimento para o teatro local.

destino (1976), *Uma incelênça por nosso senhor* (1979), *Passos* (1980), *Era uma vez uma ilha* (1981), entre outros. Após sua saída do LABORARTE, Tácito Borralho fundou a COTEATRO (Companhia Oficina de Teatro), e foi neste novo coletivo de artistas que ocorreu o segundo ato de transgressão estética do teatro maranhense, considerado por esta pesquisa, o espetáculo *Édipo Rei* (1991).

Édipo Rei pode ser considerada a montagem mais transgressora entre os trabalhos de Tácito Borralho e um marco para a teatralidade maranhense, já que neste espetáculo o diretor rompeu radicalmente com o palco à italiana – espaço cênico de evolução do teatro dramático e o mais utilizado na época. A encenação foi realizada nas ruínas históricas do Sítio do Físico, em São Luís. Para o público chegar ao espaço da apresentação, foi necessário a utilização de serviço de ônibus, já que o acesso à remota localidade era dificultoso, fato que causou grande repercussão na época devido à novidade e ousadia da proposta.

No Maranhão daquele período não se imaginava que um espetáculo de teatro pudesse ser realizado no meio das ruínas históricas da cidade, tampouco que os espectadores fossem deslocados em ônibus até o espaço de acontecimento da encenação, embora isso não fosse novidade no cenário nacional e internacional. Tácito Borralho, em uma das tentativas de definir a grandiosidade do espetáculo, afirmou que este podia ser considerado como um “evento artístico-turístico-cultural”. (LEITE, 2007, p. 223)

No entanto, verifica-se que, como em *Tempo de espera*, não se tratou da criação de uma nova forma de pesquisa em teatro no estado, mas de um procedimento inovador que tencionou a relação cena/público e que colocou os espectadores em certo desconforto não habitual.¹⁰

A década de 1990, época da montagem de *Édipo Rei*, constituiu-se num momento de renovação artística no estado. Alguns trabalhos já apontavam para o surgimento de uma nova forma de fazer teatro no Maranhão, ainda que de modo elementar. O movimento teatral daquele período também ganhou força no interior do estado, sobretudo na região sul, onde coletivos de artistas se reuniam e promoviam festivais de teatro que aglomeravam uma variedade de grupos experimentais,

¹⁰ Reynaldo Faray, Aldo Leite e Tácito Borralho foram responsáveis pela construção do teatro moderno no Maranhão e continuaram seus trabalhos na década de 1990 e nos anos 2000. No entanto, as produções destes artistas não acompanharam as transformações da encenação e as suas novas tendências, não sendo estas menos importantes para a configuração do teatro maranhense, mas com menor expressividade diante do surgimento de outros nomes e de novas tendências estéticas.

destacando-se as cidades de Balsas e Imperatriz, com os artistas Marcelo Flecha e Claudio Marconcine.¹¹ Em São Luís, as performances de Uimar Jr. também destacavam-se, devido à agressividade estética e política, inclusive usando *nu* como forma de expressão artística e o corpo como principal suporte do processo de criação.

Também nos anos de 1990 é que a Habilitação em Artes Cênicas foi implementada no curso de Licenciatura em Educação Artística, da Universidade Federal do Maranhão, o que ajudou a impulsionar a formação de uma nova geração de artistas e de professores de teatro no estado. Com o ensino superior de teatro implantado começou-se a ter na universidade um ambiente que estimulava a pesquisa do teatro experimental. O interesse particular de alguns professores e a falta de uma estrutura adequada para se fazer teatro na instituição contribuíram para a exploração de processos mais experimentais, o que fez com que, no decorrer dos anos, a estética do teatro experimental tornasse uma característica marcante dos espetáculos e experimentos oriundos da UFMA.

A obra que marcou a inserção maranhense na cena contemporânea foi a montagem de *A missão*, de Heiner Müller, pelo *Grupo Ya' Wara*, com direção do encenador Luiz Pazzini em 1998. Considera-se que a encenação de *A missão* foi a terceira transgressão estética ocorrida no estado. Esta montagem, ao contrário das anteriores, pretendia instaurar uma nova forma de fazer pesquisa em teatro no Maranhão, transformando o teatro experimental em uma possibilidade de investigação *per se* para a encenação.

Para Luis Pazzini, um dos objetivos da montagem era questionar o posicionamento político da sociedade e dos artistas diante das mudanças ocorridas na América Latina, colocando em destaque as efervescências políticas que marcaram a democracia no Brasil, tais como a luta do movimento estudantil, o *impeachment* do presidente Fernando Collor e as revoluções sindicais¹².

¹¹ Marcelo Flecha e Claudio Marconcine são atualmente membros da Pequena Cia. de Teatro. Durante a década de 1990, começaram um importante trabalho no sul do estado, organizando mostras independentes de teatro com grupos amadores da região, no intuito de fortalecer os processos de criação dos coletivos de teatro estabelecidos em alguns municípios do Maranhão. As informações obtidas sobre este processo foram colhidas em entrevista com a Pequena Cia. de Teatro, durante a VI Semana de Teatro no Maranhão em 2011.

¹² As informações sobre este espetáculo foram colhidas em entrevista com o professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, Luis Roberto de Souza (Pazzini). Na ocasião ele falava sobre como era o teatro maranhense na década de 1990, com enfoque maior na capital, São Luís. E, explicava, ainda, como a montagem de *A missão* instaurou no estado uma outra maneira de se conceber o fazer teatral.

No que se refere à questão estética, a montagem de *A Missão* evidenciava as características das novas tendências da encenação, já experimentadas em outros centros de produção cultural. O espetáculo tinha como metodologia a peça didática de Brecht e a estética do fragmento de H. Müller, o que contribuiu para o seu formato experimental e mutável.

Destacam-se nesta montagem algumas características eminentes do teatro contemporâneo, a saber: *i)* troca intencional de personagens entre os atores no decorrer do processo criativo; *ii)* a caracterização dos personagens acontecia diante do público; *iii)* utilizava-se espaços inusitados para as apresentações; *iv)* os objetos de cena se transformavam em outras formas, ganhando novas utilidades no decorrer da encenação; *v)* apresentação de diversos fragmentos cênicos; *vi)* utilização de uma dramaturgia polifônica.

O espetáculo foi apresentado em diversos espaços de São Luis, em Alcântara e em outros estados da federação, sendo que a cada apresentação os fragmentos eram modificados, tornando o processo de criação aberto e inacabado.¹³

Portanto, se houve um apogeu do teatro maranhense nos anos 1970 e 1980, e uma renovação artística nos anos 1990, os anos 2000 apresentam-se como um momento marcado pelo teatro experimental, favorecendo a consolidação de uma conjuntura teatral mais transgressora, que tenciona os saberes da cena já estabelecidos até o momento.

As pesquisas em teatro que tratam do universo das poéticas contemporâneas, que emergiram no presente século, apontam para um processo de criação multifocal, marcado por uma heterogeneidade da cena espetacular a partir das novas ferramentas de trabalho como, por exemplo, a inserção do vídeo no teatro.

É deste modo que, a partir dos dados sistematizados nesta pesquisa, pode-se observar que o processo de criação dos grupos de teatro, por um lado, tornou-se mais experimental na medida em que se constitui por meio da investigação empírica da cena, gerando experiências e saberes no decorrer da criação; por outro, ganhou mais autonomia teórico-prática, pois tenta recusar os

¹³ Considera-se enquanto abertas e inacabadas as encenações que, durante o processo de criação, se permitem modificações estéticas, com entrada e saída de personagens, cenas, textos e outros elementos da encenação. Em alguns casos essas modificações promovem transformações radicais no espetáculo, como no caso de *Vestidas em Nelson* (2009-2011), trabalho que será comentado adiante.

modelos pré-estabelecidos por tendências já consolidadas, gerando novas pesquisas.

O que segue nas próximas seções é o registro e análise acerca de como os grupos produzem esteticamente seus processos de criação e por quais caminhos constroem a recente história do teatro contemporâneo no estado, contribuindo desta forma para uma ambientação inicial de uma pedagogia da cena.

2.2 O Ator na Encenação: A experiência da Pequena Cia. de Teatro

Antes de tratar das potencialidades do ator no teatro contemporâneo, uma questão preliminar apresenta-se: quais os meios de subjetivação que perpassam sua formação enquanto artista da cena? O questionamento é importante, para essa abordagem, por seu caráter pedagógico, tanto no que se refere à encenação quanto ao processo criativo do ator, considerando que não seria possível falar dele nas tendências contemporâneas do teatro sem que houvesse uma reflexão prévia sobre sua relação com as transformações culturais no mundo.

A indagação sugere um exercício de reflexão sobre o ofício do ator nos processos de criação e serve mais como guia para trilhar caminhos sobre as mudanças ocorridas na cena, que instaurar um conceito fechado sobre a arte do ator nos dias atuais. Um dos caminhos possíveis para se refletir sobre os processos de subjetivação do ator diz respeito ao seu próprio fazer teatral, seu contato com o material de cena, considerando que as características das personagens, a pesquisa corporal e o exercício diário de sua função, seja criando ou pesquisando, são fatores que influenciam na construção de suas subjetividades.

Sendo este um ofício interligado às condições culturais que lhes são dadas, considera-se que as questões que emergem do processo de criação são apenas alguns dos fatores que auxiliam a articulação do discurso estético, político e ético do ator, pois sua relação com as transformações culturais também exerce influência na construção do seu discurso. Pensar o ator no teatro contemporâneo seria refletir também sobre os diferentes modos de *ser* no mundo e uma maneira de indagar sobre quem é o ser humano após o advento da modernidade. (LIMA, 2009)

Ao pensar a transformação do sujeito diante das modificações societárias, Beckett (2004) transpõe para os que constituem a sociedade a responsabilidade sobre o que está se formando, questionando a importância do indivíduo para o

mundo em transformação, já que, para ele, diante das condições dadas e do absurdo que se tornou viver, depois de duas guerras mundiais, pior que estar vivo é estar e não ser mais aquilo que se é, perdendo-se, afinal, a capacidade crítica em relação ao ato da existência, deixando escapar as possibilidades de ser alguma coisa.

Não somos mais nós mesmos, nessas condições, e é penoso não ser mais você mesmo, ainda mais penoso do que sê-lo, apesar do que dizem. Pois quando o somos, sabemos o que temos que fazer para sê-lo menos, ao passo que quando não o somos mais somos qualquer um, não há mais como nos apagar. (BECKETT, 2004, p.10)

As características desta humanidade, sobre a qual Beckett debruça sua reflexão, exercem determinadas influências sobre a arte do ator, fazendo com que sua expressão e seus dizeres gerem subjetividades para si e para aqueles que o assistem, uma vez que a reflexão que subjaz ao trabalho do ator, no teatro contemporâneo, relaciona-se diretamente com o mundo em que este está inserido.

É permeado por estes debates que o teatro contemporâneo tem buscado, de forma incisiva, mais representação que interpretação, encenações do real e cenas do presente. Ao passo que questiona determinadas realidades, cria outras mais. Este traço marcante das novas poéticas da cena, sem dúvida, perpassa pelo discurso expressivo do ator, no qual a ação tornou-se fala e esta um prolongamento orgânico de suas ações físicas. O seu discurso estético virou uma interação de corpos que buscam articular seus dizeres na encenação. A alegoria seguinte, por exemplo, corrobora com esta ideia:

Há um desenho que representa um pintor trabalhando. Parece um louco. Trabalha ao mesmo tempo com cinco pincéis: um na mão direita, outro na mão esquerda, outro entre os dedos de um pé, o quarto entre os dedos do outro pé; o quinto, preso entre os dentes. Cada pincel está fazendo desenhos por conta própria. Crescem cinco mundos paralelos, autônomos e coerentes. O pintor está nos mostrando seu próprio método de trabalho? Ou está trazendo para a superfície visível a sua agitação interna, a desorientação voluntária da qual podem nascer nós, tramas, tensões e encontros imprevistos. (BARBA, 2010, p. 21)

Os mundos paralelos, mencionados por Barba, nada mais são que os efeitos causados pela obra de arte no processo de subjetivação do artista e do espectador, fazendo com que estes, de modo orgânico, articulem seus discursos por meio de relações plurais com os saberes da cena. O teatro na pós-modernidade,

mais que nas gerações anteriores, passa por um fazer experimental no qual a criação é compreendida enquanto um processo laboral, já que “o espaço da cena é muito menos um espaço de expressão voluntária (de uma, de um texto) ou de composição (um sujeito que reúne e organize uma ideia, de um texto) e mais um espaço de afetação ou de contágio”. (LIMA, 2009, p. 30)

Não se trata, portanto, de um ator ou de corpo universal, mas possivelmente de um trabalho de ator universalizado, marcado com características do local e do global, há uma co-habitação de valores e procedimentos que geram expressividades do sujeito-ator e auxiliam nos modos de subjetivação. Tornou-se lugar comum, no teatro contemporâneo, afirmar que o ator deve estar sempre em alerta, em estado de prontidão. Mas em alerta para quê ou para quem?

Se os dizeres do ator e sua expressividade passam por processos sociais e estéticos de subjetivação, estar em alerta ou em estado de prontidão é estar atento para os inúmeros materiais de construção do seu discurso (textos, imagens, sonoridades, vídeos, sensações, entre outros). O ator, neste sentido, não pode ser visto como um sujeito que se distancia destes materiais, ao contrário, faz parte destes fenômenos e por meio destes articula seu discurso. (LIMA, 2009, p. 29)

Estas preocupações que se reportam à autonomia do discurso do ator também são encontradas no trabalho artístico da *Pequena Cia. de Teatro*. O grupo parte do princípio estético de que o ator deve ser considerado o elemento central da encenação. Isto não quer dizer que há uma relação vertical, na qual o ator detém todo o poder de articulação do discurso estético, ao contrário, é a partir deste que os dizeres são ramificados, chegando aos outros elementos da encenação.

Sob influência do teatro antropológico de Eugenio Barba, do Teatro da Crueldade de Artaud e o do Teatro Pobre de Grotowski, este grupo construiu sua própria metodologia de trabalho para treinamento do ator e montagem de espetáculo. O trabalho é realizado em três jornadas, a saber: a pré-expressiva, a expressiva e a dramatúrgica.¹⁴

Para uma realização qualitativa dessas três jornadas, fez-se necessário a criação de procedimentos específicos para cada momento, seguindo os objetivos

¹⁴ As informações aqui relatadas foram colhidas por meio de entrevistas, conversas, debates, análise de espetáculos, de imagens, diário de montagem, catálogo de ideias e do material impresso disponibilizado pelo grupo, no qual contém histórico do grupo, críticas de espetáculos, síntese da metodologia de trabalho, o pensamento do grupo em relação a sua estética de trabalho e o seu pequeno manifesto, onde tratam sobre o teatro e sua relação com a sociedade e cultura.

traçados para cada etapa. O material a seguir é um panorama sobre como o grupo desenvolve seu processo de criação e como o discurso expressivo dos atores e da encenação é construído. O grupo utiliza-se no treinamento físico dos atores, o que eles chamam de quadro de antagônicos, como pode ser observado abaixo:

Quadro 2: Quadro de Antagônicos da Pequena Cia. de Teatro

Tensão	Relaxamento
Dilatação	Retração
Mínimo	Máximo
Velocidade	Lentidão
Força	Fraqueza
Masculino	Feminino
Peso	Leveza
Agilidade	Dureza
Gueixa	Samurai
Contenção	Expansão

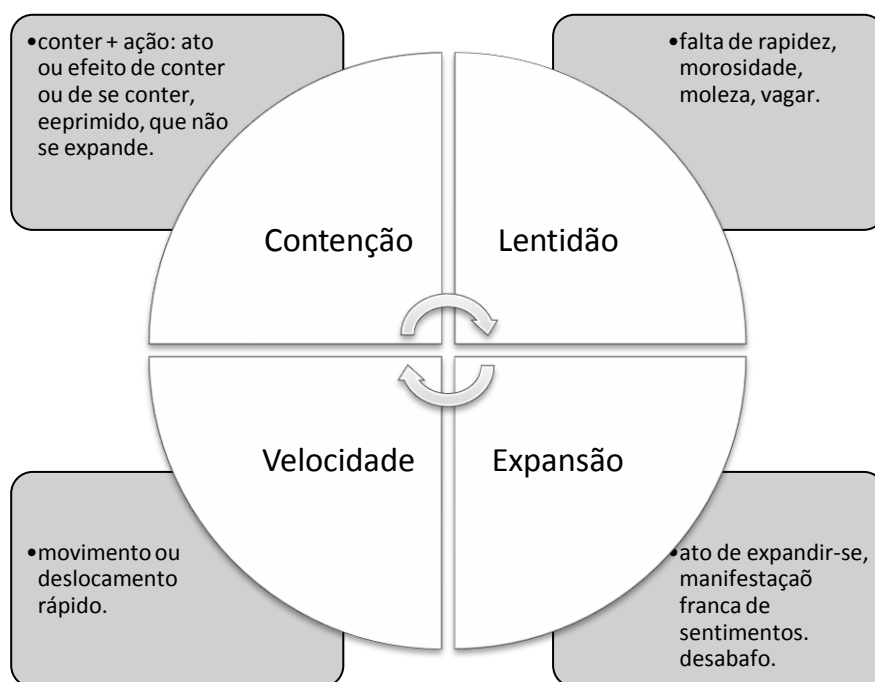
O trabalho com os pares antagônicos tem como objetivo explorar, por meio da experimentação físico-energética, a pré-expressividade, a expressividade e a dramaturgia corporal, fazendo com que este processo desemboque numa representação física e verbal das personagens construídas, que emergem no processo de investigação.

Na primeira jornada, *pré-expressiva*, potencializa-se a construção de composições físicas do ator no intuito de “descobrir, perceber, experimentar e exercitar condições físico-energéticas ainda não exploradas e multiplicar as opções de treinamento pessoal, através da compartimentalização da liberdade física”¹⁵. O corpo *extra*, ou melhor, a expressão extracotidiana do ator seria o substrato do seu desenvolvimento em cena, o que o leva para uma expressividade fora da esfera do cotidiano.

¹⁵ Informação coletada no banco de dados da Pequena Cia. de Teatro, arquivo: Síntese metodológica para treinamento e montagem. Apêndice I desta pesquisa.

Para a aplicação e alcance deste objetivo, o grupo propõe que a sala de ensaios seja dividida em quatro quadrantes numa circunferência imaginária, depois escolhem-se dois pares de antagônicos que são dispostos nos quadrantes; o ator experimenta trabalhos corporais migrando entre os quadrantes, sendo sua pré-expressividade conduzida de acordo como as características dos antagônicos trabalhados. Como pode ser observado na ilustração abaixo:

Esquema 1: Jornada pré-expressiva da Pequena Cia. de Teatro



Para Barba e Savarese (1995), a atividade corpórea extracotidiana que rompe com a estrutura convencional de se expressar no dia-a-dia é um espaço para a construção do choque estético por meio de uma expressividade outra, ou seja, um corpo que se transforma no tempo e no espaço por meio de sua *dilatação* e do seu *desequilíbrio*. Na concepção metodológica do grupo, os pares antagônicos se interligam por seus extremos, para que o ator possa experimentar oposições corporais. Nesta etapa busca-se, na dilatação do corpo e no seu desequilíbrio constante, uma forma de gerar uma *expressividade* extracotidiana. O ator exercita o controle do seu corpo no espaço, reconhece seus gestos e se permite a exploração

de novas expressividades, uma vez que seu processo criativo é colocado em *xequê* diariamente durante o treinamento.

Cada seção de trabalho para experimentação da pré-expressividade tem duração média de quatro horas diárias de trabalho, sendo o tempo dividido da seguinte forma: construção do rito de chegada (15min), alongamento (45min), aquecimento (30min), trabalhos nos quadrantes (60min), exercícios aplicativos (60min), alongamento e relaxamento (30min) e avaliação e registro (30min). A jornada de pré-expressividade é realizada durante aproximadamente trinta dias.

Durante o quarto ensaio de preparação para a montagem do espetáculo *Pai e Filho*, o encenador Marcelo Flecha utilizou-se dos pares antagônicos *gueixa/samurai* e *contenção/expansão* para desenvolver as atividades, após toda a seção de trabalho experimental o encenador escreveu o seguinte comentário em seu diário de montagem:

O esclarecimento e o aporte de experiência do elenco referente à sistematização da metodologia poderá ser intensificado nessa montagem. O elenco demonstra interesse em auxiliar nessa sistematização, através do registro de experiências pessoais. Já no trabalho o reflexo das primeiras experiências apontam para uma possibilidade de conflito menos violento e mais sutil do que eu imaginava entre os possíveis Pai e Filho, mesmo que ainda não tenhamos iniciado o trabalho de. As nuances podem fortalecer o acesso ao conteúdo de maneira mais variada e menos monocórdica como eu produzia no plano mental. Atenta-se para este desenvolvimento sem desprezar o vigor. Fisicamente o elenco reage bem, melhor que o esperado pela inatividade anterior.¹⁶

É possível identificar, analisando o comentário do encenador, que tanto as etapas de cada jornada quanto as próprias jornadas em si devem ser pensadas de modo interligado para que uma possa subsidiar o processo da outra, até que estas construam o desenho final da encenação. Após cada seção de trabalho da *jornada pré-expressiva*, realiza-se um registro escrito relativo aos resultados obtidos durante o trabalho. Este procedimento subsidia a etapa seguinte e cria-se um banco de dados que pode ser consultado a qualquer momento ao longo do processo de criação.

A *jornada expressiva*, por sua vez, tem como objetivo construir o perfil físico-energético da personagem, partindo do levantamento de suas características. Neste momento o ator constrói suas partituras de modo processual, subsidiadas por

¹⁶ Reflexão retirada do *diário de montagem* do espetáculo *Pai e Filho*, referente ao quarto ensaio. Apêndice II desta pesquisa.

alguns elementos da encenação, tais como: jogo de cena dos atores, características do texto dramaturgico, luz e sonoplastia, para citar apenas alguns.

Durante a construção do perfil da personagem, os atores consultam os registros elaborados nos momentos da *pré-expressividade*, tanto no que se refere à memória corporal quanto às reflexões escritas nos diários de montagem do grupo, para que o processo siga uma linha coerente de trabalho em que os procedimentos estejam interligados.¹⁷

Nesta segunda *jornada*, escolhe-se um antagonico para conduzir as características funcionais da personagem. Utiliza-se um dos antagonicos para guiar as partituras corporais em construção, sendo importante que haja neste momento um jogo corporal entre o *antagonico guia* e outros antagonicos, possibilitando uma inter-relação na composição do perfil da personagem em questão. Como pode ser observado na seguinte ilustração:

Esquema 2: Jornada expressiva da Pequena Cia. de Teatro



¹⁷ A *Pequena Cia. de Teatro* organiza todo seu processo de criação em *diários de montagem* e *catálogos de ideias*, nos quais são registrados todos os momentos da criação – dos primeiros ensaios às concepções de iluminação, cenário, figurino, entre outros – e durante a pesquisa nos foi disponibilizado para análise o *diário de montagem* e *catálogo de ideias* do espetáculo *Pai e Filho* (2010), baseado na obra *Carta ao Pai*, de Franz Kafka. A adaptação do texto e encenação foi de Marcelo Flecha e no elenco constavam Cláudio Marconcine e Jorge Choairy, e assinava a produção Kátia Lopes.

Durante a *jornada expressiva*, o encenador conduz exercícios físicos que se ligam organicamente ao antagonístico escolhido para guiar a construção das partituras. A experimentação das possibilidades corpóreas acontece em todo o espaço delimitado para os ensaios, e a aplicação dos exercícios proporciona conflitos físicos, permitindo verificar as dificuldades e avanços gerados pela escolha do *antagonístico guia*.

Na *jornada expressiva*, como sugere a ilustração, escolhe-se um antagonístico que será o responsável por guiar as características das personagens. No entanto, com o objetivo de contaminar dialeticamente o antagonístico-guia com outras características, são escolhidos outros antagonísticos para um processo de inter-relação. Esta *jornada* dura em média trinta dias de trabalho, tendo cada seção quatro horas diárias de duração. Nesta etapa, além de construir o perfil da personagem trabalhada, geram-se cenas, elabora-se com mais precisão os figurinos, a maquiagem, o cenário e a iluminação, para que, na jornada seguinte, estes elementos sejam amadurecidos e retrabalhados pensando nas possibilidades que lhes serão dadas com a presença do texto escrito, que se une ao texto corporal já em construção.

O trabalho realizado na *jornada expressiva* reporta-se, por exemplo, ao que Grotowski (1976) chamava de *desvendamento do ator*, no qual se buscava uma expressividade que recusava a utilização de meios ilusórios ou de imitações corporais que proporcionassem a mecanização dos movimentos no espetáculo. Para tanto o ator precisava se *desvendar* em cena, realizando sua gestualidade diante do espectador e não para este, pois isto evitaria “tanto o perigo do narcisismo (o ator exibindo-se com complacência diante de si mesmo) como o da prostituição (o ator procurando seduzir o público)”. (ROUBINE, 1998, p. 192)

A *jornada expressiva* é dividida da seguinte maneira: rito de chegada (30min), alongamento (30min), aquecimento (30min), trabalho nos quadrantes (60min), exercícios aplicativos (60min), alongamento e relaxamento (30min) e avaliação e registro (15min). No trigésimo sexto dia de trabalho da montagem do espetáculo *Pai e Filho*, diante de alguns entraves do processo e de um clima tenso durante o ensaio, o encenador revela a seguinte questão sobre esta etapa do trabalho:

“Acho” que o que se busca no treinamento e na construção de uma personagem é um “estado energético” que se sustente até o fim, reverberando em todas as ações e dizeres. O treinamento auxilia na formação desse estado. Se isso não ocorre tudo vira “marca” independentemente da “técnica” utilizada, tornando a personagem burocrática. Essa “busca” deve se despertar no ator, identificando este “estado” a partir da percepção sinestésica. É “acho” que as oscilações entre apresentação e apresentação de um espetáculo nada mais é que a ausência ou variação deste “estado” de acordo com a codificação conseguida pelo ator. “Acho que este “estado” é fisicamente conseguido e possivelmente codificado. Não se refere a um “estado de espírito”. A forma de conseguir isso é que todo método busca.¹⁸

A *jornada expressiva*, portanto, exerce uma função fundamental no processo de criação do grupo: estabelece as bases sólidas das personagens, identificando e codificando suas características, gestos, olhares, energias e relação com os outros elementos da encenação. É neste momento que o ator deve tirar suas máscaras falaciosas e deixar-se levar pela experimentação aprofundada do corpo em cada seção de trabalho.

A última etapa da metodologia criada pelo grupo é a *jornada dramática*, que tem como objetivo criar dramaturgias corporais a partir da experimentação dos resultados colhidos nos processos anteriores. Não se trata de fazer do ator um dramaturgo em sua definição clássica, aquele que escreve peças de teatro, mas de um trabalho cujo *logos* da encenação seja construído organicamente com as ações corporais do ator, considerando o corpo como forma de comunicação e de linguagem que extrapola o limite da palavra escrita.

Para o grupo, o teatro contemporâneo, devido a sua amplitude, é capaz de gerar processos polissêmicos que criam novos saberes, sendo a dramaturgia, por exemplo, aquilo que é passível de leitura na encenação, podendo existir desta forma uma dramaturgia do figurino, da iluminação, do cenário ou de outro elemento do espetáculo. Considera-se que a ação e o gesto tornam-se dramaturgias de um ator, gerando dramaturgias da cena.¹⁹

Nesta jornada, o corpo do ator torna-se criador de signos da cena, por meio da respiração, do silêncio, do olhar, de sons orgânicos e das partituras corporais já criadas. Dilatam-se os músculos e o corpo põe-se a falar, ajudando e modificando a dramaturgia textual, acrescentando outros ritos ao espetáculo, ou

¹⁸ Reflexão retirada do *diário de montagem* do espetáculo *Pai e Filho*, referente ao trigésimo sexto ensaio. Apêndice III desta pesquisa.

¹⁹ Reflexão baseada nas informações disponibilizadas pelo grupo através de entrevista, debates pós-espetáculos, conversa com o encenador, participação em debates entre grupos de teatro, mesa-redonda e análise da síntese da metodologia de trabalho disponibilizada pelo grupo.

seja, o corpo se encontra sempre em alerta, em estado de prontidão, criando diálogos sem palavras ou com o auxílio destas. O grupo explica a sua concepção de dramaturgia corporal da seguinte maneira:

A dramaturgia corporal do ator extrapola o texto, extrapola a encenação, ela diz – na marca de seus corpos – da existência do invisível. É essa dramaturgia que torna viva, através do “ser presente”, toda a informação negada no teatro pelo “agora”. Ela caminha paralelamente à dramaturgia do texto ou à dramaturgia da encenação e é responsável pela formalização do dizer. Quando construídas simultaneamente, a dramaturgia do ator modifica e dá novo sentido à encenação, gerando melhor conteúdo – ela constrói um dizer dramático a partir de sua prática²⁰ (grifo do autor)

De posse do repertório desenvolvido e sinalizado nas jornadas anteriores, o ator passa a construir a narrativa da encenação, subsidiado por frases da literatura dramática. Alguns trechos desta literatura são incorporados ao perfil da personagem e integram-se às ações e partituras já construídas. Com o espetáculo *Pai e Filho* na reta final, durante o sexagésimo quarto ensaio, o encenador pontua a seguinte questão: “no 65º e 66º trabalharei com interferências, potencializando o vigor, o mínimo e a presença cênica para evitar, até a estréia, a acomodação, a zona de conforto, a rotina e a diluição do conflito”.²¹

Para cada seção de trabalho há uma sequência de atividades específicas, coordenadas pelo encenador, que se interligam em camadas no decorrer do processo de criação; apesar da autonomia dos procedimentos utilizados em cada jornada, estas devem estar relacionadas entre si, para que desta forma seja assegurado o bom desempenho da montagem em questão.

Esta metodologia de trabalho sistematizada pela *Pequena Cia. de Teatro* emerge como uma das possíveis maneiras de investigar a cena no teatro contemporâneo e de propor um trabalho experimental. Pode-se destacar deste grupo o seu empenho por um processo de formação do ator qualitativo, que tem repercutido positivamente no estado do Maranhão, bem como auxilia na construção de uma pedagogia da cena no estado.

A *Pequena Cia. de Teatro* não exerce um trabalho performativo amplificado em suas encenações, tampouco dilui todas as características da

²⁰ Informação coletada no banco de dados da Pequena Cia. de Teatro, arquivo: Síntese metodológica para treinamento e montagem. Apêndice I desta pesquisa.

²¹ Reflexão retirada do *diário de montagem* do espetáculo *Pai e Filho*, referente ao sexagésimo quarto ensaio. Apêndice IV desta pesquisa.

estrutura dramática no seu processo de encenação. No entanto, a maneira pela qual a narrativa é trabalhada nos espetáculos, eliminando estereótipos e buscando a construção de arquétipos bem estruturados, consegue reconfigurar o *logos* da encenação, tirando do texto escrito o poder absoluto sobre o trabalho e distribuindo no espetáculo os signos necessários para a comunicação entre cena e público.

Os procedimentos técnicos utilizados para se chegar a esta noção de pré-expressividade, expressividade e dramaturgia corporal se associam a treinamentos que solicitam do ator mais esforços físicos, empregando um ritmo energético que gera expressividades diversas e auxiliam nos seus modos de subjetivação. Busca-se articular o discurso estético em conjunto com os outros elementos da encenação, gerando dramaturgias múltiplas da cena.

Uma característica que tem marcado as encenações deste coletivo é a reconfiguração do tempo. Com interpretações que causam uma temporalidade flutuante e imprimindo ritmos incertos de construção da narrativa, os atores mostram uma expressividade que se encontra sob a égide da tensão, do deslocamento corporal, da sobreposição das ações, do prolongamento dos silêncios, ou seja, surge nas encenações um ritmo mais minimalista.

A ação, este elemento tão caro ao teatro, é mutilada e minimizada, segue princípios simétricos, ora alinhados, ora caóticos. O espectador se depara com um tempo totalmente fora do seu universo cotidiano, o que faz com que os espetáculos sejam verdadeiras flutuações de tempo e de espaço, gerando imagens em movimento, quadros que se desenhavam, são destruídos e reconstruídos no decorrer da encenação.

Para o grupo, a metodologia de trabalho é uma maneira de deixar o corpo do ator sempre em estado de alerta, pronto para a cena e para sua construção, é um treinamento físico que, de modo operativo, faz parte da expressividade do ator e da construção processual das personagens e da encenação. O quadro a seguir indica as montagens em que a metodologia criada pelo grupo foi experimentada.

Quadro 3: Transgressões Estéticas da Pequena Cia. de Teatro

<i>Espectáculo</i>	<i>Ano</i>
O acompanhamento	2005
Medeia	2005 - em parceria com a <i>Cia. Máscara de Teatro</i> , de Mossoró
Deus danado	2007 - em parceria com a <i>Cia. Máscara de Teatro</i> , de Mossoró
Entre Laços	2009
Pai e Filho	2010

Tendo as categorias por eles tratadas como *mínimo* e *cru*, o grupo se destaca no Maranhão por realizar trabalhos que levam à cena interpretações secas e desprovidas de vícios falaciosos, onde iluminação, cenário e figurino se intercalam de forma orgânica na encenação.

Enquanto questão estética, o *mínimo*, ou minimalismo presente nas encenações, é uma maneira prática de dispensar qualquer recurso técnico disponibilizado pela carpintaria teatral das casas de espetáculo ou, ainda, uma forma de utilizá-los no mínimo possível, uma vez que, em geral, o cenário, a iluminação, o figurino, a sonoplastia, entre outros elementos, são adaptáveis a qualquer espaço e não dependem diretamente da estrutura cenotécnica dos teatros.

Enquanto questão política compreende-se o *mínimo* como uma forma de fazer com haja maior processo de circulação dos espetáculos, e que estes possam chegar a alguns interiores do estado e nas periferias da capital, quebrando desta forma limitações geográficas, políticas e financeiras. O *mínimo* também é uma maneira de resistir à falta de política cultural em teatro no estado, pois sem as leis de incentivo durante os anos 2000, na esfera estadual e municipal, tornou-se mais difícil trabalhar com montagens de grande porte logístico.²²

²² O espetáculo *O acompanhamento*, por exemplo, circulou pelas cidades de São José de Ribamar, Balsas, Santa Inês, Bacabal e São Bento, com duas apresentações em cada município, alcançando um público aproximado de 1.500 espectadores, sempre com apresentações gratuitas. Os trabalhos da *Pequena Cia de Teatro*, em geral, são subsidiados por editais de incentivo à cultura do Governo Federal. É por meio dos incentivos do governo que o grupo consegue montar espetáculo, circular com os mesmos pelo interior do estado e por outras regiões do país e lançar publicações. Mais informações sobre o grupo podem ser encontradas no sítio: www.pequenaciadeteatro.blogspot.com ou pelo e-mail: pequenaciadeteatro@hotmail.com.

A ideia de *cru* relaciona-se diretamente com a concepção estética da encenação, o coletivo compreende que a obra deve mostrar-se ao público sem preparos excessivos, sem truques que levem a configurar, de forma significativa, um ilusionismo mimético e uma interpretação com gestos desnecessários, ou seja, busca-se o *cru* na encenação para configurar o rude e a crueza, sem que isso interfira na qualidade estética dos trabalhos.

Neste processo de exploração do *mínimo* e do *cru* como conceitos que balizam a estrutura estética e política das encenações, a *Pequena Cia. de Teatro* consegue, de maneira cada vez mais aprofundada, deslocar o olhar cotidiano do espectador e fazer com que este tenha uma experiência estética que marque, de forma sinestésica e inteligível, seu contato com a obra teatral.

2.3 Tapete Criações Cênicas: o corpo orgânico no treinamento do ator

O corpo humano é marcado por vivências, histórias e memórias que geram expressividades. A sociedade, ao longo dos séculos, mostrou que esta estrutura biológica revestida por músculos, gera gestualidades plurais que se relacionam com a cultura, com a religiosidade, com os processos educativos, etc. O corpo fala mesmo quando se encontra em seu silêncio mais particular.

O corpo tornou-se heterogêneo a partir das necessidades de expressão das sociedades e do seu cruzamento cultural por meio de religiões, movimentos estéticos, revoluções sociais, entre outros. Tornou-se objeto de consumo da indústria cultural, obra de arte, meio de comunicação e, sobretudo, um organismo gerador de signos por meio da sua expressividade, como sugere Barba e Savarese (1995).

Para efeito de exemplificação dos diversos modos de comunicação por meio do corpo, pode-se lembrar das danças guerreiras dos índios Tupinambás, da corporeidade do *caboclo de pena* da brincadeira folclórica do Bumba-meu-boi do Maranhão, das técnicas orientais de relaxamento ou ainda das diversas formas ritualísticas de se expressar no mundo religioso como, por exemplo, o corpo interiorizado da tradição cristã ou o corpo expandido das manifestações religiosas afrobrasileiras. Em suma, o corpo aparece em muitas culturas como suporte de expressividades múltiplas que geram comunicações diversificadas, ou melhor, um tipo de linguagem não-verbal.

No teatro do início do século XX, por exemplo, o gesto foi compreendido enquanto um propulsor da expressividade, era o meio pelo qual o ator exteriorizava pensamentos, sentimentos e emoções, gerando a comunicação do corpo e sua expressão. Seria o gesto um prolongamento significativo do discurso, algo que se encontra entre a palavra e a expressão e que se encontra subordinado ao *logos* da encenação, conforme aponta Roubine (2002, p.37):

[...] o ator deve garantir uma adequação entre o gesto e a palavra que não é apenas psicológica, mas também estética: nada é mais prejudicial à própria credibilidade de uma interpretação do que as discordâncias involuntárias entre um e outro.

No entanto, observando a trajetória de construção do teatro moderno, percebe-se que a ideia de gestualidade foi ampliada, o gesto passou a ser considerado produção de sentido, tornando-se muito mais que a comunicação de um discurso prévio.

Assim, construiu-se uma espécie de *gestografia* da ação e do movimento expressivo, o corpo passou a escrever seus dizeres através da própria ação corpórea, gerando conhecimentos tanto para a interpretação e representação dos atores, como para a encenação em si. Para tanto, o gesto precisou ser experimentado, treinado e codificado, saindo da esfera do natural para que nenhum movimento se tornasse gratuito na atuação, ou seja, desconstituído de sentido. Era o que buscavam, por diferentes vias, Artaud, Meyerhold, Grotowski e Kantor, encenadores que deram outras possibilidades ao trabalho do ator, desvinculadas da interpretação bufônica muito presente até o início do XX. (PAVIS, 2000, p. 185)

Uma das dificuldades de trabalhar com o gesto expressivo, autônomo, é identificar a sua fonte produtora, uma vez que não se pode afirmar se ele precede as emoções, se constitui nelas ou acontece em decorrência do processo emotivo, por isso o gesto expressivo adquire certa complexidade no teatro contemporâneo e sua capacidade de gerar significados se multiplica, como assevera Lehmann (2007, p. 332):

O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos, na qual processos sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificadas e choques. Todo o corpo é diverso: corpo de trabalho, corpo de prazer, corpo de esporte, corpo público e privado. A concepção cultural sobre o que é “o” corpo está sujeita a flutuações “dramáticas”, e o teatro articula e reflete essas concepções. Ele

representa corpos e ao mesmo tempo os tem como seu principal material de significação.

É desta maneira que o corpo pode ser compreendido, enquanto uma metamorfose de sentidos, um processo de criação de signos. No teatro contemporâneo da *Tapete Criações Cênicas*, busca-se uma espécie de *corporeidade orgânica*, a qual seria a responsável por uma expressão corporal geradora de signos por meio da ação do próprio corpo, tornando-o significante e significado na mesma unidade de sentido. Desta forma, o corpo não seria apenas um meio de interlocução entre cena e público, mas o próprio dizer da encenação articulado de forma orgânica.

Com base no material coletado em campo, observou-se que, enquanto a *Pequena Cia. de Teatro* enfatiza a ideia de *sujeito-ator*, na *Tapete Criações Cênicas*, buscou-se, neste início de século, *um sujeito-corpo*, com um discurso estético que perpassou de forma incisiva pela exploração do corpo na encenação, tendo como base as investigações advindas da teoria do teatro e da prática espetacular, como será discutido a seguir.

Foi a partir destes princípios estéticos que o grupo – sob a orientação do seu diretor artístico, Urias de Oliveira – priorizou a experimentação de corpo orgânico na encenação, elaborando um treinamento específico para a formação corporal do ator, uma vez que para eles a teatralidade se faz existir a partir da corporeidade, de modo que gesto, rosto e voz sejam heterogêneos, gerando movimentos, partituras e expressividades plurais. Portanto, o que se busca é uma expressão corporal integrada, na qual gesto, movimento, técnica vocal e partituras tornam-se a ação estética do corpo, uma presença fecunda na encenação, fazendo com que o corpo gere signos e se transforme em imagens, objetos, textos e cena.

O treinamento físico-energético do grupo tem como objetivo fazer com que as ações do ator sejam mais representativas e menos interpretativas, considerando que, por um lado, o ator que interpreta constitui um *cosmo fictício*, pois, ao interpretar, afasta-se da incumbência de utilizar-se da personagem para transformar uma determinada mensagem, tornando-se apenas uma *marionete* a serviço de um dado texto e importa-se em reproduzir dizeres pré-estabelecidos, utilizando seu corpo para reafirmar a estrutura da fábula dramática.

Por outro, o ator que representa torna-se o próprio suporte da produção de significados, constituindo-se enquanto significante. O corpo volta-se para a

construção dos signos da cena. Neste caso não se produz em consequência de uma estrutura pré-estabelecida, ao contrário, a estrutura é a própria expressão corpórea na encenação²³. Para Ferracini (2003, p. 45), a interpretação do ator está relacionada com o texto dramático e “o interprete funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para a construção de sua personagem são retirados do texto e/ou em função deste”.

No monólogo *A solidão de Dom Quixote* (2009), espetáculo da *Tapete Criações Cênicas*, o ator se apropriou das características do texto original e as transformou por meio das suas referências corporais, sociais e culturais, construindo uma forma de expressão estética que, seguindo o treinamento físico-energético, passou primeiramente pelo corpo e dialogou com os demais elementos da encenação, gerando gestualidades codificadas.

Não se trata de uma transposição da linguagem literária para a dramática, o que se mostrou em cena não foi o próprio Dom Quixote, mas o ator que, por meio da sua corporeidade orgânica, representava sua ideia sobre a obra, fazendo da ação do corpo o seu próprio dizer, sendo este auxiliado pelos demais elementos de cena. Para o grupo, quem interpreta tenta ao máximo traduzir uma linguagem por meio de outra, enquanto quem representa assume a responsabilidade de constituir-se enquanto linguagem da cena.

Para Urias de Oliveira, ex-diretor artístico da *Tapete Criações Cênicas*, quando experimentado de forma orgânica, o corpo se dilata, fazendo com que cada membro torne-se uma microunidade de sentido repleta de gestualidade, formatando assim os possíveis dizeres de um espetáculo – o corpo fala no silêncio de suas ações físicas. Para tanto o diretor utilizava de técnicas de representação e não de interpretação para compor o processo de criação dos espetáculos do grupo.

Entre as técnicas de representação utilizadas destacavam-se: a dança pessoal, a pré-expressividade e a exaustão, esta última geralmente baseada em danças populares, rituais religiosos e exercícios corporais energéticos. As técnicas servem, sobretudo, para a construção de uma gestualidade que gere

²³ Verificou-se que o treinamento corporal da *Tapete Criações Cênicas* assemelha-se ao trabalho realizado pelo LUME, o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, da Unicamp. A aproximação foi fruto de algumas oficinas ministradas pelo grupo paulista no estado do Maranhão e pela passagem de alguns integrantes do grupo maranhense pelo centro de treinamento do LUME em Campinas, em busca de aprimoramentos.

expressividades extracotidianas, sendo que cada uma destas constituem-se de exercícios corporais específicos.

Nos trabalhos realizados pela *Tapete Criações Cênicas*, nos primeiros anos do século XXI, houve uma estreita ligação com as matrizes corporais oriundas de danças populares, religiosidade indígena, africana e técnicas orientais. A partir da corporeidade de manifestações folclóricas e religiosas, o grupo potencializava a memória corporal de cada ator e chegava ao que eles chamam de *corpo-brincante*.²⁴

Foi assim, tendo o corpo como principal elemento de criação e baseado em algumas técnicas de representação, que o grupo elaborou um treinamento físico-energético para o corpo do ator, no intuito de alcançar uma corporeidade orgânica nas encenações. Alguns procedimentos compõem o treinamento. Para esta abordagem, destacam-se os seguintes: alongamento (30min), aquecimento energético (40min), treinamento físico/composições corpóreas (2h) e formalização/tapete de criações (50min)²⁵. Cada procedimento exerce uma função específica e se interliga com os demais.²⁶

Ao chegar à sala de teatro para laboratórios e ensaios, os atores focalizam suas energias para as atividades que serão desenvolvidas no espaço, de modo que toda e qualquer questão pessoal que venha interferir na realização do trabalho deve ser esquecida, garantindo a concentração de todos.

A partir de uma busca pessoal e coletiva pela concentração das energias, inicia-se a primeira etapa, o alongamento. Geralmente ele ocorre de forma direcionada e pré-estabelecida, ou seja, alguém é escolhido previamente para a condução desta etapa, que pode ser tanto o diretor artístico quanto outro membro do coletivo. O alongamento é considerado como o ritual inicial do trabalho com o corpo, pois possibilita ao ator explorar as articulações que serão utilizadas durante a seção de trabalho. Em algumas ocasiões, permite-se que o trabalho seja realizado individualmente, considerando ser importante que haja um autoconhecimento do ator em relação ao seu corpo, lhe permitindo descobrir suas limitações e avanços.

²⁴ O termo *corpo-brincante* foi cunhado pelo ator e *performer* Urias de Oliveira, que há mais de dez anos desenvolve pesquisas sobre a experimentação do corpo na cena, no Maranhão. Relaciona-se com a capacidade do ator de explorar em cena a corporeidade de algumas manifestações folclóricas.

²⁵ As informações sobre o treinamento físico energético da *Tapete Criações Cênicas* foram colhidas por meio de entrevistas e análise de duas monografias de conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Artística, da Universidade Federal do Maranhão, que tratam sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo.

²⁶ O tempo apresentado de cada etapa é apenas uma estimativa generalizada, pois, dependendo do espetáculo em pesquisa e de quem conduz a atividade, este tempo pode sofrer alterações.

Para o coletivo, o alongamento caracteriza-se como o momento de acordar a musculatura, de torná-la apta para o trabalho que será sugerido durante as etapas seguintes do treinamento. É o momento em que o corpo começa a dilatar-se, a colocar-se em alerta e ficar de prontidão. O alongamento é responsável por deixar as energias concatenadas, permitindo que a segunda etapa do trabalho, o aquecimento, seja desenvolvida de forma consciente e interligada à primeira.

O aquecimento, passo seguinte, seria uma forma de gerar energia tanto para o corpo quanto para o processo de criação, pois, sendo a corporeidade o princípio de teatralidade do grupo, o corpo precisa ser energizado, estar em prontidão e apto para realizar composições corpóreas, ou seja, deve estar devidamente aquecido.

A utilização da palavra *energia* tornou-se comum no processo de criação teatral a partir do último século. Fala-se da energia do corpo, do espetáculo, do ator, da cena, do processo, do jogo, enfim, repete-se incisivamente esta palavra. Utiliza-se também o termo em proposições avaliativas acerca de espetáculos de teatro, não sendo incomum, por exemplo, um espectador afirmar que determinada encenação é *energética* ou que os atores não perdem a energia em cena. No entanto, não é sempre que se consegue explicar o significado do termo, caindo-se às vezes num vazio conceitual, esvaecendo a palavra de sentido. Portanto, mesmo sendo um termo familiar e caro ao teatro, em várias ocasiões, este não esclarece de forma precisa o fenômeno em questão. Deste modo, torna-se essencial, para esta abordagem, que se esclareça o que significa o termo *energia*, neste contexto, e como este age sobre o corpo e transforma as ações físicas trabalhadas nas etapas do treinamento.

A *energia* é a capacidade de o corpo produzir significados no processo de criação e no espetáculo, a partir da exploração consciente do *bios cênico* e dos elementos da encenação. Trata-se da geração de signos na obra, da potência corpórea que dá volume ao espetáculo, ou seja, aquilo que o faz pulsar e existir. Esta energia, em determinados casos, transborda o palco e chega ao espectador, fazendo com que ele afirme que a obra diante de si é energética. Isso costuma ocorrer em espetáculos que, de alguma maneira, tencionam os sentimentos dos espectadores, gerando novos olhares sobre um dado assunto, ou seja, potencializando-lhe novos questionamentos.

É desta maneira que o aquecimento energético pode auxiliar na geração de novos saberes para a cena, pois faz parte e é direcionado para a sua composição, impulsionando o corpo por meio de diversos estímulos, gerando signos e produzindo conhecimentos. Estudar a energia do ator, por exemplo, “significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potência muscular e nervosa de acordo com situações não cotidianas”. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 74)

Compreende-se, ainda, que a *energia* não é algo sólido e totalmente palpável, mas um *estado* do corpo, da obra, da ação e do jogo consciente dos atores no processo de criação e, como tal, a energia é instável, fugaz, efêmera. Por isso é necessário que, durante o treinamento dos atores, o *estado* de energia do corpo não se dissipe e não vire uma ação cotidiana, tornando-se um lugar comum. Nesta etapa do treinamento, verbos como pisar, olhar e respirar servem de estímulos para as possíveis composições dos atores.

O trabalho de aquecimento energético do grupo, de modo geral, começa com estímulos a partir do verbo *pisar*; os atores deslocam-se na sala de ensaio de diversas maneiras explorando planos altos, médios, baixos e interplanos. O *pisar* enquanto estimulador de ações tem como objetivo fazer com que o ator explore o espaço e encontre uma base para seu corpo. O ator deve experimentar variadas maneiras de se locomover, de apropriar-se do espaço por meio dos pés e, desta forma, começar o seu trabalho energético. Esta apropriação deve se dar de forma extracotidiana.

O ator, ao tomar consciência da sua corporeidade, relaciona seus movimentos com a ideia de *peso*, *tensão*, *equilíbrio*, *volume* e *grau de energia*. Ao longo do aquecimento, une-se às formas diferenciadas de *pisar* o dilatamento do *olhar* e da *respiração*.

O *olhar* visa ampliar a percepção espacial enquanto a *respiração* serve para dar os ritmos necessários do treinamento e conduzir o equilíbrio do corpo. Estes três estímulos (*pisar*, *olhar* e *respirar*) são considerados a base do aquecimento energético do grupo e devem ser explorados de forma heterogênea e interligada a cada seção de trabalho.

O fato das experimentações e dos laboratórios em geral seguirem o mesmo roteiro não implica dizer que as ações realizadas serão as mesmas, pois a

cada dia novos ritmos são associados ao trabalho, gerando formas diferenciadas de energizar o corpo.

Estes são os fundamentos básicos em nosso trabalho, que devem estar presentes durante todo o treinamento desde que adentramos a sala até a sua finalização, e claro, levamos à cena; e faz parte também da pesquisa de autoconhecimento do ator (Amorim, 2009, apud BRAGA, 2009, p. 29)

O aquecimento, segundo o grupo, deve ser direcionado para a encenação, uma vez que não se trata de um trabalho aleatório, mas de um processo que se interliga com a construção dos espetáculos e que deve se relacionar com algumas características das personagens, experimentando posturas, olhares, gestualidades, ressonâncias, etc. O aquecimento pode ser estimulado tanto a partir de um texto teatral, como por meio de uma temática específica que se relacione com a pesquisa em questão.

Aquecer-se, então, além de ser importante para o processo de criação, é uma etapa necessária, considerada como o embrião do trabalho, pois para o grupo este é um momento em que as energias geradas auxiliam nas composições corpóreas e contribuem para a construção dos saberes da encenação.

A terceira etapa do trabalho é o treinamento físico e as composições corpóreas. Compor por meio do corpo, para o grupo, é pensar os dizeres possíveis que ele pode emitir na encenação. O treinamento físico deve ser considerado como o coração do processo de trabalho, pois é por meio deste que o ator constrói a matéria-prima da obra. Nesta etapa o ator é estimulado a experimentar suas ações físicas em si mesmas, geralmente guiadas pelas características de um texto ou de uma temática da pesquisa. É neste momento que surgem as leituras, releituras e partituras corporais que levarão à formalização de parte do espetáculo.

Nesta etapa são utilizadas algumas técnicas de representação e sequências de exercícios corporais, tais como: a ação física, a dança pessoal, a dilatação corporal, a matriz corporal de danças populares, a codificação de movimentos e procedimentos de exaustão. Explorar estes conceitos na prática, para o grupo, constitui-se em via de acesso a um corpo orgânico e representativo na encenação.

A escolha da sequência de exercícios corporais fica a critério de quem conduz as atividades. Geralmente quem coordena a seção é o diretor artístico do

espetáculo. O *giro surfe* e a *pedra do lago*, por exemplo, fazem parte dos exercícios de exaustão explorados pelo grupo.

A *pedra do lago* é um exercício voltado para a manutenção das energias já criadas até esta etapa. Trata-se de um trabalho corporal que nasce dos impulsos interiores do corpo, se estende pela a coluna vertebral, chegando desta forma a todas as extremidades do corpo. Solicita-se que os movimentos iniciais sejam pequenos, para que possam crescer e ganhar volume paulatinamente, de acordo com os estímulos criados pelo corpo e os recebidos por meio de orientação externa.²⁷

O *giro sufe* segue princípios semelhantes dos que compõem a *pedra do lago*, mas volta-se para a composição corpórea dos movimentos. Baseado no Sufismo, o *giro sufe* é um exercício de exaustão que trabalha com as possíveis circunferências do corpo no espaço, sendo o ator orientado a girar durante aproximadamente sessenta minutos ininterruptos, construindo formas diferenciadas deste movimento. O importante neste exercício é que o corpo seja guiado apenas pelas ações físicas construídas e não por uma orientação racional que indique o que este deva fazer. No Sufismo essa é uma forma de ascender o deus interior existente no ser humano; para o grupo seria uma maneira de compor com o corpo partituras que podem ser exploradas durante a encenação.

Outro exercício trabalhado no grupo é o *salto do guerreiro* ou *dança dos ventos*, que é pautado na respiração e em saltos contínuos no espaço. O ator, durante as sequências de saltos, tenta olhar sempre para a mesma direção no intuito de esvaziar sua mente e deixar que o corpo o leve por meio de sua ação. Este é um exercício em que movimentos de danças populares podem ser utilizados para subsidiar os saltos como, por exemplo, a corporeidade desequilibrada do Caboclo de Pena do Bumba-meu-boi.

Os estímulos internos do corpo são o próprio impulso e as sensações de desconforto que são geradas. O artista que conduz o exercício é o responsável pelos estímulos externos e o ator que realiza as atividades corporais deve jogar com eles por meio do corpo. Os estímulos externos podem ser palavras que indiquem ações, tais como: leveza, lentidão, correr, pular, gemer e expandir, para citar apenas algumas. E também pode ser uma sonoplastia previamente selecionada ou

²⁷ Reflexões baseadas na entrevista com o ator e performer Urias de Oliveira, que durante dez anos esteve à frente das principais produções da *Tapete Criações Cênicas*. Apêndice V desta pesquisa.

produzida na hora da seção de exercícios com determinados instrumentos musicais. Assim como a utilização de som, trabalhar com intervalos de silêncios também seria uma forma de estímulo externo e um componente da sonoplastia dos laboratórios de criação e dos espetáculos.

A concepção de impulso interior, aqui trabalhada, refere-se ao que Grotowski (1976) afirmava ser o momento que precede a ação física, aquilo que move a ação orgânica no corpo, gerando a expressividade. O impulso interior seria, desta forma, responsável por gerar uma energia que se estende pelo corpo, possibilitando a ativação da ação física, da potência muscular e nervosa desta ação.

As *energias* construídas e as variações de tempo, de velocidade e volume ocorridas durante a experimentação são conduzidas pelo diretor do trabalho, que tem que estar atento e não deve deixar que o ator perca o foco do trabalho. São estes exercícios que geram um *corpo dilatado*, ou seja, um corpo aberto a novas composições, pré-expressivo, tencionado e sempre pronto para o jogo, um corpo que não descansa em cena, ao contrário, apresenta-se vivo e energizado (BARBA; SAVARESE, 1995). É importante que, durante esta etapa o ator consiga conhecer seu corpo e seu ritmo de produção de movimentos, pois de forma consciente ele evita um cansaço negativo, aquele que o leva à desistência e não a composições corpóreas.

No decorrer de cada seção de trabalho, após uma intensa exploração das composições corpóreas, chega-se à *codificação* dos movimentos – estes precisam ser gravados na memória corporal de cada ator. É importante que eles tenham consciência de seus movimentos e daquilo que foi criado, por isso ele precisa codificar as ações realizadas, transformando-as em partituras corporais, conforme recomenda Burnier (2009, p. 152)²⁸:

Uma vez os códigos bem definidos e mais limpos e polidos, o ator começa a mudar de um código para outro, construindo uma dança, numa improvisação com códigos. Os códigos não se “contaminam”: eles existem com as fronteiras que os separam bem delineadas [...].

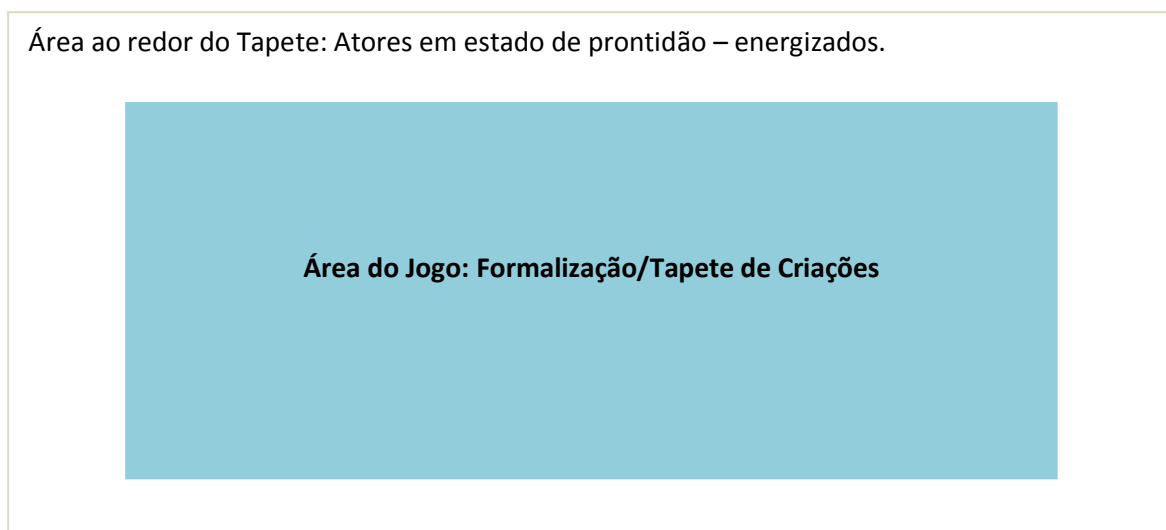
A codificação dos movimentos gera, sobretudo, um trabalho consciente dos atores e visa à eficácia do corpo orgânico. Então, não basta *fazer*, torna-se

²⁸ Estes procedimentos reportam-se às pesquisas de Burnier (2009), na medida em que há uma consciência de que o treinamento contínuo permite ao ator desenvolver suas potencialidades corporais, fortalece o *bios cênico* e permite uma maior exploração de composições e partituras corporais.

necessário *apreender* o que se fez, transformando as composições corpóreas em códigos metricamente elaborados, com consciência de cada gesto e movimentação que fora criada.

Assim, com os movimentos codificados e gravados na memória corporal do ator, o coletivo passa para a última etapa do trabalho, a *Formalização/Tapete de Criações*. É nesta etapa que as cenas são formuladas, as ações físicas transformam-se em cenas ou coreografias, gerando os dizeres da encenação. Neste momento recorre-se à *técnica do tapete*, a sala de ensaio é dividida em duas partes: a primeira é o local onde ocorre a formalização das cenas, o tapete; a segunda é o local em que os atores ficam quando não estão formalizando suas composições corpóreas, ao redor do tapete. Como pode ser observado na ilustração a seguir:

Esquema 3: Formalização/ Tapete de Criações



O ator é estimulado, pelo orientador da seção, a entrar na área do jogo para realizar as composições que foram construídas anteriormente. Esta área é, para o grupo, o *espaço sagrado*. Ao adentrar este espaço, o ator deve colocar toda a energia adquirida na seção de trabalho, lembrar-se dos movimentos que ficaram gravados em si e executá-los, gerando a construção das cenas e/ou das coreografias.

Os atores que estiverem observando o jogo devem ficar em estado de prontidão, com o corpo dilatado, energizado e apto para o jogo, pois a qualquer momento podem ser solicitados para adentrar o tapete e, com suas composições,

ajudar na formalização das cenas. Neste momento sugere-se a utilização de partes da dramaturgia que compõem a encenação, visando subsidiar o jogo e a formalização das composições corpóreas.

A cada seção de trabalho novas composições são criadas e outras retrabalhadas. As seções duram em média quatro horas e seu trabalho contínuo leva à formatividade da encenação por meio de laboratórios corporais. Com encenação elaborada, a partir do corpo orgânico, o espetáculo entra em sua etapa final, quando são realizados ensaios periódicos e trabalha-se com outros elementos do espetáculo, de acordo com as necessidades da montagem.

Para que, durante o processo de criação, os movimentos criados não se dissipem, existe um trabalho experimental e laboral contínuo, o que solicita dos atores disponibilidade e interesse, pois, caso contrário, dificilmente será possível encontrar um corpo orgânico na encenação. O treinamento, além de ser utilizado para a construção das encenações, também seria uma maneira de manter o trabalho corporal dos atores, mesmo quando o grupo não está envolvido com nenhuma montagem de espetáculo.

Fundado em 2001, tal coletivo de artistas passou a primeira década do século XX pesquisando os processos criativos do ator, tendo como base os fundamentos da antropologia teatral e a corporeidade da cultura popular. O grupo foi formado por profissionais que atuam de maneira interdisciplinar, desenvolvendo atividades culturais com foco no teatro, na dança e na contação de histórias, por meio de espetáculos, performances e outras atividades artísticas. Entre as atividades desenvolvidas pelo grupo nestes anos de trabalho destacam-se as seguintes:

Quadro 04: Transgressões Estéticas da Tapete Criações Cênicas

<i>Espetáculo</i>	<i>Ano</i>
Galatéia Club	2001
A escrita do Deus	2002
Iaô	2004
Medeia Imortal	2005
Onde estão as crianças	2007
Hotel Medeia	2008 - em parceria com os grupos britânicos

<i>Zecora Ura e Urban Dools</i>	
Aqua pro Nobis	2009
Dom Quixote	2009

Todos os espetáculos acima foram compostos a partir de experimentações corporais múltiplas, com pesquisas em danças populares, indígenas, africanas, orientais, entre outras. São trabalhos marcados pela expressividade orgânica que busca o grupo, evidenciando nas encenações um corpo transformável, dilatado, desequilibrado. Um corpo que articula os dizeres da encenação por meio de sua expressividade.

Urias de Oliveira, que durante dez anos foi ator e diretor artístico do coletivo, considera que não há treinamento para ator se este não compreende que a sua matriz de trabalho é o corpo. Sobre o trabalho exercido no grupo ele relata o seguinte:

O corpo durante todo esse período que passei no grupo foi uma prioridade, o carro-chefe. A minha busca com o corpo é o treinamento físico deste corpo, ele precisa estar bem, muscularmente bem, para produzir dentro do seu interior a partir da relação com o mundo exterior. Quando o corpo passou a não ter prioridade dentro da Cia. eu preferi me retirar, porque eu acredito que, se eu estou treinando todos os dias, isso vai gerar algo, e eu não espero que algo gere para que eu possa treinar em favor desta coisa, eu treino para que o algo aconteça a partir do corpo, pra mim é a principal matriz, a pedra fundamental do trabalho.²⁹

Não se trata de uma formação para o ator, mas de um treinamento para o corpo, buscando uma formação consciente sobre a sua experimentação na cena e nos espaços da encenação, ou seja, o trabalho corporal, neste caso, precede a formação do ator. Para a *Tapete Criações Cênicas* o ator não seria, simplesmente, aquele que executa ações pré-estabelecidas, mas um profissional que experimenta de forma crítica a sua função na encenação, tendo como objetivo profissional a renovação intelectual dos seus conhecimentos.³⁰

O coletivo desempenha seu trabalho, através de políticas de intercâmbio com outras companhias de teatro locais, nacionais e internacionais, atendendo

²⁹ Reflexão retirada da entrevista com o ator e performer Urias de Oliveira, que durante dez anos esteve à frente das principais produções da *Tapete Criações Cênicas*. Apêndice V desta pesquisa.

³⁰ Nos últimos dois anos, fruto de questões internas, inerentes a todo e qualquer grupo de teatro, a *Tapete Criações Cênicas* não tem mantido um trabalho contínuo no estado. Com poucas montagens e com um elenco instável, o grupo passa por um momento delicado, no que diz respeito à criação e circulação de espetáculos.

também a projetos e eventos de organizações públicas e privadas. Sem dúvida, contribuiu significativamente para a produção cultural local, por meio de oficinas, *work shops*, debates, espetáculos, a atuação dos seus componentes no teatro maranhense incentivou novos artistas e gerou novas pesquisas para o estado.

2. 4 A Encenação em Movimento do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta

A partir das viradas conceituais e culturais ocorridas no século XX, emergiram processos de criação que apontam para uma estética de cunho mais experimental, no que diz respeito à construção dos saberes desta linguagem. Com o surgimento da encenação e da ideia de teatralidade, os conteúdos do teatro tornaram-se os próprios elementos que o compõem, assim, interpretação, iluminação, caracterização, dramaturgia, cenografia, espaço cênico, crítica teatral e recepção passaram a ser o substrato da pesquisa estética do teatro.

A consolidação de uma estética experimental a partir do teatro moderno, muito em decorrência das *transgressões* apresentadas no capítulo anterior, foi responsável por acoplar ao processo de criação duas importantes questões, quais sejam: o caráter político da obra e o processo ético do artista.

O discurso político do teatro está relacionado com a forma que este é concebido e, em geral, é o teatro experimental, aquele que vai na contramão da cultura massiva, que tanto lança um olhar crítico em relação aos processos societários quanto se preocupa em realizar ações culturais que levem a uma mediação cultural. No que tange ao processo ético do artista, discute-se sobre sua tomada de consciência em relação ao exercício crítico do seu ofício, a tomada de consciência que, enquanto artista, também faz deste um formador de opiniões.

A partir da sistematização das primeiras teorias do teatro e da consciência de que este se organiza com conteúdos próprios, passa-se a requerer que o artista também tenha uma postura mais crítica e responsável em relação ao seu ofício e ao processo de criação em teatro, ou seja, o artista de teatro torna-se também um pesquisador que gera conhecimentos *sobre* e *com* a cena.

A busca por uma nova postura do artista em relação ao mundo e ao exercício de seu trabalho foi fundamental para a reflexão dos aspectos éticos que são inerentes ao processo de criação, pois se o teatro tornou-se um mecanismo de

discussão política, os agentes deste processo passaram também a ter uma consciência crítica sobre a função do seu trabalho na sociedade.

Por experimental, compreende-se o teatro que prioriza uma pesquisa empírica acerca dos conteúdos da linguagem, explorando as possibilidades de construção de uma encenação. É uma *atitude*, diante do mundo ou da composição da obra, pois “experimental pressupõe que arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando à pesquisa do que ainda não existe ou a uma verdade oculta”. (PAVIS, 2007, p. 389)

O teatro experimental se encontra à margem do teatro convencional, geralmente conquista um público específico e não atrai muitos espectadores; é subversivo, transgressor e considera que há espaço para o teatro acontecer e reverberar seus dizeres. Neste teatro a casa de espetáculo é apenas mais uma opção de trabalho e, em geral, são mais explorados os espaços urbanos que os convencionais.

Se a pluralidade cultural proporcionou ao teatro a organização consciente de seus conteúdos, é através da pesquisa experimental da cena que eles são discutidos e investigados, tendo em vista o processo estético, político e ético da obra de arte. É assim que estes três importantes pontos que integram o teatro experimental – estética, política e ética – são fundamentais para o entendimento de como o *Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta* compreende a formação do artista-docente e desenvolve sua metodologia de trabalho.³¹

A recente história do teatro experimental no Maranhão mostra que sua exploração sempre esteve a contrapelo, muito em decorrência do seu caráter questionador e das suas contribuições para um pensamento crítico sobre o exercício da cidadania.

O *Grupo Cena Aberta*, coordenado pelo professor e encenador Luiz Roberto de Souza (Pazzini), nasceu da efervescência dos processos teatrais experimentais na Universidade Federal do Maranhão, no final da década de 1990, e tornou-se fruto de algumas investigações desenvolvidas no curso de Licenciatura em

³¹ As reflexões aqui apresentadas são baseadas nas informações colhidas durante a pesquisa de campo desta investigação. Foram analisadas: entrevistas, documentos do grupo, monografias de conclusão do Curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas) que relatam sobre a prática artística do grupo, imagens e vídeos.

Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas), entre as quais destacaram-se *Victor e os anjos* (2001) e *O despertar da primavera* (2002).³²

O grupo foi criado para dar suporte ao processo de formação dos estudantes da graduação, futuros professores, tendo como metodologia de trabalho a investigação do teatro experimental, a discussão política e a ética do artista de teatro. Para o grupo, o processo de criação da encenação deve ser cíclico, construído processualmente por meio de experimentações que levem a algum lugar, pois o lugar do conhecimento no teatro experimental seria a própria investigação contínua sobre a cena, na qual teoria e prática devem ser pensadas de modo simbiótico.

É neste sentido, a partir do conceito de *encenação em movimento*, que o grupo sistematizou uma maneira de trabalhar que busca uma prática heterogênea e processual, no qual o artista tanto realiza uma pesquisa apurada sobre os conteúdos da cena quando experimenta o processo de criação de maneira horizontal. A base desta concepção de *encenação em movimento* pode ser observada na ilustração a seguir:

Esquema 4: Encenação em Movimento do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta



³² Apesar de o Grupo de Pesquisa Cena Aberta ter nascido na universidade, sua atuação atingiu o circuito profissional de produção teatral, com montagens subsidiadas por editais do Ministério da Educação e do Ministério da Cultura. O grupo também tem presença marcante nos grandes eventos de teatro que são realizados no estado.

A proposta metodológica do grupo aponta para uma perspectiva experimental de pesquisa em teatro, na tentativa de investigar as possibilidades de construção do saber na cena contemporânea, priorizando a formação estética do artista na praxe do teatro colaborativo. Este coletivo de artistas acredita ser desta maneira que, democraticamente, se abrem os caminhos para novas pesquisas em teatro, considerando que elementos básicos de sua metodologia geram outros conhecimentos, interligando de forma heterogênea o processo de formação do artista e de criação da obra.

Sabe-se que, quando emergiu a figura do encenador, este tinha a função de organizar os elementos do teatro num *texto cênico*, buscando um reposicionamento do *logos* da encenação. No entanto, desde os últimos anos do século XX, com o surgimento do teatro colaborativo e a contundente retomada do teatro de grupo, o encenador passou a não ser o principal responsável pela montagem de um espetáculo. Isto não significa que o encenador não seja mais importante ou que não exerça mais uma influência significativa na criação, ao contrário, percebeu-se que a sua presença poderia ser explorada de outras formas e que isto traria outros benefícios para a concepção da encenação.

Alguns fatores levaram a este redimensionamento da função do encenador, entre eles, a existência de uma nova consciência de pesquisa tanto sobre a cena em si, quanto em relação aos elementos que constituem o processo de criação e, ainda, o crescimento do teatro colaborativo. Isto deve-se muito às conquistas obtidas durante o século XX com o surgimento do conceito de encenação, como foi acentuado no capítulo anterior.

A existência de uma nova consciência de pesquisa sobre a encenação refere-se ao crescimento adquirido por outras funções que compõem o espetáculo. Basta observar, por exemplo, que o iluminador, o sonoplasta, o cenógrafo, entre outros, tornam-se cada vez mais autônomos e responsáveis por suas funções. Ainda que todo o processo de criação seja acompanhado pelo encenador, ele não é mais o principal responsável por alguns trabalhos específicos.

Por se tratar de uma tendência de trabalho que busca alternativas abertas para a encenação, no teatro colaborativo, geralmente não há um ponto específico de partida, tampouco de chegada, ao contrário, as possibilidades de criação tornam-se plurais e subsidiam novas formas de se chegar à encenação.

O trabalho colaborativo pressupõe a existência de uma processualidade da cena, uma movimentação rumo ao desconhecido e a uma verdade oculta que sempre está por vir. Trata-se da experimentação do *experimentável* e da busca por maneiras processuais de aprimorar a criação, garantindo-lhe versatilidade e inovação. A respeito deste assunto, a síntese a seguir é esclarecedora:

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. (ABREU, 2003)

Esta processualidade da cena aponta para uma pesquisa que gera tempos indeterminados para a sua realização, podendo ser concluída ou ampliada a qualquer momento, de acordo com os interesses dos pesquisadores. É desta forma que o *Cena Aberta* propõe ao elenco um posicionamento para além da atuação e que este *trabalhe em movimento* durante o processo criador, contribuindo na iluminação, caracterização, cenografia, dramaturgia e encenação. Trata-se de um procedimento que visa democratizar os saberes da cena.

O termo *movimento* remete a duas importantes questões – *ação* e *criação* – com ramificações no caráter estético e ético da obra. A *ação* relaciona-se à atitude do artista em relação à obra de arte e a sua pesquisa individual, pois sem um mínimo de autonomia e perspicácia não se consegue colocar em prática alguns conceitos trabalhados no grupo como, por exemplo, o ator-compositor e o artista-docente, que são caros para a proposta metodológica desenvolvida pelo coletivo. (FRANÇA, 2010)

Tomar uma atitude em relação à obra significa estar aberto à experimentação e assumir o risco do erro no percurso de sua construção, pois considera-se que é neste caminho íngreme, em busca de algo se constrói processualmente, que a pesquisa se desenha à frente do pesquisar. Portanto, experimentar é necessário para que se consolidem os saberes do espetáculo.

A *criação* dos espetáculos relaciona-se com as *ações* colaborativas desenvolvidas em grupo. Assim, se a *ação* refere-se a uma atitude investigativa

perante a obra, a *criação* é o apuramento estético desta atitude, de modo que o *agir* gera um movimento ético e o *criar* um movimento estético no grupo. A *criação*, sendo a face estética colaborativa de ações individuais, ocorre permanentemente e assume os mesmos riscos de erro e de acerto na encenação, pois se trata do mesmo caminho íngreme do qual se falou anteriormente. Para o grupo, o movimento criador contínuo favorece a análise processual da criação, fazendo com que o artista-docente possa aprender com a sua experiência, contribua para o coletivo e potencialize suas pesquisas individuais. O professor e encenador Luiz Pazzini explica o conceito trabalhado no grupo:

Está implícito nesta ideia de movimento o conceito de processo, de mostragem de processos. Durante o processo de criação ocorrem apresentações de diversos fragmentos e estes provocam um movimento interno na encenação. Então, monta-se um fragmento do trabalho, que não é definitivo e que exige uma elaboração, para testar se este funciona diante do público. Não existe uma preocupação em deixar a encenação acabada, ela pode ser mexida, cortada, enxugada ou acrescentada. Então é essa a ideia de movimento, ou seja, o processo exige que a encenação seja modificada de forma contínua, por isso também esta ideia *in process*, fazendo com que a encenação nunca se finalize.³³

Esta concepção de encenação relaciona-se com a ideia de *work in progress*, delineada por Cohen (2006), na medida em que busca um movimento criador sempre em trânsito na construção da encenação, fazendo com que o trajeto do espetáculo seja a própria obra, construindo montagens abertas e plurais.³⁴

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *letmotive*, da superação de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são ontologias da linguagem (COHEN, 2006, p.1)

Esta metodologia de *movimentações internas* permite ao pesquisador e, sobretudo, ao estudante em formação uma maior apropriação do fazer teatral, considerando que *teoria* e *prática* nos processos de criação devem ser pensadas

³³ Reflexão retirada da entrevista com o coordenador do grupo, professor e encenador Luiz Pazzini. Apêndice VI desta pesquisa.

³⁴ Esta metodologia de encenação em movimento reporta-se à *Peça Didática*, de Brecht e a *Estética do Fragmento*, de Müller. Tanto em uma quanto em outra, o artista é levado a experimentar a cena diversificadamente. O ator não é mais o “dono” da personagem, ao contrário, durante o processo transita-se entre personagens variadas. Para o grupo isso é importante porque elimina-se a ideia de protagonista do espetáculo e todos podem trabalhar de forma horizontal, respeitando os limites de cada pesquisa e função dentro do grupo.

juntas, afirmando a sua inseparabilidade. Para tanto, o grupo busca em suas propostas uma maneira de exercitar os conhecimentos pesquisados, garantindo a participação de todos nas atividades. A partir de um cronograma pré-estabelecido, os componentes podem apresentar propostas de trabalho, coordenar seminários internos, ministrar oficinas, dirigir projetos, entre outros.

É desta maneira que a *encenação em movimento* do grupo *Cena Aberta* busca tanto um estudo da estética do teatro contemporâneo quanto a participação colaborativa de todos os membros, no intuito de potencializar as pesquisas e gerar novos conhecimentos para a cena. Para a concretização desta ideia de *encenação em movimento*, dois elementos do espetáculo são evidenciados, gerando uma multiplicidade de signos verbais e não-verbais, nos espetáculos. São eles: o espaço cênico e a dramaturgia.

Não há dúvidas de que para o teatro dramático as casas de espetáculo tradicionais ainda são os espaços com melhor estrutura, pois, além de oferecer um palco frontal equipado com os sofisticados materiais da cenotécnica, este tipo de espaço permite que a relação cena/espectador continue distanciada, característica fundamental do teatro dramático.

No caso do teatro experimental, já não se pode afirmar o mesmo, pois ele necessita de *ambientes* diferenciados do palco tradicional. Podem ser espaços pequenos que proporcionem experiências intimistas e promovam relações fisiológicas entre público e espetáculo ou espaços amplos que possam multipolarizar a atenção do público, permitindo que este interaja com os elementos da encenação, inclusive de forma física.

Foi desta forma que encenadores como Appia, Craig, Meyehold e Artaud propuseram espaços cênicos que permitiam a exploração de planos diversificados e assimétricos, ampliando a perspectiva de altura, profundidade e volume na encenação. A partir de iniciativas como estas, no decorrer do século XX, o teatro descentralizou o espaço, apresentando-se em feiras, ruas, becos, praças, ruínas, terrenos baldios, pátios escolares, etc.

Agora, o que existe são oposições espaciais que proporcionam cenografias experimentais e heterogêneas que, para além de dar suporte à ação dramática e performativa, relacionam-se organicamente com a cena, mostrando sempre ao espectador que este encontra-se no teatro na medida em que entra em contato com os signos produzidos pela linguagem.

O espaço cênico tornou-se um elemento para além da mediação entre a dramaturgia textual e o público. Não é apenas um suporte para a encenação, mas a cena propriamente dita e instaura ritmos, memórias e dizeres. Tornou-se parte orgânica da encenação, gerando uma dramaturgia do espaço, aquela que tanto é produzida na hora do espetáculo, quanto acrescentada à montagem em decorrência da relação encenação/espaço cênico.

O espaço cênico das tendências contemporâneas é o espaço do ritual, como outrora buscava Artaud (2006), fazendo com que os espectadores lancem valorações diferenciadas entre o espaço do cotidiano e o espaço teatralizado, construindo outras relações de memória a partir da experiência estética vivenciada. Para o grupo *Cena Aberta* o espaço cênico deve apontar e construir movimentações internas na encenação, tencionando a própria obra com um jogo heterogêneo entre os elementos de cena, atores e espectadores, a saber:

O espaço é utilizado como rito de passagem, de forma cerimonial e ritualística, ou seja, como um jogo de preenchimento entre público e cena. Os espaços tornam-se habitados por um movimento estético e os elementos do espetáculo vão se acoplando, contribuindo assim na ideia de encenação em movimento, pois esta é transformada, gerando um movimento interno do processo junto ao público.³⁵

Para o grupo é importante que o espaço cênico crie um sistema polissêmico de representação, fazendo com que o espaço real e concreto do cotidiano seja ambientado pela obra, materializando o universo onírico e simbólico da encenação. Para conseguir esta polissemia espacial, o grupo realiza suas encenações em *espaços inusitados*, que são locais de trânsito normal de pessoas no cotidiano ou nichos não habitados e teatralizáveis.

Compreende-se enquanto inusitados aqueles lugares que, de modo geral, não foram feitos para a apresentação de um espetáculo de teatro, mas que podem ser explorados para este fim. O espaço inusitado sugere a construção de uma poética do espaço, permitindo à encenação uma irradiação de saberes e de imagens poéticas no espectador. (DINIZ, 2008)

No processo de criação do grupo, a experimentação múltipla de lugares fez com que o espaço cênico se tornasse heterogêneo, o que evidencia nos espetáculos algumas características do espaço cênico no teatro contemporâneo, tais

³⁵ Reflexão retirada da entrevista com o coordenador do grupo, professor e encenador Luiz Pazzini. Apêndice VI desta pesquisa.

como: sobreposição de cenas, planos diversificados da área de atuação dos atores, deslocamento do público entre as cenas, relação interativa entre palco/plateia e inserção do público em algumas cenas do espetáculo. Esta relação estética entre espaço e encenação também auxilia na formação ética dos pesquisadores que compõem o grupo, uma vez que são estimulados a manter um estudo contínuo sobre as razões sociais dos espetáculos e os espaços a serem apresentados.



Figura 1: Espetáculo Diálogo das Memórias: O Imperador Jones. Direção: Luiz Pazzini. Grupo: Cena Aberta. Apresentação realizada no Centro de Ciências Humanas da UFMA. Fonte: Arquivo pessoal.

Durante o processo criador do espetáculo *Diálogo das memórias: O Imperador Jones*, por exemplo, o grupo experimentou diversos espaços inusitados, tanto para a realização de laboratórios de criação quanto para a apresentação de fragmentos cênicos. Na apresentação ocorrida no Centro de Ciências Humanas da UFMA, por exemplo, o grupo explorou a rua, rampas, escadarias, estacionamento, corredores, entre outros; inseriu o público nos espaço da encenação e habitou esteticamente o prédio. Nesta montagem “os traços físicos, tais como linhas, planos e dimensões dos espaços, foram poetizados com a intervenção dos elementos da linguagem da encenação”, (DINIZ, 2008, p. 58), gerando também uma dramaturgia do espaço.

Explorar as potencialidades do espaço, para o grupo, é uma maneira de lançar um olhar crítico, de modo estético e político, sobre a cidade e seus espaços

de convivência social, tornando-os verdadeiras cenografias urbanas, transgredindo a ordem cotidiana e instaurando novas relações de memória com o espaço explorado.

Assim, para o grupo, espaço deve gerar a ação estética, não se trata de adaptar determinado espetáculo a um espaço não convencional, mas de fazer com que a encenação explore todas as dimensões possíveis de um espaço inusitado, relacionando-se com sua história e arquitetura.

O texto teatral, assim como o espaço cênico, apresenta-se como outro elemento fundamental para a concretização do conceito de *encenação em movimento* criado pelo grupo. A ideia de intertextualidade nos espetáculos gera na encenação, tanto a construção processual de cenas quanto um redimensionamento da própria ação teatral.

Compreende-se que, se até o teatro naturalista a *ação teatral* relacionava-se com a sequência de acontecimentos que constituíam o assunto da narrativa dramática, a partir dos primeiros encenadores do teatro moderno, o elemento *ação* passou a ser o conjunto de modificações ocorridas na cena, subsidiadas pelas *ações físicas* construídas pelo ator e pela exploração de um texto teatral polifônico. A concepção de *ação*, desde o advento do teatro moderno, fez com que o texto deixasse de ser interpretado e fosse representado³⁶, sendo consideradas as suas questões éticas e políticas, o que sugere a presença de uma intertextualidade, tanto no campo do texto propriamente dito quanto na sua execução prática por meio da *ação* do ator.

A intertextualidade possibilita a construção de uma dramaturgia heterogênea, multifacetada, que é modificada na medida em que surgem novas demandas na encenação, sejam estas estéticas, políticas ou éticas. Através das experiências individuais e coletivas, constrói-se um processo dramatúrgico dialógico sobre o fenômeno estético estudado. (RÖHL, 1997, p. 29 - 31)

A intertextualidade nas encenações do *Cena Aberta* ocorrem através de leituras de textos teatrais e documentos históricos, debates, seminários, experimentações dos atores com o espaço e por meio dos laboratórios de criação das personagens, nos quais são trabalhadas as *ações físicas* dos atores e os *arquetipos* dos espetáculos.

³⁶ As principais diferenças entre *interpretar* e *representar* podem ser conferidas em Ferracinni (2009) ou em *Tapete Criações Cênicas: o corpo orgânico no treinamento do ator*, item 2.2 deste documento.

A *ação física* é um processo de movimentos corporais que desencadeiam em ações interiores e exteriores capazes de gerar sensações diversas sobre um dado estímulo, de maneira que escapem de uma interpretação estereotipada. O estímulo para a realização das *ações físicas* tanto pode ser o texto quanto o jogo dos atores com os elementos da encenação, uma vez que “[...] o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos [...]” (STANISLAVSKI, 1997, p. 3).

O *arquétipo*, por sua vez, não é algo que se encontra dado na obra, apresenta-se como uma possibilidade aberta de construção das personagens por meio de laboratórios de criação, busca-se “o símbolo, o mito, o motivo, a imagem radicada na tradição de uma dada comunidade nacional, cultural e semelhantes, que tenha mantido valor com uma espécie de metáfora, de modelo de destino humano” (GROTOWSKI, 2010, p. 50).

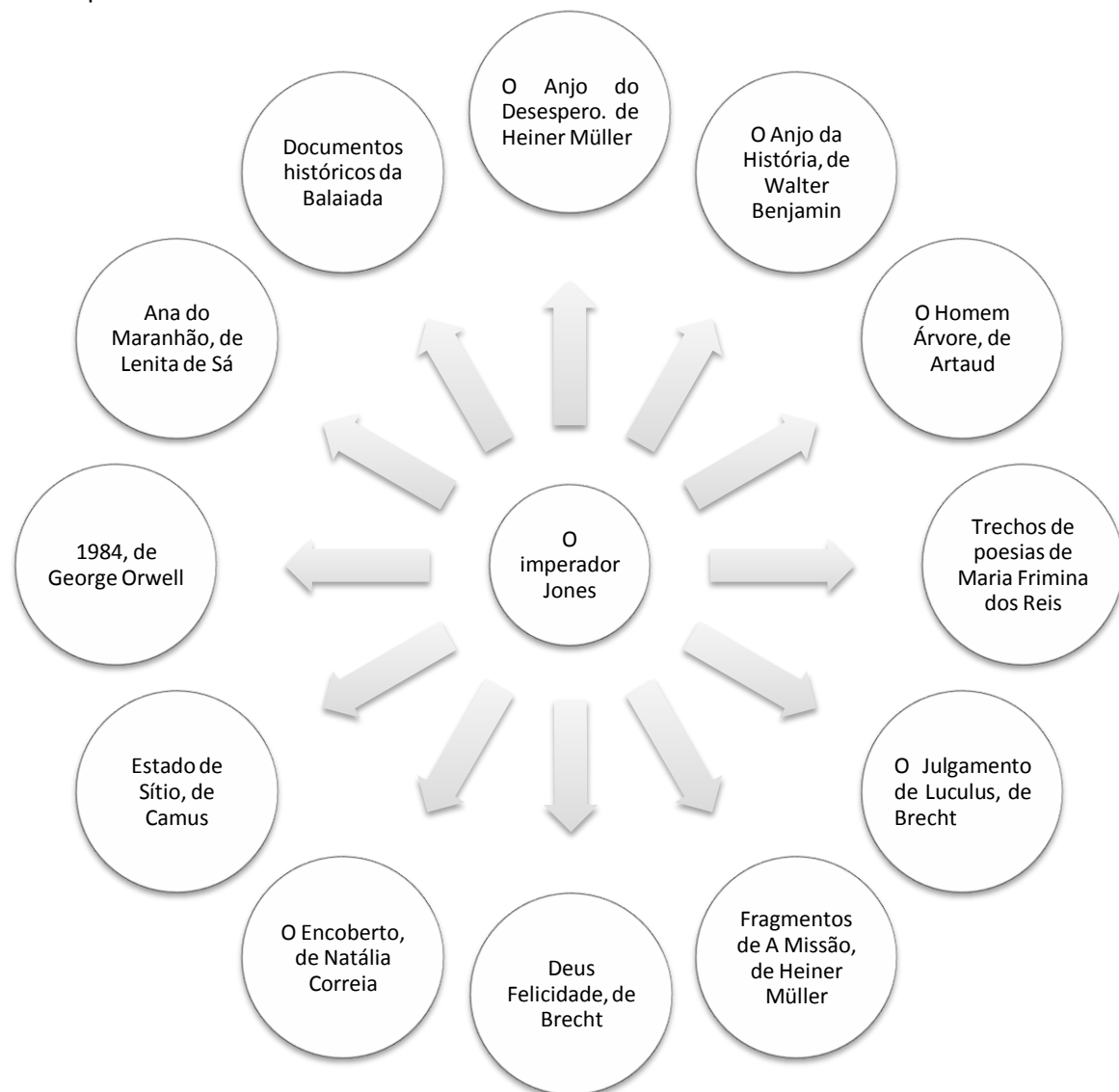
O trabalho com as *ações físicas* e com os *arquétipos*, conjugado aos elementos da encenação, faz com que haja um jogo de inter-relações entre atores e dramaturgia, gerando uma necessidade de inserção de novos textos durante a criação. Assim, a intertextualidade é desenvolvida de modo gradativo, de acordo com as necessidades surgidas no decorrer das investigações da cena.

O que ocorre, portanto, é uma relação dialógica entre construção de personagens e processo dramatúrgico, que faz com que novas cenas possam surgir nos laboratórios de criação. As cenas criadas geram novas pesquisas estéticas e políticas, e, no decorrer de sua formatação, surgem novas ideias que são debatidas e instigam a presença de outros intertextos, os quais, por fim, inserem novas personagens em uma determinada cena, tornando a encenação e a dramaturgia abertas e inacabadas.

Para o grupo, a intertextualidade proporciona uma sobreposição de tempos heterogêneos por meio de um dado conflito histórico. Não é porque MacBeth, por exemplo, foi escrito no século XVII que os conflitos da obra tornaram-se obsoletos, a questão é como estes são postos na encenação contemporânea.

O espetáculo *Diálogo das Memórias: O Imperador Jones*, por exemplo, teve como texto base a obra *O imperador Jones*, de Eugenio O’Neill, e a partir do trabalho experimental foram acrescentados vários intertextos, fazendo com que na dramaturgia final ficasse evidenciado o caráter polifônico de um processo intertextual. Como pode ser observado na ilustração a seguir:

Esquema 5: A Intertextualidade no espetáculo “Diálogos da Memória: O Imperador Jones”, do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta



A obra de O'Neill trata de um personagem negro, Jones, um carregador de malas de uma estação ferroviária que comete um assassinato e foge para uma ilha das Índias Ocidentais, onde se torna imperador de uma tribo local. No decorrer de dois anos, Jones consegue a confiança do povo negro devido a sua astúcia e malandragem nata. Explorando os nativos, ele consegue fazer uma determinada fortuna, até que ocorre uma revolta geral da tribo.

Quando o conflito torna-se incontrolável, Jones abdica do cargo de imperador e esconde-se na floresta, onde é encontrado e morto. Em linhas gerais, a principal personagem do texto tem como arquétipo um ser agressivo e opressor, que justifica suas maldades no seu passado de opressões. Jones compartilha seus

malfeitos com Smithers, único branco da tribo e seu principal capataz, que por sua vez procura todos os meios de tirar Jones do poder e assumir o trono, impondo suas vontades. No meio deste conflito, estão os escravos que, ao perceberem a exploração desenfreada de Jones sobre a tribo, começam uma revolução para tirá-lo do poder e nomear outro imperador.

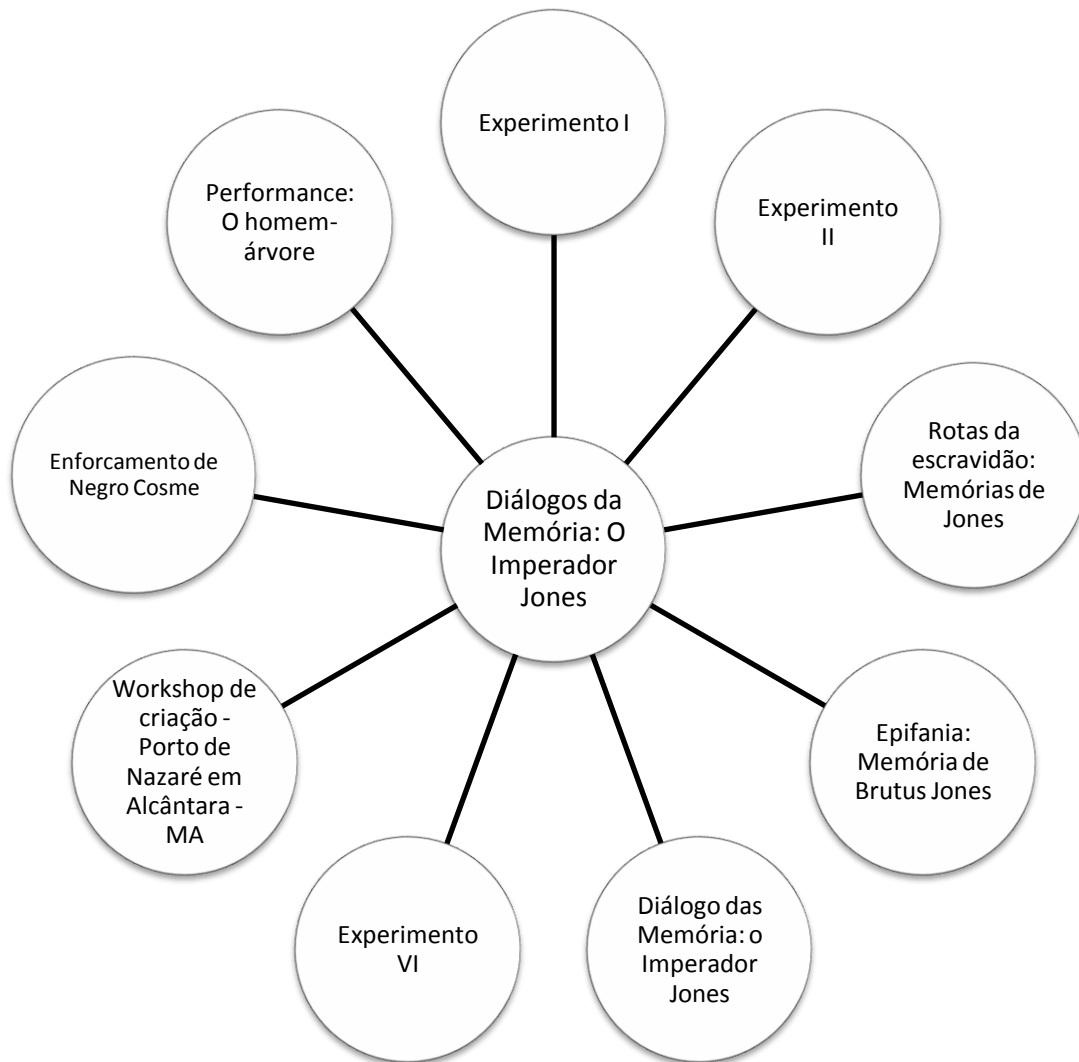
Portanto, três núcleos compuseram a base do espetáculo, gerando outros núcleos variados; são eles: *i) Jones, ii) Smithers; iii) escravos*. A partir deles foram desenvolvidos laboratórios de criação entre os atores, cada um com a personagem pré-definida, mas todos respeitando as possíveis trocas de personagens que ocorriam a cada fragmento cênico apresentado.

A troca de personagens entre os atores no decorrer da encenação gera novos conflitos políticos e sociais entre as personagens, o que possibilitava a inserção de intertextos e de outras personagens na encenação e gera de fato um movimento interno no processo criativo do grupo. É desta forma que o uso das *ações físicas* e dos *arquétipos* nos laboratórios de criação permitem ao grupo uma construção dramática processual e polifônica.

Para o grupo *Cena Aberta*, trabalhar com o princípio da intertextualidade é promover conflitos de tempo, espaço e de ações heterogêneas, tornando a dramaturgia uma espécie de *bricoleur*, interligando ação, texto, intertexto e espaço cênico, gerando uma encenação polifônica e sistêmica. Para alcançar esta concepção de intertextualidade, o grupo utiliza-se da estética do fragmento como princípio metodológico norteador do trabalho, pois acredita que, por serem encenações autônomas e ramificações de um processo de pesquisa em andamento, os fragmentos cênicos permitem uma ruptura com a estrutura fabular dramática, fazendo da encenação uma teia de ideias heterogêneas apresentadas ao espectador.

Os fragmentos cênicos são elaborados a partir de uma relação dialética entre processo de criação e dramaturgia, servindo para proporcionar uma movimentação experimental na encenação, pois a cada fragmento apresentado outras cenas são construídas. Durante o processo de criação do espetáculo *Diálogo das Memórias: O imperador Jones*, foram realizados nove fragmentos cênicos até a apresentação final do espetáculo, como pode ser observado na ilustração a seguir:

Esquema 06: A estética do fragmento no espetáculo “Diálogos da Memória: O Imperador Jones”, do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta (colocar no livro bairro, cidade, enfim, o local)



Por serem autônomos, os fragmentos cênicos apontam para conflitos específicos que geram textos específicos, desembocando numa dramaturgia aberta que possibilita maior representação crítica dos processos históricos pesquisados, uma vez que se trabalha com uma poética textual inacabada. Isso subsidia o trabalho de *encenação em movimento*, fazendo com que, durante o processo de criação, seja gerado um movimento interno na obra, no que diz respeito ao espaço cênico, aos personagens, ao texto e às temáticas abordadas pelo grupo, conforme esclarece a seguinte argumentação:

O fragmento tem por função estimular à abertura da subjetividade do leitor/espectador. Ele torna-se produtor de conteúdos, e corresponde ao que Müller chama de espaços livres para a fantasia, estando imbuído em

primeiro lugar de uma tarefa política, pois age contra clichês pré-fabricados e os padrões produzidos pela mídia. (SOUZA, 2003, p. 149)

O fragmento cênico permite que o espectador exerça uma determinada autonomia em relação à encenação, podendo, por exemplo, escolher quais dos fragmentos deseja participar no decorrer do espetáculo, sem que isso lhe seja um mecanismo coercitivo e regulador. Para o grupo esta metodologia amplia as trocas de experiência entre espectadores e espetáculo. Assim, diante dos dados sistematizados sobre o grupo, percebe-se que há uma relação dialógica entre espaço cênico, construção de personagens e processo dramático, gerando o conceito de *encenação em movimento*.

O *Cena Aberta*, por ser um grupo criado na universidade pública, desenvolve um importante trabalho voltado para a formação do professor de teatro no Maranhão. Vários foram os trabalhos realizados e os profissionais que passaram pelo grupo, o que gerou a realização de diversas oficinas, performances, intervenções urbanas, espetáculos, palestras, projetos em escolas das redes de ensino estadual e municipal e projetos de pesquisa monográfica. Entre os espetáculos realizados pelo grupo destacam-se os seguintes:

Quadro 5: Transgressões estéticas do Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta

<i>Espetáculo</i>	<i>Ano</i>
Victor e os Anjos	2001
O despertar da primavera	2003
A fome de Alerquim	2004
Perséfone e as Bacantes	2005
Experimento I de O Imperador Jones	2005
Rotas da escravidão: memórias de Jones	2006
Experimento III de O Imperador Jones	2006
Epifânia: Memórias de Brutos Jones	2007
Diálogo das memórias	2007
O julgamento de Negro Cosme	2007
O homem-árvore	2007
Diálogo das memórias: o Imperador Jones	2007
Bustos in depredação	2009

As pesquisas realizadas neste coletivo geram um trabalho qualitativo sobre *memória material e imaterial*, resgatando caminhos que marcaram a história de povos minoritários ao longo da historiografia oficial. Para o grupo há um importante valor ético e político na investigação estética que se debruça sobre a história dos vencidos e das minorias, no intuito de compreender as transformações societárias através da história a contrapelo, aquela que não está escrita em bibliografias oficiais, como nos livros escolares e nas pesquisas acadêmicas. É desta maneira que o grupo compreende o processo de criação enquanto uma *encenação em movimento* e acredita que, com esta metodologia de trabalho, é possível auxiliar de modo qualitativo na formação de artistas e de docentes, no que tange a seus processos estéticos, éticos e políticos.

Observando os trabalhos destes três grupos aqui investigados – *Pequena Cia de Teatro, Tapete Criações Cênicas, Grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta* –, percebe-se o crescimento das pesquisas que apontam para a estética contemporânea e para os novos saberes da cena. Isso fez com que os grupos desenvolvessem metodologias de trabalhos próprias, de acordo com suas necessidades, o que ampliou a produção teatral local no que se refere à apresentação e circulação de espetáculos.

A partir dos dados aqui sistematizados, percebe-se que há, sem dúvida, entre os grupos de teatro uma maior preocupação com a profissionalização dos espetáculos, desde a concepção cênica ao trabalho de produção executiva. Isto fez com que cada grupo colocasse em cartaz, por exemplo, pelo menos um espetáculo novo a cada ano ou realizasse algum projeto de caráter educativo, construindo outros olhares sobre a formação de plateia no estado.

Por fim, acredita-se, diante do exposto, que o atual cenário do teatro maranhense, *transgressor*, se diferencia muito dos períodos passados, no que tange aos processos de criação, à preocupação com a formação dos artistas e seus posicionamentos diante da sociedade, pois se até meados da década de 1990 o movimento teatral no estado ainda era marcado pela concepção de *teatro de repertório*, a partir dos anos 2000, sem dúvida, ampliou-se rumo às possibilidades

múltiplas e heterogêneas proporcionadas pela encenação contemporânea e pela pluralidade cultural.

3 PEDAGOGIA DA CENA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Uma educação política que pratique a educação estética e uma educação estética que leve a sério a formação política terão de esforçar-se para alcançar uma consciência capaz de superar a diferença entre a esfera do estético e a do político no seu conceito de cultura.

Ingrid Koudela

A renovação dos saberes do teatro ocorre tanto a partir da transmissão de uma determinada técnica já estabelecida, quanto do questionamento exercido sobre ela, em geral, impulsionado pela necessidade de ampliar as discussões e gerar novos conteúdos ou, ainda, da vontade de trabalhar os já existentes por meio de novas experimentações.

O choque dialético entre o conhecimento estabelecido e as novas formas de pesquisa sobre a encenação proporciona uma investigação rumo aos saberes desconhecidos da estética teatral. Estes, aos poucos, vão se tornando um novo saber na medida em que são experimentados, discutidos, analisados e colocados à prova através de encenações, performances, intervenções, leituras dramáticas, seminários, dentre outros eventos, considerando que os conhecimentos, sejam os já estabelecidos ou os que ainda estão em construção, apenas são válidos quando compartilhados e/ou disseminados.

Torna-se necessária uma renovação periódica dos procedimentos que constituem a encenação e as metodologias de ensino do teatro, para que este, enquanto forma de conhecimento que interessa a sociedade, mantenha-se interligado com o desenvolvimento cultural de seu tempo.

Isto garante tanto a solidificação dos novos saberes do teatro quanto o desenvolvimento e aprimoramento das técnicas já estabelecidas. É neste sentido que se compreende por *pedagogias da cena*, nesta abordagem, um sistema de técnicas e poéticas que subsidiam a praxe dos grupos e artistas de teatro e que contribuem para o amadurecimento dos diversos trabalhos desenvolvidos por estes, no que se refere à questão estética, política e ética. Trata-se, então, da investigação acerca dos procedimentos teóricos e práticos que compõem os processos de criação em teatro e que garantem o caráter qualitativo da obra, pois falar de uma pedagogia da cena é investigar os saberes constituintes da encenação – isto no

cenário mundial já ocorre há algum tempo, mesmo sem estar sob a égide desta definição ou categorização aqui postulada.

Aproximando, por exemplo, os métodos de criação sistematizados pelos primeiros encenadores e o conceito de pedagogia, percebe-se que há uma estreita ligação, pois, desde Antoine e Stanislavski, a linguagem teatral começou a ser pensada como um conjunto de princípios que visam a uma ação formativa, fazendo com que os conteúdos de teatro fossem identificados e trabalhados, tanto nos agrupamentos de teatro quanto em instituições culturais e de ensino.

No Brasil dos anos de 1990, com a explosão do movimento de teatro colaborativo, a experimentação de novas tendências estéticas e a ampliação dos cursos de graduação e pós-graduação em teatro, houve um importante crescimento no campo de investigação da pedagogia da cena, tanto no que se refere à prática laboral e empírica da encenação, quanto à construção de uma base epistemológica que reflete esta ascensão do teatro enquanto forma de conhecimento que interessa à sociedade. (FERNANDES, 2010)

No caso do Maranhão, somente a partir dos primeiros anos do século XXI é esta pedagogia da cena se acentuou, com o surgimento de um movimento de grupos de teatro preocupados com uma formação artística qualitativa, mais profissionalizada, como pode ser observado no capítulo anterior.

Esta configuração favorável à investigação e ao desenvolvimento dos saberes constituintes da encenação contemporânea pode ser observada, de forma precisa, na prática artística dos diversos coletivos de teatro que surgiram no estado no começo do século XXI, muitos destes com pesquisas oriundas da universidade e que, paulatinamente, estão adentrando o circuito profissional do teatro maranhense. As próximas seções versam exatamente sobre algumas transgressões estéticas que, somadas às dos grupos já consolidados, configuram a pedagogia da cena contemporânea no estado do Maranhão.

3.1 Os Coletivos, sua Formação e seus Espetáculos

Outra dimensão de abordar a discussão empreendida nos parágrafos precedentes, sobre a emergência de uma *pedagogia da cena*, através da qual os saberes da criação estão imbricados na experiência estética adquirida na via de ensino e aprendizagem, diz respeito aos procedimentos educativos que são

desenvolvidos em instituições formais seja em nível superior ou básico. As duas próximas seções dissertam a respeito disso, na tentativa de compreender as transgressões estéticas, cênicas, que são fruto do ambiente acadêmico e escolar.

Assim, tomando como base os dados da presente pesquisa, se há uma dialética da construção do conhecimento teatral no estado do Maranhão, que gerou uma pedagogia da cena, sem dúvida essa ocorreu a partir do século XXI com a nova conjuntura das produções teatrais do estado, tanto no que se refere aos processos de criação, quanto no que diz respeito às discussões sobre a formação do artista e seu posicionamento diante do mundo.

Isto ocorre devido a dois importantes motivos que marcam o teatro maranhense no século XXI: o estudo prático e teórico que subsidia os trabalhos dos grupos de teatro, além da crescente profissionalização dos artistas de teatro do Maranhão. Neste novo século, com o crescimento da produção teatral local, percebe-se que houve uma maior preocupação dos grupos de teatro em fazer com que seus trabalhos fossem referenciados de forma mais consistente, aumentando a preocupação com o estudo e com a pesquisa sobre a cena.

Num primeiro momento, não se trata de uma pesquisa eminentemente acadêmica, mas de um amadurecimento crítico do artista em relação ao seu ofício, o que o levou a aprofundar os estudos e as pesquisas sobre os saberes da cena. A maneira encontrada pelos grupos de teatro para potencializar o estudo e a pesquisa em seus trabalhos, para além das postulações acadêmicas e do ambiente escolar, foi a exposição junto à sociedade, por meio de intercâmbios, oficinas, espetáculos, projetos educativos de formação de plateia, etc. Estes procedimentos tanto sedimentaram as pesquisas dos grupos quanto deram condições para que se mantivessem atuantes no estado, ampliando o campo de trabalho.

Ao estabelecer como propósito de trabalho o estudo e a pesquisa sobre os procedimentos da cena, os grupos também conseguiram instaurar certa valorização da profissão, fazendo com que o governo estadual e municipal (São Luís) ampliasse o incentivo ao desenvolvimento do teatro, mesmo que este ainda seja insuficiente para a demanda.

Eventos como a Semana do Teatro no Maranhão, a Mostra SESC Guajajara de Artes e a Feira do Livro tornaram-se uma espécie de vitrine para a exposição dos trabalhos realizados pelos grupos de teatro locais, ajudando na sua pesquisa interna, no processo de formação de plateia e no aumento de intercâmbios

entre os artistas maranhenses com os de outras localidades. Este novo olhar político e ético tem influenciado a maneira pela qual os artistas de teatro do Maranhão se posicionam perante o seu ofício. Isto tem exercido certa influência na concepção estética das encenações nos últimos anos, que estão cada vez mais amadurecidas e dentro de um processo experimental pautado no estudo, na pesquisa e na ideia de formação humana.

A consciência dos grupos e dos artistas sobre a importância da pesquisa para o processo de criação tem sido um fator determinante para a solidificação de uma pedagogia da cena no estado. Outro fator que merece destaque, nesta abordagem, é o crescimento da pesquisa acadêmica, tanto no que se refere às discussões teóricas quanto ao trabalho prático da linguagem teatral e à busca dos artistas por uma maior profissionalização.

Até o ano de 2004 as pesquisas universitárias sobre a pedagogia teatral no estado eram realizadas pelos professores do extinto Curso de Licenciatura em Educação Artística (Habilitação em Artes Cênicas), em parceria com os estudantes. No entanto, a produção acadêmica, no tocante à montagem de espetáculos de teatro, não era uma realidade palpável; os espetáculos que mais se destacavam eram os realizados por grupos não vinculados à Universidade.

A partir de 2005, com a criação do Curso de Licenciatura em Teatro, houve uma mudança significativa nas produções acadêmicas e estas conquistaram um espaço no cenário cultural local e contribuíram para a construção de uma pedagogia da cena no estado. Se, por um lado, no curso de Educação Artística os professores eram os principais responsáveis pelas pesquisas universitárias, por outro, com a criação do Curso de Licenciatura em Teatro, observa-se que houve uma maior autonomia dos estudantes, uma vez que começaram a se organizar e a construir seus próprios coletivos que, em geral, nascem da necessidade de explorar as possibilidades da cena fora da sala de aula.

Este movimento universitário não se destacou somente pela formação de grupos de teatro, mas também devido às várias atividades que foram desenvolvidas por estudantes e professores conjuntamente na universidade e fora desta, tais como: semanas de teatro, saraus, espetáculos, oficinas, intercâmbios, palestras, colóquios, intervenções urbanas, projetos de pesquisa em escolas municipais e estaduais, entre outros. Assim, o curso de Licenciatura em Teatro tem tanto

contribuído para o processo de profissionalização da profissão, quanto possibilitado a inserção de novos professores e artistas no mercado de trabalho.

O panorama de mudanças no teatro maranhense no século XXI contribuiu para a construção de trabalhos cada vez mais ousados e transgressores, marcados tanto pela iniciativa de aprimorar os conhecimentos já adquiridos quanto pela possibilidade de investigar novos conteúdos relacionados aos saberes da cena. Desta forma, às transgressões estéticas dos grupos abordados no capítulo anterior unem-se aos trabalhos realizados por outros coletivos e artistas que buscaram, no caráter experimental do teatro contemporâneo, uma maneira de realizar suas transgressões estéticas.

O quadro abaixo é um demonstrativo de alguns trabalhos de estética contemporânea que, de algum modo, tencionaram a estrutura do teatro convencional nos últimos anos no estado do Maranhão.

Quadro 6: Os Novos Coletivos e suas Transgressões Estéticas³⁷

<i>Espectáculo/Performance</i>	<i>Grupo/Artista</i>	<i>Ano</i>
Entre Quatro Paredes	Grupo Abluir de Teatro	2004
História de Todos os dias	Michelle Cabral	2005
Torres de Silêncio	Cássia Pires/Estudantes de Teatro da UFMA	2006
As Mulheres de Shakespeare	Núcleo Atmosfera	2007
A descoberta de um mesmo novo mundo	Xibé Cia. Cênica	2007
Nós, o fragmento que nos resta - AEDEM (Trilogia de Medea)	Cia. Nós 5 de teatro	2007
Gritos (...) Silêncios	Xibé Cia. Cênica	2008
As cores de Frida	Núcleo Atmosfera	2009
Perdidos em Plínio Marcos	Xibé Cia. Cênica	2009
O Medalhão	Drao – Teatro da (in)constância	2009
Um jantar para Alice	Drao – Teatro da (in)constância	2009

³⁷ O Espectáculo *História de todos os dias*, dirigido pela professora Ms. Michelle Cabral e o espetáculo *Valquírias* do grupo Cordão de Teatro não são fruto de uma pesquisa vinculada à Universidade ou de um grupo que tenha nascido no ambiente acadêmico. No entanto, são trabalhos marcados significativamente pelas características do teatro contemporâneo e fazem parte das transgressões estéticas aqui pesquisadas.

60' Safiras	Núcleo Atmosfera	2010
Vestidas em Nelson	Xibé Cia. Cênica	2010
O Homem do cubo de gelo	Núcleo de Pesquisas Teatrais Rascunho	2010
Lullaby: por quem choram as pedras	Núcleo de Pesquisas Teatrais rascunho	2010
E. V. A – Um monólogo	Ediane Karlesia/Janailton Santos	2010
Primeiro Amor	Núcleo de Pesquisas teatrais Rascunho	2011
Amelie	Drao – Teatro da (in)constância	2011
Fater	Drao – Teatro da (in)constância	2011
O medo	Factual Experimentações Cênicas	2011
3X3 uma alegoria	Grupo Caco	2011
Valquírias	Grupo Cordão de Teatro	2011

Os grupos e artistas começaram a explorar as possibilidades de uma cena híbrida, seja ela pensada enquanto confluências de linguagens artísticas ou como uma investigação heterogênea dos elementos da encenação. Começou-se a utilizar a dança, as artes visuais e a música como formas de expressão que se interligam de maneira orgânica com os elementos do teatro.

Observa-se, ainda, que a investigação sobre a pluralidade dos elementos da encenação tornou-se maior a partir dos anos 2000. Os espetáculos de teatro contemporâneo, realizados no estado, apontam para uma relação não hierárquica entre os elementos da cena, e, na medida em que os exploram de forma heterogênea, tornam-se mais polissêmicos e polifônicos. Como pode ser observado a seguir, num breve panorama que fora organizado sobre estes novos coletivos.³⁸

Em 2005, sob direção de Cássia pires, o Grupo Abluir apresentou o espetáculo *Entre Quatro Paredes* em uma boate voltada para a diversidade sexual em São Luis. Em busca de uma possível crueldade da cena, naquela ocasião,

³⁸ Outros fatores contribuíram para a expansão do teatro maranhense e exploração de novas tendências estéticas, entre eles destacam-se: *i)* a criação do Curso de Licenciatura em Teatro em 2004; *ii)* a realização da Semana do Teatro no Maranhão a partir de 2006; *iii)* a realização da Mostra SESC Guajajara de Artes a partir de 2006. Estes eventos proporcionaram maior intercâmbio entre grupos do estado e coletivos de artistas de outras localidades do país, o que incitou novas produções teatrais e uma discussão cada vez mais aprofundada sobre o teatro contemporâneo. Une-se a estes fatores o trabalho que a Universidade Federal do Maranhão realizou nos anos 2000, por meio do Departamento de Artes, através de semanas de teatro, palestras, mesas-redondas, workshop, oficinas, produção de espetáculos, entre outros eventos, lançando múltiplos olhares sobre a encenação no mundo pós-moderno.

utilizou-se da corporeidade e do texto para tencionar os valores culturais dos espectadores, em relação ao corpo e sua sexualidade.

Já em 2006, foi apresentado o espetáculo *Torres de Silêncio*, por estudantes da primeira turma de Teatro da Universidade Federal do Maranhão, sob direção da professora Cássia Pires. Este trabalho destacou-se na cena teatral maranhense por apresentar uma dramaturgia totalmente fragmentada e lírica, uma espécie de *bricoleur dramática*, na qual se apresentava o tempo e o espaço enquanto dimensões da vida possíveis de serem relativizadas aos seus extremos. *Torres de Silêncio* foi concebido a partir de laboratórios de criação, subsidiados por jogos de improvisação, realizados na praia, no mangue, nos jardins da Escola Estadual de Música, num cemitério e também em salas de aulas da Universidade, como pode ser observado abaixo:



Figura 2: Processo de Criação do Espetáculo *Torres de Silêncio*, com estudantes de teatro da UFMA, sob direção de Cássia Pires. Fonte: Arquivo Pessoal

A caracterização, iluminação, dramaturgia, corporeidade, sonoplastia, definição de espaço para a apresentação (um casarão histórico de São Luís), entre outras questões do espetáculo, surgiram a partir de diversas reflexões coletivas e de anotações individuais dos sujeitos envolvidos no processo de criação. O espetáculo foi apresentado ao público como um manifesto poético sobre a vida, sobre inúmeros

questionamentos relacionados à existência humana. Tratava-se de uma montagem sensorial ao extremo, onírica e surrealista.

Em 2007, a Xibé Cia. Cênica apresentou *A descoberta de um mesmo novo mundo*, performance que se baseava na solidão humana e que questionava os poderes que o capitalismo exerce sobre as relações sociais, sejam elas culturais, afetivas, religiosas ou educativas. Esta performance surgiu a partir de questionamentos individuais e coletivos sobre a vida e sobre a vida no teatro, e lançava um olhar sobre a efemeridade das relações afetivas em um mundo globalizado. A seguir, pode-se observar parte da dramaturgia criada coletivamente, a partir de laboratórios cênicos, imagens, discussões internas e situações cotidianas.

A mesma coisa que te faz levantar, te faz sentar?! (repita o quanto achar necessário)

A descoberta me faz suar

Ao redor da vida do homem há certas caixas de vidro, dentro das quais, como em jaula, se ouve palpar um bicho. Tiro a casca e entro em mim. Meu conflito nasce e vive comigo. Livro-me de minha carcaça e sou só eu. Eu. Despido dentro de mim: o mesmo ser que se inconforma e se altera. Para se viver compra-se o mundo em que se vive. Como quem compra um objeto secreto, mas visível, compram-se problemas sem solução.

É um espetáculo grande e belo ver o homem sair a bem dizer do nada por seus próprios esforços dissipar com a luz da própria razão as trevas em que envolvera a natureza. Não é preciso ler Rousseau e Drummond, ninguém melhor pra falar melhor da minha descoberta do eu mesmo.

A partir desta dramaturgia fragmentada, que refletia sobre os impactos causados pela solidão na vida humana, desenhou-se na performance uma estética inacabada e imprevisível, na qual os atores eram livres para jogar com o público e criar novas cenas durante as apresentações, a partir de um roteiro pré-estabelecido.

Já em 2008, a Xibé Cia. Cênica realizou a performance *Gritos [...] Silêncios*, na qual se destacou o minucioso trabalho de ressignificação dos objetos de cena e o nu artístico como mecanismo de crueldade. Fruto de uma pesquisa

sobre a *Poética Artaudiana*, discutia-se nesta performance questões referentes à solidão, loucura, individualismo e relações de poder. A apresentação acontecia sempre em espaços pequenos e com um público reduzido, o que gerava uma relação sinestésica com os espectadores.

Em 2009, a *Xibé Cia. Cênica* apresentou a performance *Perdidos em Plínio Marcos*, baseada em três obras deste autor brasileiro, quais sejam: *Navalha na carne*, *Abajur lilás* e *Dois perdidos numa noite suja*. Nesta performance destacou-se o elaborado trabalho corporal dos atores e a relação de alta agressividade, tanto verbal quanto física, que fora estabelecida entre cena e espectadores. Estes foram amarrados às cadeiras e oprimidos por meio de frases impactantes da dramaturgia de Plínio Marcos.

No ano de 2008, durante a IV Semana do Teatro no Maranhão, foi realizada a performance *Poema ao corpo liberto*, sob direção do professor e encenador Marcos Bulhões. Na ocasião discutia-se sobre os diversos canais midiáticos que atribuem ao corpo e à sexualidade um valor de consumo exacerbado, instaurando nocivamente no inconsciente popular que existem medidas exatas para que se tenha um corpo esteticamente perfeito, ou seja, belo.

A reflexão posta por *Poema ao corpo liberto* reportava-se à uma compreensão que, mesmo diante da nociva exploração midiática sobre um determinado *ideal de beleza*, o corpo não poderia ser pensado apenas como instrumento de baixo consumo como, por exemplo, o que historicamente foi construído pela mídia em propagandas de cosméticos, de cervejas e de automóveis ou, ainda, em letras de músicas, para citar apenas alguns dos meios de exploração massiva da temática.

Desta forma, algumas questões relacionadas à compreensão do corpo como instrumento de consumo foram evidenciadas na construção da *performance*, das quais destacam-se: há uma medida certa para que um corpo seja belo? Você aceita seu corpo? Você se dá bem com seu corpo? Seu corpo é um produto de consumo?

Para tentar responder a estas questões, os *performers* foram divididos em dois grupos, quais sejam: i) *performers* despidos ou com um mínimo de roupa possível – com o corpo todo revestido de argila; ii) *performers* despidos ou com um mínimo de roupa possível – com o corpo todo revestido por *pancake* de apenas uma cor.

Todos os *performers* tornaram-se seres *disformes* e geraram inúmeras imagens extracotidianas nas ruas do centro histórico de São Luís, em busca de instigar os espectadores a pensar sobre: quais as belezas possíveis que um corpo pode expressar, seja ele magro, alto, baixo, gordo, branco, negro, azul ou vermelho?

Os dois grupos de *seres disformes* andavam de forma extracotidiana e proferiam frases ou palavras aos espectadores, relacionadas com os questionamentos supracitados. No decorrer da performance, de acordo com o jogo que era construído entre cena e público, criava-se a dramaturgia falada, a qual relacionava-se organicamente com o espaço, com a intervenção do público e com as imagens criadas a partir do trabalho corporal de cada *performer*. Entre as falas proferidas ao público destacam-se: Mataram um índio queimado. Qual o valor da sua alma? Seu corpo tem um preço? Quanto você custa? Eu pago para consumir seu corpo!



Figura 3: Performance *Poema ao corpo liberto*. Direção: Marcos Bulhões. Foto: Milena Silva. Fonte: arquivo pessoal.

A performance durou aproximadamente trinta minutos. Pôde-se observar que há por parte do público certa curiosidade em conhecer aquilo que lhe é estranho e uma vontade de se aproximar dos novos fenômenos estéticos. No entanto, esta vontade de aproximação ainda traz consigo receios, valores e tabus difíceis de serem ultrapassados, que chegam algumas vezes a tornarem-se intolerantes, seja

em relação à arte, religiosidade ou à opção sexual. Notou-se, ainda, um grande incômodo por parte do público quando os *performers* se aproximavam de modo significativo, chegando a tocá-los levemente ou quando era construída alguma relação mais próxima, seja por meio do olhar, do corpo ou da palavra.

Poema ao corpo liberto buscava tencionar os valores dos espectadores em relação ao corpo e à sexualidade, utilizando o nu artístico como forma de expressão estética que não perpassava pela conquista sexual, mas sim pela estranheza do corpo e por outras formas de se pensar a beleza do ser humano; ou seja, procurava construir reflexões críticas sobre as possíveis belezas de um corpo, considerando que elas se encontram para além da relação sexual.

Entre os anos de 2007 e 2009, a *Cia. Nós 5 de Teatro* realizou a *Trilogia de Medea*. O grupo debruçou-se sobre o mito de Medeia e construiu uma ampla pesquisa sobre as processualidades da cena e a presença orgânica do espectador na encenação. A trilogia foi formada pelos seguintes espetáculos: *Medeas não precisam de auxílio* (2007); *Nós [filhos] Medea* (2008); *Nós, o fragmento de nos resta – AEDEM* (2009).

Baseados na obra *Medeamaterial*, de Heiner Müller os espetáculos assumiram a concepção pós-dramática como a principal metodologia de trabalho, utilizando-se de cenas simultâneas e itinerantes, fragmentação textual, explosão do espaço cênico, radicalismo performativo, interatividade, presentificação, rupturas agressivas entre arte e vida e inserção do público enquanto *performer*.

A trilogia surgiu como uma maneira de expressar algumas angústias coletivas sobre o processo de pesquisa do teatro experimental. A encenação foi constituída a partir de relatos reais da vida dos artistas, e com a exposição de suas fragilidades pessoais frente ao público, no intuito de mostrar que o artista antes de sê-lo, é um ser humano.

Durante três anos de investigação, tendo a influência de grupos como o Teatro Oficina e o La Fura Del Baus, a *Cia. Nós 5 de Teatro* utilizou-se do caos dos *happenings*, da agressividade da *performance art* e do caráter interativo e itinerante de ambos para marcar o seu teatro de corrosão. Nos espetáculos eram utilizados em cena: ônibus para deslocamento do público entre os espaços de apresentação, banda de rock, bloco tradicional de carnaval, carro do corpo de bombeiros, helicóptero e batedores da polícia, projeções de vídeos, entre outros elementos de cena tão transgressores quanto o discurso corporal, visual e oral dos espetáculos.

Durante os espetáculos o público entrou em contato com seis momentos diferentes, cada um com suas próprias características performativas. Foram eles: *i)* presentificação; *ii)* viagem dos argonautas; *iii)* sala dos entojos; *iv)* corredor da folia; *v)* espaço-memória; *vi)* parque das medeas.



Figura 4: Espetáculo: *Nós o fragmento que nos resta* – AEDEM. Cia. Nós 5 de Teatro. Foto: Ivana Ramos. Fonte: Arquivo pessoal.

No momento de *presentificação*, cada *performer* fazia ações relacionadas ao seu cotidiano. Não existia interpretação ou representação, já que as atividades realizadas diante do público eram reais. Eles jogaram ludo, beberam vinho, queimaram suas avaliações acadêmicas, dançaram rock e rasparam a cabeça provocando um tipo de nudez corporal excêntrica, que não estava relacionada com a manifestação sexual do corpo, mas uma nudez voltada para a mente, simbolizada por meio de algumas cabeças raspadas.

O jogo real que ocorria entre os *performers* se expandiu e chegou ao público, o que permitiu aos espectadores uma liberdade de expressão significativa, capaz de movê-los a ponto de participarem do espetáculo de forma orgânica. No momento de *presentificação*, vários espectadores entraram em cena, cortaram os cabelos, queimaram suas provas escolares, dançaram rock e se manifestaram com gritos, palavras de ordem, poesias, entre outras ações. A *Trilogia de medeia*, sem

dúvida, tornou-se um marco na recente história do teatro universitário do Maranhão e do circuito cultural local, devido a sua eminente agressividade performativa.

Em *Um jantar para Alice* (2009), do Drao-Teatro da (in)constância, a luz tornou-se protagonista e foi inserida como um elemento responsável pela condução da narrativa fragmentada da encenação. Neste espetáculo em que se desconstruiu o texto clássico *Alice no país das Maravilhas*, de Lewis Carol, a iluminação gerou dramaturgias a partir da cena, criando universos oníricos e tornando-se orgânica diante das ações das personagens.

No ano de 2010, sob direção dos artistas Ediane Karlesia e Janailton Santos, foi apresentado o espetáculo performativo *E. V. A. – um monólogo*, fruto da necessidade de se discutir possíveis relações entre duas linguagens artísticas: por um lado o teatro, suas ações físicas e multiplicidade de elementos da cena, por outro as artes visuais e os seus aparatos tecnológicos. As negociações entre estas linguagens geraram um espetáculo híbrido.



Figura 05: *Espectáculo E. V. A – Um monólogo*. Concepção Cênica: Ediane Karlesia e Janailton Santos. Fonte: Arquivo pessoal

E. V. A. – um monólogo foi uma livre adaptação do texto *E. V. A.* de Christiano Scheiner e tratou sobre emancipação feminina na sociedade pós-moderna, diante dos diversos meios de enquadramento da liberdade de expressão. Neste espetáculo mostrou-se a mulher enquanto sexo forte, detentora de identidades múltiplas, capaz de pensar de modo autônomo e tomar decisões para

além das convenções religiosas e/ou sociais impostas historicamente. Questionava-se sobre os poderes exercidos pelo criador sobre sua criatura e o próprio fenômeno da criação, tendo por base a ideologia da mitologia cristã sobre a criação do universo.

A *Eva* que fora apresentada ao espectador trazia consigo uma transgressão desmedida, marcada pelas novas formas de se inter-relacionar com o mundo, com as pessoas, com a vida. Considerou-se que a *mulher Eva*, por mais humana e restrita que fosse, conseguia vislumbrar outras possibilidades de convivência tanto no que se refere à religiosidade e opções sexuais, quanto no que diz respeito à estrutura familiar no mundo pós-moderno. *E. V. A – um monólogo* trouxe à cena maranhense uma importante discussão sobre fenômenos sociais que afetam, de modo mais incisivo, o universo feminino, pondo em questão a lógica da estrutura familiar tradicional e apontando para novas forma de inter-relação e expressão da mulher na sociedade.

Os artistas optaram por pesquisar os pontos de interseção entre o teatro, a performance e a vídeo-performance, tornando o espetáculo esteticamente híbrido. A *mulher Eva* se inter-relacionava, por meio de suas ações físicas e de sua caracterização robótica, com três telões eletrônicos nos quais eram projetadas e manipuladas imagens em tempo real, através da técnica de *Vjingi*. As imagens e vídeos projetados eram um recorte de obras do cinema antigo, de produções modernas e contemporâneas que tanto ambientavam a cena quanto geravam outras novas, fazendo com que houvesse no palco ambientes heterogêneos que revelavam as diversas faces de uma mesma mulher. (COSTA, 2010)

A autonomia dada aos recursos audiovisuais, no espetáculo, possibilitou a construção de um jogo semiológico entre atriz/performer, iluminação, projeções, texto e caracterização, fazendo com que todos estes elementos se tornassem extensões daquela mulher apresentada ao público. Pode-se dizer que *E. V. A – um monólogo* foi um espetáculo que conseguiu reunir, de modo bem estruturado e autônomo, elementos das artes visuais e do teatro que levaram ao público, de modo concreto, a ideia de hibridização de linguagens artísticas na encenação contemporânea, transgredindo as convenções sobre tempo, espaço, dramaturgia, sonoplastia, iluminação, entre outros.

Considera-se que todos os trabalhos supracitados são marcados pelas características das poéticas contemporâneas e fruto de investigações longitudinais

sobre as novas possibilidades da cena. O resultado destas pesquisas é um aumento significativo das produções que não obedecem a uma ordem estética pré-estabelecida e que buscam, no desafio processual da experimentação, encontrar soluções estéticas ousadas, reiventando o universo do fazer teatro.

Estes novos coletivos e artistas, em geral, utilizam-se de uma hermenêutica que ressignifica o sistema de jogos (teatrais, improvisacionais e dramáticos) no que se refere às metodologias de trabalho que são exploradas. O sistema de jogos é utilizado como propositor de cenas na relação com o espaço cênico, com a literatura dramática, com a iluminação, com a interpretação dos atores e demais elementos da encenação. Tal hermenêutica ressignificativa é uma das formas encontradas para que a ideia de jogar seja transformada em *ação performativa*, poesia do corporal, gerando expressividades multifacetadas. (FERNANDES, 2010) (explorar mais este parágrafo)

A exploração ressignificada do sistema de jogos permite aos coletivos uma busca aprofundada sobre a direção teatral, iluminação, sonoplastia, figurino, cenário, preparação corporal, etc. pois, uma substituindo as técnicas de interpretação e atuação pela liberdade criadora dos jogos, os artistas se permitem, por meio de oficinas e laboratórios, criar de forma dialética e colaborativa, já que o objetivo do jogo não é interpretar, mas gerar situações que favoreçam a composição das personagens e dos espetáculos. Após a exploração ressignificada dos jogos, os grupos adentram de forma mais aprofunda em técnicas específicas de interpretação e atuação, como exatidão, dança-teatro, teatro-físico, etc.

Assim, os caminhos metodológicos traçados por estes coletivos para suas criações, exerce um caráter pedagógico na medida em que os artistas são inseridos num processo dialético sobre a construção estética e a política da encenação. Esta concepção de trabalho implica numa participação ativa e permanente de todos os membros, o que amplia os debates e as pesquisas que geram novos saberes estéticos e configuram a pedagogia da cena.

3. 2 Ressignificando o Fazer Teatral na Educação Básica: experiência e Conhecimento

Alguns eventos culturais, ao longo dos últimos anos, têm proporcionado uma maior relação entre as atividades artísticas e a sociedade, no intuito de aproximar os saberes da arte aos saberes necessários à vida humana, deixando o espectador mais próximo da obra, do artista e do processo de criação. Bienais de livro e de arte, feiras literárias, festivais de música, mostras de teatro, de dança ou de cinema são exemplos destas iniciativas.

Os eventos, ou melhor, as políticas culturais nos espaços das cidades e instituições, têm evidenciado algumas tendências estéticas que ganharam reconhecimento nos últimos anos como, por exemplo, a performance, a intervenção urbana e a vídeo-performance, para citar apenas algumas. A difusão dos novos processos de criação em arte tem facilitado o acesso e a compreensão das tendências contemporâneas do teatro e tem gerado certo impacto sobre o ensino das artes nas escolas, o que influencia o surgimento de novas propostas metodológicas de ensino.

Em decorrência deste processo supracitado, dos avanços na formação do professor de arte no Brasil e de políticas públicas específicas para a arte-educação, a discussão sobre formação de plateia ampliou-se de forma contundente nos últimos anos, gerando a necessidade de novas abordagens sobre os conteúdos atinentes ao fazer artístico. No que se refere à formação qualitativa de plateias, a ideia de experiência estética tornou-se uma questão relevante para a educação, o que inseriu importantes debates acerca da renovação do processo de ensino e aprendizagem em teatro na escola.

Os eventos culturais, como os já citados, ao adentrarem o espaço da escola, buscam aproximar estudantes e professores de uma educação estética significativa, contribuindo no processo de formação cultural de ambos. A realização destes eventos no ambiente escolar se tornou uma forma de ampliar o contato dos estudantes com o universo cultural que os circula, no intuito de auxiliar na formação humana, gerar experiências e constituir sujeitos da experiência.

De acordo com Lorosa (2010), é possível identificar diferenças marcantes entre os sujeitos da informação e os da experiência. O primeiro, cada vez mais presente na vida pós-moderna, é aquele que está informado sobre diversas coisas,

sempre atualizado, *on line*, a par de todas as notícias e acostumado a dar opiniões. O segundo, o sujeito da experiência, é aquele que se deixa marcar pelas ocasiões, se propõe a ser uma superfície sensível que, diante de determinados acontecimentos consegue refletir criticamente sobre os fenômenos da sociedade e está para além das opiniões que indiquem o certo ou o errado. Isto porque a experiência, cada vez mais rara na atualidade, é aquilo que acontece no sujeito, que lhe toca e não simplesmente o que lhe passa ou lhe acontece, pois todos os dias muitas coisas passam e acontecem na vida das pessoas, mas nem todas marcam ou se inscrevem na vida significativamente, conforme adverte o próprio autor:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LOROSA BONDÍA, 2010)

A experiência, no campo da educação, seria um jogo heterogêneo de relações ativas e passivas que se tornam reflexivas diante de uma determinada prática e ocorre quando existe a experimentação de determinado fenômeno, tornando-se um mecanismo capaz de produzir e aprofundar os conhecimentos, pois “sem algum elemento intelectual não é possível nenhuma experiência educativa” (DEWEY, 1959, p. 158).

É neste sentido que a experimentação pode ser considerada como a parte concreta da experiência. Isto sugere que, por exemplo, o simples contato com determinada tendência estético-educativa nem sempre é o suficiente para se gerar conhecimento e experiência em arte. Assim, compreende-se por experiência estética aquela que, a partir da experimentação vibrátil com a obra de arte, gera conhecimento, subsidia a formação humana e a construção das subjetividades dos estudantes (SILVA, 2010). Falar da experiência estética, neste contexto, é refletir sobre a influência do processo artístico na vida escolar dos estudantes, levando em consideração que este tipo de experiência não se configura em acontecimentos cotidianos, mas sim na inserção de atividades culturais planejadas na escola e na disciplina Arte.

Busca-se construir novos saberes a partir do contato com a obra de arte e da co-habitação de valores, princípios e preferências culturais, o que pode levar a novas maneiras de se relacionar esteticamente com o mundo. No entanto, é importante compreender que a experiência estética em si não é uma garantia da construção de novos conhecimentos, já que o importante é o que se faz com ela no mundo em que se vive, uma vez que “a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar, mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite do todo real possível” (GUIMARÃES, 2006, p. 16).

É deste modo que se identifica o teatro contemporâneo, como uma das maneiras de se compreender os processos de criação em arte, o desenvolvimento heterogêneo da cultura e a própria vida na pós-modernidade, gerando uma experiência estética significativa, uma vez que a prática do teatro contemporâneo na escola deve levar em consideração os saberes culturais adquiridos pelos estudantes fora do espaço escolar.

Todo estudante acumula vivências que contribuem para a ampliação de sua cultura e de sua educação. As manifestações artísticas do bairro, a participação em movimentos políticos, a formação religiosa e as relações familiares, por exemplo, configuram seu currículo oculto e estas atividades são fundamentais para sua formação humana e educação estética. Admite-se que é “nesse sentido que ensinar não é transferir conhecimentos [...] nem *formar* é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado” (FREIRE, 1996, p.23).

Transformar um corpo indeciso e acomodado em um corpo decidido e ativo é dar possibilidades concretas aos sujeitos para que estes possam, por meio de suas experiências educativas, ampliar suas perspectivas culturais e profissionais. A inserção das tendências contemporâneas do fazer teatral na escola é uma das maneiras de se chegar a esta concepção de ensino.

Se a arte passou a freqüentar a educação, isso aconteceu como reflexo das exigências sociais que se apresentaram no decorrer do processo histórico contemporâneo, fazendo com que a escola passasse a desempenhar um papel preponderante junto à produção cultural comunitária [...]. (SANTANA, 2003, p. 37)

Assim, sendo através da cultura que se constituem os sujeitos de uma sociedade, a escola tem a oportunidade de proporcionar, por meio do teatro

contemporâneo, que isto seja realizado de modo objetivo, por ser ela um espaço de construção e reprodução de valores culturais.

Torna-se importante que iniciativas educacionais em teatro, tal qual a abordada no item anterior, aproximem as relações entre o universo artístico e o educacional, diminuindo suas distâncias em relação à produção e à apreciação artística, fazendo com que a formação de plateia seja pensada no âmbito da experiência estética concreta na escola.

O teatro contemporâneo na escola encontra na subjetividade da cultura o substrato para o seu desenvolvimento, pois se configura enquanto uma forma de produção de saberes de cunho especulativo e sensorial, cujo interesse encontra-se na reflexão crítica e sistemática sobre os comportamentos humanos, uma vez que a cultura é um fenômeno mutável que acompanha as transformações da sociedade. Deste modo, para a compreensão dos novos aspectos estéticos, políticos e éticos evidenciados pelo teatro contemporâneo, são necessárias novas metodologias de absorção do conhecimento e leitura crítica do desenvolvimento cultural.

As tendências contemporâneas do teatro na escola possibilitam que as relações interpessoais sejam pensadas para além de relações binárias – bom/ruim, processo/produto, estudantes/professores, escola/comunidade –, pois são formas de gerar saberes que levem a uma reflexão sobre as maneiras diferenciadas de ser e estar no mundo na pós-modernidade.

Isto proporciona um debate crítico e político na escola sobre vida, cultura e educação, que se relaciona com a construção das identidades e dos variados processos de subjetivação dos estudantes. Torna-se necessário, ainda, que o teatro contemporâneo, como processo de subjetivação e de experiência estética, também seja construído para além das relações binárias como corpo/face, representação/presentificação, vida/arte.

Trata-se de um estado variável, transformável, um todo incompleto que se completa a cada dia, a cada momento da existência e da experimentação artística, que não é interno e nem externo, mas um emaranhado de vivências que correspondem a determinados momentos e se interligam com experiências estéticas no âmbito escolar.

Explorar estas questões é discutir as possibilidades heterogêneas do sentir, pensar, consumir, entre outras, no mundo pós-moderno. A questão não é só como se compreende o teatro contemporâneo na escola, mas também de que forma

os estudantes se percebem diante dele. Ou seja, de que maneira as tendências contemporâneas se apresentam e são inseridas na formação humana e como subsidiam formas de se refletir sobre a vida, sobre o mundo e sobre a criação de outros mundos possíveis.

Assim, no que se refere às possibilidades estético-pedagógicas do teatro, destacam-se algumas pesquisas que contribuíram, nos últimos anos, para um importante esclarecimento sobre as principais metodologias de ensino de teatro e suas contribuições, seja nos espaços formais ou nos espaços não-formais de educação, quais sejam: Koudela (1992), ao tratar da peça didática de Brecht como metodologia de ensino e aprendizagem em teatro; Martins (2004), quando indica caminhos para a realização de encenações em espaços educativos por meio de jogos e de modelos de ação; Telles (2008), apresenta o teatro de rua como metodologia de ensino para a pedagogia do teatro, explorando o espaço urbano e a cidade como lugares de desenvolvimento da aprendizagem cênica; Soller (2009), sugere o teatro documentário como um instrumento pedagógico de ensino e aprendizagem em teatro; Pupo (2008), localiza as possibilidades de atuação da pedagogia teatral e o desenvolvimento de seus conteúdos na atualidade; Santana (2010), atribui à experiência estética uma forma fundamental para a formação do artista-docente e para a reestruturação curricular; André (2011), quando considera que teatro pós-dramático na escola proporciona aos estudantes um qualitativo processo de inventividade e compreensão dos signos estéticos contemporâneos, entre outros.

Essas pesquisas ajudam a elucidar as características da pedagogia do teatro e se interligam à presente discussão, na medida em que se referem tanto à formação do professor de teatro, quanto perpassam pela ideia de processos de criação e de experiência estética como ferramenta de aprendizagem, e tornaram-se fundamentais para uma lúcida compreensão do teatro enquanto uma ação educativa que se concretiza no ato da experimentação.

O teatro contemporâneo na escola possibilita a existência de um debate sobre o exercício de uma cidadania crítica diante da sociedade atual e possibilita o contato com alguns saberes eminentes deste tipo de teatro, tais como: o conhecimento inventivo, o hibridismo estético e a compressão sobre identidade cultural na pós-modernidade, para citar apenas alguns.

As novas formas de pensar o teatro levam para a escola possibilidades de criação que estão para além dos *sistemas de jogos*³⁹, fazendo com que os estudantes experimentem os procedimentos utilizados no seio das tendências contemporâneas, tais como: técnicas de exaustão, criação colaborativa, prática de criação dramatúrgica, teatro de imagens, teatro físico, teatro performativo, performance, intervenção urbana, teatro pós-dramático, entre outros.

Estes métodos evidenciam, de forma mais sistemática e crítica, a presença do universo estético e político e seu cruzamento com as questões éticas da sociedade na pós-modernidade, proporcionando aos estudantes uma experimentação teatral que se ocupa em debater sobre os comportamentos sociais, problematizando e reconstrói paradigmas, enfim, preocupa-se com a formação política do indivíduo por meio da experimentação estética.

Verbos como fruir, realizar e criticar, por exemplo, facilmente são encontrados na literatura especializada sobre a pedagogia do teatro e compõem os principais parâmetros e diretrizes educacionais que indicam os procedimentos e os objetivos do teatro na educação, apontando para uma perspectiva de movimento, sugerindo ao teatro uma ideia de ação e de efervescência de ideias.

Por mais que os estudantes estejam inseridos no mundo da informação acelerada, no que diz respeito ao processo de ensino e aprendizagem, a questão não é a quantidade de informação adquirida, mas o que se faz com ela, como é possível transformá-la em conhecimento, em estudo significativo, em experiência de vida, em forma de expressão artística que, se não imbuída de um processo crítico aprofundado, consiga ter minimamente um caráter reflexivo, fazendo com que os estudantes saiam do estado de sujeitos da informação e tornem-se sujeitos da experiência, neste caso, da experiência estética.

Segundo o Referencial Curricular do Ensino Médio do Estado do Maranhão (2006, p. 117), um dos objetivos do ensino da Arte na escola é “promover o desenvolvimento cultural dos estudantes, visando à formação de cidadãos críticos e participativos”. Para tanto, seria necessário propiciar aos estudantes a

³⁹ Compreende-se, nesta pesquisa, por *sistema de jogos* as metodologias que se utilizam apenas de jogos teatrais, dramáticos, do teatro do oprimido, brincadeiras infantis, entre outros, que evidenciam o caráter criativo e espontâneo do ensino do teatro, acreditando que este *sistema de jogos* não consegue abarcar o fazer teatral contemporâneo, tampouco inserir na escola uma discussão aprofundada sobre a vida cultural na pós-modernidade.

“compreensão das linguagens, códigos e tecnologias da arte, através da prática, apreciação e contextualização das Artes Visuais, Dança, Música e Teatro”.

Para alcançar tal objetivo, antes torna-se necessário que a comunidade escolar tome consciência de uma questão: a prática do teatro na escola não pretende formar atrizes, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas ou demais especialistas da área; ao contrário, busca iniciar os estudantes em uma educação estética para que, de posse dos códigos básicos desta linguagem artística, tenham condições de compreender a estrutura de um espetáculo teatral, a diversidade das expressões culturais e os diferentes modos de se comunicar na sociedade por meio da arte. Ou seja, a escola não é um centro de formação de artistas, mas um espaço de acesso às expressões estético-culturais.

Neste sentido, duas questões se fazem oportunas: no mundo atual quais procedimentos seriam necessários para alcançar estes objetivos? Quando alcançados, seria possível mensurar a importância real destes objetivos na vida dos estudantes?

Estas preocupações reportam-se tanto aos métodos de ensino do teatro na escola quanto à sua influência no processo de subjetivação dos estudantes, pois, se o mundo transforma-se continuamente, pressupõe-se que os métodos de ensino devam acompanhar as modificações ocorridas, caso contrário, corre-se o risco de a educação não se relacionar organicamente com o desenvolvimento cultural.

Assegurados por estas questões, em 2004, criou-se em São Luís o *Meireles Grupo Estudantil de Teatro*, com o objetivo de “conscientizar para a importância da linguagem teatral como agente dinamizador do processo de ensino-aprendizagem, atuando na construção da cidadania”.⁴⁰

Foi deste modo que o professor Luis Antonio Freire, lançou mão de uma metodologia de trabalho que evidencia algumas características do teatro contemporâneo, no intuito de fazer com que os saberes ensinados na escola, por meio do teatro, se relacionem com os saberes do cotidiano dos estudantes, respeitando as limitações naturais do universo escolar. Para o coordenador do grupo, naquele momento era importante que a experiência do teatro na escola fosse relacionada com o cotidiano, com a realidade social e cultural dos estudantes, pois desta forma o trabalho poderia fazer algum sentido na vida dos adolescentes e

⁴⁰ Informação retirada dos arquivos do *Meireles Grupo de Teatro Estudantil*, cedida pelo professor Luis Antonio Freire, que pode ser conferida na íntegra no apêndice XIII desta pesquisa.

jovens que se dispuseram a conhecer um pouco mais sobre teatro, por meio do grupo criado na escola.⁴¹

Segundo Luis Antonio Freire, no princípio, o objetivo não era explorar as características do teatro contemporâneo, mas fazer com que os estudantes tivessem contato com a linguagem artística. No entanto, no decorrer das atividades, observando a realidade local, percebeu-se que as questões sociais e culturais que envolviam o cotidiano dos estudantes apontavam para a necessidade de fazer com que eles construíssem um discurso mais crítico diante do mundo e da própria vida, e o teatro contemporâneo seria um meio mais eficaz de conseguir isto.

No primeiro momento o objetivo do trabalho não era trabalhar com a cena contemporânea, por que o olhar da escola sobre teatro era muito simples, muito singelo. Então qualquer método teatral seria um acontecimento novo para eles, mas com o desenvolvimento das atividades e a realidade local, observei que talvez a melhor maneira de fazer com que eles refletissem sobre a própria vida era com o teatro contemporâneo, e uniu-se a isso a minha formação que não foi nada convencional, assim o grupo acabou caminhando pela linha do teatro contemporâneo.⁴²

A realidade local, mencionada pelo professor, reporta-se às dificuldades econômicas da região em que a escola está situada, bem como a carência de atividades no campo da arte e ao restrito acesso dos estudantes aos espaços de produção cultural da cidade, como museus, teatros, circos, casas de cultura, entre outros.

Incitar uma reflexão sobre a própria vida, neste contexto, é fazer com que os estudantes, por meio dos saberes do teatro, compreendam a realidade social e cultural circundante, garantindo o desenvolvimento de um pensamento crítico sobre sua conjuntura sócio-política, dentro e fora da escola. Com o trabalho de teatro contemporâneo na escola, foi possível fazer com que os estudantes comesçassem a articular o discurso político diante de diferentes fenômenos sociais e a compreender as questões técnicas inerentes à linguagem teatral.

⁴¹ Este capítulo da pesquisa, que versa sobre o teatro contemporâneo na escola, investiga as atividades desenvolvidas pelo *Meireles Grupo de Teatro* criado em 2004, no Centro de Ensino Médio Mário Martins Meireles, sob a coordenação do professor e encenador Luís Antonio Freire. As reflexões abordadas aqui tratam especificamente dos trabalhos realizados fora da sala de aula, pelo grupo de teatro, e como estas se relacionam com o desenvolvimento dos estudantes na escola e com a comunidade escolar de modo geral.

⁴² Entrevista com o professor de teatro da escola e coordenador do grupo da escola, Luis Antonio Freire, que pode ser conferida na íntegra no Apêndice VII desta pesquisa.

O trabalho desenvolvido na escola pelo *Meireles Grupo Estudantil de Teatro* é marcado pelo teor político das temáticas abordadas, pois, por ser oriundo de uma zona de exclusão social, o grupo acredita ser importante o trabalho com questões voltadas para as minorias sociais, no intuito de ampliar o olhar dos estudantes sobre as condições de vida que lhe são dadas. Entre os autores já trabalhados destacam-se: Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto, Gianfrancesco Guarnieri e Henrik Ibsen.

Foi tentando construir sujeitos da experiência, por meio de uma educação estética e política, que este grupo de teatro estudantil ganhou destaque no cenário maranhense, com montagens ousadas para o universo da escola e tendo como metodologia de trabalho a experimentação do teatro contemporâneo, como pode ser observado na ilustração a seguir:

Esquema 07: Metodologia de Trabalho no Meireles Grupo Estudantil de Teatro: princípios estéticos



Um dos pontos de partida do grupo é a utilização do sistema de jogos como propulsor da criação artística, com o objetivo de inter-relacionar e ressignificar os elementos da encenação.

De modo geral, os jogos teatrais, dramáticos ou de improvisação, são atividades lúdicas que subsidiam o desenvolvimento da criatividade e da espontaneidade nas aulas de teatro. Através deles o estudante pode compreender

as inter-relações entre corporeidade, espaço e texto: através dos jogos o corpo pode materializar diferentes formas no espaço e construir esteticamente diversos discursos sobre um dado fenômeno. (RYNGAERT, 2009)

Os jogos também são conteúdos de teatro. Através deles, trabalham-se algumas questões inerentes ao fazer teatral, entre elas: relação entre palco e plateia, ponto de concentração, ação dramática, espaço cênico e noções básicas de caracterização das personagens, para citar apenas alguns.

No entanto, para o *Meireles Grupo Estudantil de Teatro*, o jogo como propulsor de criação artística na encenação não se restringe aos conteúdos supracitados, ao contrário; reporta-se a uma discussão polissêmica sobre a construção da cena, proporciona a construção e experimentação da narrativa fragmentada, ressignifica o espaço cênico e incita a busca de uma corporeidade orgânica na encenação. Sobre estes aspectos do jogo, o coordenador do grupo relata o seguinte:

Antes na sala de aula os estudantes não apresentavam trabalho se não tivesse uma cortina, hoje em dia eles já sabem que não precisa de uma cortina para se fazer teatro. O cenário e o objeto podem ser transformados. Em 2007, nós fizemos isso, uma mesa de sala de aula virou um caixão, depois uma plataforma política, entre outras coisas. Então, o jogo como processo de criação serve para eles perceberem que as coisas podem ser manipuladas em cena e que o jogo é uma maneira de redimensionar a própria cena.⁴³

O jogo torna-se um instrumento didático que aponta para uma relação não hierárquica entre os elementos da encenação. Isto permite aos estudantes compreenderem o teatro enquanto construção de um determinado discurso por meio da cena, e que este pode ser articulado a partir da experimentação do jogo no processo de criação. É neste sentido que o jogo é interligado às temáticas políticas e estéticas trabalhadas pelo grupo e aponta para a construção de uma encenação processual, ou seja, é pensado para além da ideia de espontaneidade e criatividade, gera conhecimentos no decorrer dos laboratórios de criação da encenação. (MARTINS, 2004)

O jogo é pensado e executado de forma polissêmica e permite que haja inter-relações entre as personagens e os elementos da encenação. No decorrer

⁴³ Entrevista com o professor de teatro da escola e coordenador do grupo da escola, Luis Antonio Freire, e pode ser conferida na íntegra no apêndice VII desta pesquisa.

das montagens, durante os laboratórios de criação, os estudantes jogam com imagens, vídeos, espaço cênico, texto, sonoplastia, objetos de cena e com as próprias personagens. É por meio destas inter-relações que os estudantes aprendem a lançar novos olhares sobre a construção da encenação e tornam-se propositores de jogos e de cenas.

Esta metodologia de trabalho reporta-se à concepção de jogo proposta por Brecht em suas peças didáticas, nas quais o jogo é compreendido enquanto uma possibilidade de re-elaboração dos *gestus* e questiona as ações e o discurso das personagens em relação contexto histórico-social em que estão inseridas. (KOUDELA, 1991)

Para o grupo, *jogar* é um verbo que indica uma ação cênica, que leva a atitudes que geram produções estéticas e ajudam a articular o discurso político, coletivo e individual, ou seja, os jogos geram cenas que subsidiam o discurso da obra.

Assim, não há um modelo de jogo a ser seguido, mas ações que são subsidiadas por textos, temáticas, situações de conflito, experiências pessoais e coletivas. O trabalho que subjaz ao jogo é uma atitude dos estudantes na articulação do discurso estético e político da obra de arte.

Outra questão cara ao processo de criação do grupo é a exploração do texto teatral enquanto um elemento multifacetado, fragmentado e intertextual. Dentre os elementos da encenação, a dramaturgia é o que se encontra mais propenso a transformações no decorrer dos ensaios e laboratórios de criação, uma vez que o texto é construído processualmente, de acordo com as demandas dos jogos realizados e das discussões políticas que envolvem a montagem.

O grupo considera que todo *texto poético*, seja ele feito para o teatro ou não, é antes de qualquer outra coisa uma visão particular ou coletiva sobre um dado fenômeno social. Portanto, na medida em que o grupo começa a estudar o texto e a articular o discurso em cena, outras ações começam a ser formuladas, iniciando-se a descoberta de outras possibilidades textuais e cênicas.

Após escolhido a obra a ser montada, realizam-se estudos sobre as temáticas apresentadas pelo autor. Durante os estudos emergem perguntas que a obra em si não consegue responder, criando espaços que proporcionam aos estudantes a criação de subtextos e ações que são decorrentes das necessidades e lacunas apresentadas pela investigação em questão. Isto faz com que as dúvidas

deixadas pelo texto em questão sejam preenchidas por meio de outras análises e olhares sobre a obra. As lacunas do texto permitem que os estudantes se transformem em co-autores, proporcionando a inserção de novos textos no decorrer do processo de criação.

O texto é um ponto crucial. Os estudantes começaram a compreender que quando definido o texto a ser montado, outros textos iriam aparecer ao longo do processo que não foram inscritos pelo autor principal, os estudantes já se familiarizam com este procedimento. No caso da montagem de 2005, *Oração para um pé-de-chinelo*, de Plínio Marcos, nos colocamos músicas de Chico Buarque no texto, elas não foram cantadas, mas faladas e interpretadas durante o espetáculo.⁴⁴

A aproximação entre as temáticas abordadas pelos autores e as análises dos estudantes sobre a obra são fundamentais para o caráter multifacetado da dramaturgia dos espetáculos realizados pelo grupo, e este jogo de inter-relações possibilita que sejam exploradas em cena diversas temáticas políticas e sociais. Para o grupo, as relações entre teatralidade e textualidade advêm das cumplicidades e dos conflitos que emergem a partir da experimentação dos textos na cena, gerando uma dramaturgia polifônica e inacabada. Para tanto, os laboratórios de criação são pensados como meio de explorar as potencialidades dos estudantes, tanto no que se refere ao trabalho interpretativo quanto ao processo de articulação do discurso estético e político.

Nos laboratórios de criação, o grupo trabalha com jogos que evidenciam a relação dos estudantes com textos, imagens, objetos e situações políticas do cotidiano. Estes procedimentos sempre são relacionados às temáticas discutidas no espetáculo, como forma de aprofundar os conhecimentos da linguagem teatral e sobre a cultura de modo geral.

Outra preocupação evidenciada pelo coordenador do grupo é que todos os estudantes estejam nos espetáculos, pois isso seria uma forma de reconhecer o empenho coletivo no processo de criação, e uma maneira de fazer com que a experiência estética do estudante perpassasse tanto pelo processo de apreciação quanto pelo de produção artística. Para alcançar este objetivo, o *coro de personagem* é utilizado como um recurso estético e pedagógico nos espetáculos:

⁴⁴ Entrevista com o professor de teatro da escola e coordenador do grupo da escola, Luis Antonio Freire e pode ser conferida na íntegra no apêndice VII desta pesquisa.

Sempre trabalhamos com o coro, pois ele acrescenta bastante para a narrativa e leva todo mundo para a cena. Uma questão que eu levantei com alguns professores, quando comecei a participar do Festival Estudantil de Teatro, é que em algumas escolas os professores selecionavam os estudantes que iriam apresentar o espetáculo, mas a nossa proposta era de colocar todos os estudantes em cena, por isso a presença do coro. Na montagem de *Oração para um pé-de-chinelo* [2005], por exemplo, nós não tínhamos bastidores. Todos os estudantes entravam em cena e ficavam lá do começo ao fim do espetáculo. E em outras montagens também. Os estudantes entram em cena e não saem mais. Não houve uma peça que não colocamos o coro.⁴⁵

Utiliza-se o coro tanto como recurso estético quanto educativo, na medida em que proporciona aos estudantes a participação direta nos espetáculos. A prática intertextual e o trabalho contínuo de experimentação do *coro*, adotados pelo grupo, fortalecem outra característica dos espetáculos: o sistema coringa e quebra do protagonista.

Com a preocupação, estética e pedagógica, de colocar todos os em cena, o grupo trabalha com o sistema coringa, ou seja, mais de uma pessoa interpreta uma personagem e isso possibilita que os personagens protagonistas possam ser trabalhados por mais de um estudante, fazendo com que no processo não haja uma hierarquia entre *atuantes* e que estes compreendam que todo o grupo é importante para a encenação, como pode ser observado no seguinte relato:

A importância disto estava no fato de nós, alunos, podermos experimentar todas as possibilidades do texto e do objeto [cênico], com a proposta de abrir o nosso campo de visão. A falta de um protagonista serve justamente para que todos os alunos experimentem na encenação a responsabilidade. Geralmente os alunos que faziam os protagonistas eram na maioria das vezes os mais antigos, fator que gerava nestes a liderança frente aos demais, gerava um clima de confiança dentro do grupo. Todos se sentiam tão importantes quanto o outro por que tinham em suas mãos as mesmas responsabilidades, já que todos desempenhavam o mesmo papel, o papel de aluno-colaborador.⁴⁶

Esta ideia de aluno-colaborador, mencionada acima, contextualiza a alegoria de Benjamin (1993) sobre *chocar os ovos da experiência*, na qual o autor sugere que o ouvinte de uma história, ao apropriar-se dos conteúdos ali

⁴⁵ Entrevista com o professor de teatro da escola e coordenador do grupo da escola, Luis Antonio Freire e pode ser conferida na íntegra no apêndice VII desta pesquisa.

⁴⁶ Informação retirada do questionário realizado com a estudante egressa da escola Mario Martins Meirelles, Priscilla Santos de Carvalho, que fez parte do *Meireles Grupo de Teatro* durante entre os anos de 2006 – 2007 e pode ser conferida na íntegra no apêndice IX. Outros questionários foram realizados com estudantes egressos da escola e que passaram pelo grupo de teatro, estes podem ser lidos nos seguintes apêndices: X – XII desta pesquisa.

trabalhados, gera um pensamento crítico sobre dado fenômeno, ampliando sua visão analítica sobre o mundo. Isto porque, para efeito de construção das encenações, os estudantes exercem a função tanto de público como de cena, assim o discurso dos espetáculos também é construído dialeticamente através dos olhares quem está dentro e fora de cena.

Isso torna-se importante na medida em que o estudante pode construir as personagens por meio de suas experiências e das reflexões sobre elas. Cada *atuante* é levado a refletir sobre as temáticas da obra, a articular seu próprio discurso e a compreender de forma crítica as relações sociais que o circundam, ou seja, consegue chocar os ovos da sua experiência estética. Em geral, os textos trabalhados reportam-se a algum tipo de minoria social, já que a escola está situada em uma localidade com baixo investimento em políticas públicas culturais e econômicas, e uma vez que escolhidos os textos, começa-se um trabalho de pesquisa que possibilite o debate sobre alguma questão social que esteja próxima da realidade dos estudantes e da escola.

Outra característica marcante é a ideia de ressignificação do objeto cênico. Por se tratar de uma escola da rede estadual de ensino, que não tem disponível um orçamento específico para o grupo de teatro, optou-se por trabalhar com propostas de encenação em que os estudantes não tivessem grandes gastos e uma das maneiras de colocar esta concepção em prática foi ressignificando objetos da vida cotidiana. Para o grupo, este conceito visa duas coisas em específico: fazer com os estudantes compreendam que o teatro pode ser realizado com pouco investimento financeiro e que os objetos utilizados em cena podem ser transformados em outras coisas no decorrer da encenação, como sugere o seguinte depoimento:

O grupo tem uma filosofia: nós podemos fazer teatro sem grandes recursos. Mas para isto é preciso saber ressignificar as coisas, o cenário, o espaço cênico, o figurino e os elementos de cena. Por exemplo, em 2006, no espetáculo *Morte e Vida Severina* nós não tínhamos cenário, então nós fomos até a área restrita da BRAHMA [próximo à escola] pedimos permissão para entrar e tirar de lá umas toras de Madeira, nós levamos facão e outros instrumentos do cotidiano dos estudantes. Conseguimos um crânio de gado num matadouro de um bairro próximo a escola. Íamos ao lixo da escola para ver se dava para aproveitar alguma coisa. Então, assim, fazemos com que os estudantes ressignifiquem aquilo que a escola não usa mais e as coisas do seu cotidiano, de modo que aquilo possa se transformar

em objeto de cena, contribuindo na estética do trabalho, isso dá um olhar diferente para eles sobre o mundo.⁴⁷

Assim, diante dos dados sistematizados e dos relatos aqui expostos, compreende-se o teatro contemporâneo na escola, enquanto uma ferramenta significativa para a formação de sujeitos da experiência, pois, ao passo que o estudante exerce seu protagonismo no processo de criação, apropria-se dos conhecimentos do teatro e da cultura articulando seu discurso diante do mundo que o circunda.

O trabalho desenvolvido pelo grupo cresceu de tal forma que se tornou o principal projeto da escola e fez com que houvesse uma educação estética na comunidade escolar. De acordo com o professor que coordena as atividades do grupo, depois de um tempo as pessoas que fazem parte do universo da escola, tais como as mães dos estudantes e professores de outras disciplinas, começaram a refletir sobre o tipo de teatro realizado, sugerindo tanto alguns temas para serem trabalhados quanto a inserção de situações na encenação.

Com *Meireles Grupo Estudantil* criou-se neta escola um espaço de experimentação estética e discussão política, aproximando-a dos movimentos artísticos ocorridos em São Luís. Foi por meio de sua metodologia de trabalho e do caráter transgressor de sua estética, o grupo emergiu no cenário dos grupos estudantis, surpreendendo com trabalhos cada vez mais esteticamente estruturados e de fortes discussões políticas sobre as classes minoritárias da sociedade. No quadro a seguir, podem ser observados os trabalhos realizados pelo grupo:

Quadro 7: Transgressões estéticas do Meireles Grupo Estudantil de Teatro

<i>Espectáculo</i>	<i>Ano</i>
Paixão de Cristo	2005
Oração para um pé-de-chinelo	2005
Morte e vida Severina	2006
A semente	2007
Show São Luís: cena, canto e verso	2008

⁴⁷ Informação retirada da entrevista com o professor de teatro da escola e coordenado do grupo da escola, Luís Antonio Freire e pode ser conferida na íntegra no anexo VII desta pesquisa.

A gruta Sombria (Prólogo da peça <i>Rio de Janeiro</i> , de Arthur Azevedo)	2008
Santo Inquérito	2008
Cartas para Nora (baseado na obra <i>A casa de Bonecas</i> , de Ibsen e intertextualizado com poemas de Lia Luft)	2009
O Comandante (baseado no texto <i>A lua e a pequena caminhada perigosa</i> , de Augusto Boal)	2010

Percebe-se, diante do quadro acima e da metodologia de trabalho, o teor estético e político dos espetáculos montados pelo grupo, bem como sua responsabilidade em fazer com que, tanto os *estudantes/atuantes* quanto os espectadores tivessem o compromisso em debater sobre os problemas da escola, da comunidade circundante e da sociedade de modo geral. O *Meireles Grupo Estudantil de Teatro*, por todas as características supracitadas, tem conseguido trabalhar de forma precisa uma questão muito cara à pedagogia do teatro, qual seja: a formação de plateia por meio da experimentação estética.

Com uma pesquisa qualitativamente transgressora, no que se refere à estética, o grupo consegue que a articulação do discurso político reflita tanto na vida pessoal dos estudantes, quanto no seu desenvolvimento em sala de aula e nas relações com os professores e demais estudantes da escola, pois por fazerem parte de um grupo politizado e que busca articular o seu discurso na estética contemporânea, os estudantes tornam-se referências políticas tanto na escola, quanto em suas comunidades.

O trabalho desenvolvido nesta escola visa dar consistência ao processo de formação de plateia e busca proporcionar aos estudantes um contato maior com atividades artísticas. Para tanto, todas as encenações produzidas são apresentadas na escola, garantido que os demais estudantes tenham acesso às atividades do grupo por meio da apreciação estética, dos debates sobre os espetáculos, de oficinas, palestras e por meio de grupos teatrais que são convidados a se apresentarem na escola.

Por fim, observa-se que o *Meireles Grupo Estudantil de Teatro* é um dos exemplos de como um trabalho articulado e político na escola pode fazer do teatro um mecanismo de aprendizagem para a vida, possibilitando que os estudantes entrem em contato com os saberes das artes e construam um pensamento crítico sobre o mundo, tornando-os sujeitos da experiência estética.

As novas tendências estéticas são práticas artísticas que demonstram discussões sobre construção de identidades, memória, cultura, gênero, etnia, religiosidade, políticas públicas e educação social de modo geral. A inserção desses procedimentos na escola proporciona esclarecimentos e debates sobre as relações de macro e micro poder que envolvem os comportamentos humanos, discutem de que modo o processo de desenvolvimento cultural se relaciona com interesses políticos individualistas e coletivos, evidenciam o fazer artístico como uma atividade crítica e política de analisar o mundo e contribuem para a formação de espectadores e do exercício de uma cidadania crítica.

Pode-se dizer, então, que não se trata de fazer com que os estudantes gostem de teatro, pois gosta-se daquilo que se conhece e, de todo modo, para não gostar de algo, é preciso ter acesso a ele; neste caso, ter acesso às tendências contemporâneas do teatro. O debate, portanto, centra-se na discussão sobre quais ferramentas são utilizadas para que o estudante conheça de forma qualitativa a prática do teatro contemporâneo na escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS [produção à luz de contra]

Faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente “amorais”, “antissociais”, “cínicos”, faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro.

Lehmann, 2007.

O universo do teatro contemporâneo envolve de modo emblemático a quebra de fronteira entre arte e vida. Essas duas dimensões do mundo entrelaçam-se para configurar as novas poéticas da cena. Trata-se de estéticas do presente, do risco, do caos, do acabamento processual e do trabalho experimental.

Há cerca de quatro décadas, a prática do teatro traz consigo uma *avalanche* de conceitos e terminologias que se renovam ou surgem a cada experiência construída e pesquisa elaborada. As modificações na forma de se pensar o processo artístico refletiam diretamente na construção do conhecimento em teatro, fazendo com que houvesse certa pluralidade epistemológica acerca das poéticas contemporâneas. Assim, definir o fazer teatral tornou-se cada vez mais complexo.

Se até o começo do século XX o teatro era compreendido enquanto o local de onde se via uma ação cênica, com os primeiros encenadores e mestres pedagógicos, este conceito começou a ser *diluído*. A partir dos anos de 1980, esta *diluição* tornou-se presença constante no processo de criação teatral, pois fazer teatro já era fazer mídia, performance, intervenção urbana, ou seja, já era hibridizar a cena. Tal configuração reverberou tanto no processo de construção desta linguagem artística quanto nos saberes gerados por ela, criando tendências estéticas plurais como, por exemplo, o teatro pós-dramático e o teatro performativo.

É importante destacar que a modificação estética ocorrida na *praxe* teatral, desde a dramaturgia ao espaço cênico, perpassando pelos demais elementos desta linguagem, foi fruto de importantes viradas conceituais e culturais que marcaram o século XX e que se estenderam até o século atual, tanto no que diz respeito à estruturação das ciências humanas enquanto um campo de conhecimento que gera saberes necessários à sociedade, quanto no que se refere às inúmeras

modificações societárias decorrentes de conflitos interterritoriais, cruzamento de culturas e exploração global das mídias de comunicação.

O período histórico aqui estudado, que contribuiu para a construção das poéticas contemporâneas e suas possíveis transgressões estéticas na cultura e na educação, foi marcado significativamente por *crises* epistemológicas, culturais, políticas e educacionais. Estas *crises*, efetivamente, ajudaram a elucidar importantes discussões sobre a cultura das sociedades, bem como permitiram a construção de novos caminhos estéticos nas artes de modo geral, da música minimalista de Stravinsky ao teatro de imagens de Bob Wilson.

Para compreender as possibilidades estético-educativas que se esboçam na perspectiva da teatralidade contemporânea, tornou-se necessário mergulhar nas discussões que permeiam os conceitos situados no imenso arquipélago das teorias sobre cultura e sociedade, que tentam, cada uma a seu modo, identificar as maneiras de como se cria, se produz e se aprecia o teatro na pós-modernidade.

Foi diante deste panorama de viradas culturais e conceituais que investigou-se, nesta pesquisa, as possíveis ligações entre a cultura e a educação da produção teatral de alguns grupos do Maranhão, na tentativa de compreender como esta linguagem artística tem sido pensada no estado e qual a sua relação com a formação profissional e de plateia, tanto no circuito de produção cultural com os grupos de teatro, quanto na escola a partir do teatro contemporâneo e sua experiência estética, discutindo, assim, os saberes que constituem a pedagogia da cena.

Desta forma, a partir do estudo do problema de pesquisa e tomando como base as informações sistematizadas no decorrer da investigação, foi possível identificar que, no século XXI, houve um importante crescimento da produção teatral no estado do Maranhão, com um número significativo de espetáculos e performances que apontam para a discussão sobre a sociedade na pós-modernidade, nas quais estiveram presentes discussões sobre: corpo e tecnologia, relações familiares no contexto da globalização, liberdade de expressão sexual e religiosa, conflitos culturais e territoriais, patrimônio material e imaterial, relações de macro e micropoder na sociedade, identidade e memória, gênero, entre outras.

Observou-se, ainda, que a prática performática e os processos espetaculares, assentados na descontinuidade da narrativa e na ideia de ruptura entre palco e plateia, buscaram tornar o espectador um construtor orgânico da

encenação. Esta inserção do espectador, tanto no processo de construção da encenação quanto na encenação propriamente dita, tornou-se uma questão recorrente e significativa nas montagens ocorridas no estado.

Houve, nos últimos anos, uma saudável preocupação dos grupos e artistas sobre quais os dizeres que se articulam na encenação e para quem se quer comunicar esses dizeres. Não se trata de processos que evidenciam a arte pela arte, mas que se preocupam com os aspectos políticos e éticos que podem ser discutidos a cada apresentação ou oficina ministrada, ou seja, um fazer teatral que pode gerar, para além de informações, conhecimento por meio dos seus signos e de seus dizeres.

Pode-se afirmar, diante dos dados sistematizados na pesquisa, que há uma substancial preocupação dos profissionais de teatro do Maranhão em garantir uma qualidade estética dos espetáculos e em assegurar a formação profissional dos artistas por meio de pesquisas internas nos grupos, intercâmbios, apresentação de oficinas, palestras, entre outras iniciativas.

Notou-se que o teatro maranhense está passando por um importante momento de organização política, no qual se destacam dois fatores. O primeiro diz respeito à tomada de consciência sobre a importância da formação profissional continuada, o que possibilitou o amadurecimento estético e conceitual dos espetáculos. O segundo fator refere-se à maior preocupação dos artistas em articular coletivos, grupos, núcleos, companhias, etc. que possam construir novas pesquisas sobre teatro e cultura.

No entanto, é importante registrar ainda que esta constatação não seja a discussão central da pesquisa, que a falta de política pública periódica de fomento às artes cênicas, por parte do governo estadual e municipal, faz com que as ações profissionais dos artistas e dos grupos de teatro fiquem restritas a produções independentes ou àquelas subsidiadas por programas de fomento à cultura do governo federal e da iniciativa privada, por meio de editais nacionais ou regionais.

A falta de políticas culturais voltadas para a disseminação das linguagens artísticas também faz com que o circuito de produção cultural no estado concentre-se em sua grande parte na capital, tendo alguns pequenos focos de produção no interior do estado, como, por exemplo, algumas montagens de cunho profissional ocorridas nas cidades de Imperatriz, Açailândia, Timom, Miranda do Norte e outras.

Ainda no que se refere às políticas de fomento às artes cênicas no estado, notou-se que, por parte do governo estadual, a ação mais significativa tem sido a organização da Semana do Teatro no Maranhão e Semana de Dança no Maranhão, eventos realizados desde 2006, que possibilitam o intercâmbio de artistas e grupos locais com coletivo de outros estados. Uniram-se a estes eventos culturais as iniciativas do SESC (Serviço Social do Comércio), com destaque para a Mostra SESC Guajajara de Artes realizada desde 2006.

No entanto, apesar desta realidade, de políticas públicas culturais que não comportam o volume de produções, observou-se que a tomada de consciência profissional dos artistas e grupos de teatro, da qual se mencionou anteriormente, tem crescido no estado e influenciado a busca por condições mais amplas e democráticas para a produção teatral, tanto no que se refere à criação de espetáculo quanto no que diz respeito à sua circulação nos interiores do estado e em outras capitais do Brasil.

Em suma, pode-se afirmar, diante dos dados sistematizados durante a pesquisa, que houve um crescente desenvolvimento do teatro no Maranhão no início do século XXI e que esta linguagem artística encontra-se marcada por pesquisas sobre os saberes da estética contemporânea. É possível ainda, neste contexto, verificar a existência de uma pedagogia da cena, surgida a partir do trabalho desenvolvido pelos grupos aqui estudados, e que esta visa tanto à sua formação profissional destes, de acordo como seus princípios estéticos, políticos e éticos, quanto se preocupa na formação de plateia a partir da experiência estética que as produções proporcionam aos espectadores.

No que se refere às questões atinentes ao ensino do teatro contemporâneo na escola e à importância da experiência estética gerada por este, observou-se que há, ainda, poucas iniciativas no estado, mas que este é um caminho possível, no qual se pode desenvolver um trabalho dialético entre práticas artísticas (estética), questões sociais (política) e articulação do discurso dos estudantes (ética).

Assim, sob a luz da pesquisa aqui desenvolvida, duas questões se fazem necessárias: afinal, a que se propõe um processo teatral contemporâneo na escola? Quais as dimensões educativas do espetáculo, da performance ou da intervenção urbana?

Sabe-se que a educação estética é essencial para o desenvolvimento criativo e/ou inventivo e que aguça o poder crítico-discursivo e analítico dos estudantes e que tal educação proporciona, ainda, trocas simbólicas entre os indivíduos, fazendo com que construam redes de relacionamentos que ajudam nas relações inter-pessoais e coletivas.

No entanto, não teriam também estas capacidades outras disciplinas com as quais os estudantes têm contato durante seu percurso educativo? Nesse caso, o que diferencia as linguagens artísticas dos outros processos educativos na escola?

Assim, a partir dos dados aqui sistematizados, pode-se afirmar que um importante diferencial do processo educativo, por meio das linguagens artísticas, é a compreensão da subjetividade como substrato do desenvolvimento da cognição, ou seja, gera-se um saber necessário à sociedade por meio dos processos de subjetivação gerados pelas linguagens artísticas. Um saber estético, que se tona político e ético e que gera sujeitos da experiência.

Uma vez que os processos artísticos são e geram experiências estéticas, pode-se afirmar que estes devem estar presentes na escola subsidiando a construção das subjetividades dos estudantes, considerando que a estética e a cultura são dimensões da vida escolar e cotidiana. Portanto, sendo a escola um espaço de desenvolvimento de habilidades cognitivas e de experimentação da cultura, o motivo de trabalhar com as linguagens artísticas e de se gerar tais saberes é a compreensão de que a arte faz parte do universo cultural.

A partir da experiência do Meireles Grupo Estudantil de Teatro, observou-se que o teatro contemporâneo gera saberes estéticos específicos, dentre os quais podem ser destacados os seguintes: disjunção cênica, justaposição de cenas, temporalidades da encenação, espaços inusitados, dramaturgia de imagens, fisicalização, musicalização, estranhamento, estética do fragmento, intertextualidades, cena performativa, encenação híbrida, entre outros. Estes saberes são importantes tanto para a compreensão desta linguagem artística na contemporaneidade, quando para o desenvolvimento cultural dos estudantes, no que se refere à formação de cidadãos críticos e participativos.

Assim, retoma-se a ideia sobre as diferenças entre os sujeitos da experiência e os da informação, uma vez que, no que diz respeito à educação, não se trata do conhecimento em si, mas do que se pode fazer a partir deste conhecimento construído processualmente. Neste caso, trata-se da articulação, por

parte dos estudantes, de um discurso ético e político que é subsidiado por um dado processo estético, ou seja, a construção de uma atitude consciente que valoriza a pluralidade cultural e suas diversas manifestações.

Acredita-se que estes saberes só são possíveis de absorção por parte dos estudantes quando se trabalha na perspectiva do teatro contemporâneo, tanto a criação quanto a recepção artística, possibilitando a existência de uma experiência estética relacionada com as tendências artísticas realizadas na pós-modernidade. Trata-se, portanto, de construir caminhos e compartilhar experiências com os estudantes, fazendo com que eles possam ter maiores possibilidades de compreensão das novas tendências artísticas.

Observou-se ainda que, quando de posse destes saberes gerados pelo teatro contemporâneo, os estudantes conseguem que os seus discursos tornem-se mais articulados, com um teor crítico e político mais consistente, pois, ao entrar em contato com a *intertextualidade*, por exemplo, eles conseguem ampliar seus olhares em relação a um dado fenômeno social e construir novas posturas perante questões como identidade, memória e relações de poder na sociedade.

É importante destacar que os novos saberes estéticos, aqueles gerados pelo teatro contemporâneo, trazem consigo uma variedade de temáticas sociais e políticas que permitem aos estudantes a compreensão, de modo plural, das relações de poder inseridas na sociedade. Assim, fazer arte neste contexto é também gerar reflexões sobre o mundo em que se vive e, sobretudo, uma maneira de encontrar caminhos para o exercício crítico da cidadania.

Neste sentido, pressupõe-se que, enquanto uma linguagem artística heterogênea e crítica, o teatro deve ser pensado para além da criatividade e da espontaneidade e que estas duas dimensões educativas tornem-se partes substancias de um conhecimento crítico, inventivo e intervencionista, fazendo com que os estudantes tenham condições de se expressa, positivamente, para o mundo. Ou seja, trata-se de uma tomada de decisão, consciente, por um mundo melhor, mais ético e mais humano.

Considera-se, ainda, que este mundo melhor, do qual tanto se fala, nada mais é que a família, a escola, os grupos de jovens nos quais os estudantes estão inseridos, o bairro em que se habita e os locais onde, de modo geral, se tem contato com outras pessoas. Assim, pressupõe-se que trabalhar com o teatro contemporâneo na escola é, sobretudo, assumir a estética do risco (do medo e do

caos) como metodologia de ensino, gerando aprendizagens e experiências significativas. Fala-se de estética do risco, por se tratar de processos que mexem com a estabilidade dos tabus e valores familiares, religiosos e culturais, no que se refere ao corpo, à sexualidade, à religiosidade e ao ato de se expressar diante do outro.

Portanto, compreende-se que em uma sociedade na qual as relações interpessoais estão cada vez mais fragmentadas, que os valores éticos e políticos são redimensionados a cada momento, que os conceitos tornam-se cada vez mais flutuantes e que as respostas geram mais perguntas que esclarecimentos, o teatro contemporâneo traz consigo uma possibilidade de se construir olhares plurais e críticos sobre os fenômenos sociais, considerando a obra de arte é uma forma de expressão crítica e argumentativa sobre as diversas realidades culturais e educativas existentes no mundo em que se vive.

REFERÊNCIAS

ABREU, L. A. *Processo colaborativo* – relato e reflexão sobre uma experiência de criação In: Cadernos da ELT, nº 0, março de 2003.

ALMEIDA, C. M. de C. Concepções e práticas artísticas na escola. In: FERREIRA, S (org.). *O ensino das artes: construindo caminhos*. São Paulo: Papirus, 2001.

ANDRÉ, C. M. *O teatro pós-dramático na escola* (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula) São Paulo, Editora da Unesp, 2011.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBA, E. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, E; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosak Nayf, 2005.

_____. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosak Nayf, 2004.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. 1993.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 2001.

BRAGA, N. C. *O treinamento dos atores não interpretativos da Companhia Tapete: relatos pessoais de atores em pesquisa*. São Luis: EDUFMA, 2009.

BROOK, P. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008a.

BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica a representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

CANCLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008 a.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008 b.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, E. K. dos S. *E.V.A: um monólogo*. São Luis: EDUFMA, 2010.

COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

COURTNEY, R. *Jogo, Teatro e Pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DESGRANGES, F. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DEWEY, J. *Democracia e educação*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1959.

DINIZ, E. N. *Work in process ou a poética dos espaços cênicos: a encenação de O Imperador Jones*. São Luis: EUDUFMA, 2008.

DINIZ, R. L. *Memorial do espetáculo “onde estão as crianças”*. São Luis: EDUFMA, 2009

DORT, B. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINNI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FORJAZ, C. A Linguagem da Luz: a Partir do Conceito de Pós-Dramático Desenvolvido por Hans-Thies-Lehmann. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silva (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FRANÇA, R. C. *Mediações estético-pedagógicas na formação do professor de teatro: reflexões sobre o projeto “Encenação em Movimento – O Imperador Jones”*. São Luís: EDUFMA, 2010.

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUIMARÃES, C. O que ainda podemos pensar da experiência estética?. In GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (orgs). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. A possibilidade do teatro. In: FLASZEN, L.; POLLASTRELLI, C.; MOLINARI, R. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC – SP; Fondazione Pontera Teatro, 2010.

GUMBRECHT, H. U. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. In GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (orgs). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HALL, S. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*./ Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOUDELA, I. D. (org.). *Um vôo Brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva: 1992.

_____. Pedagogia do teatro. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 4., 2006, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silva (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LEITE, A. J. M. *Memória do teatro maranhense*. São Luís: Edfunc, 2007.

LIMA, T. M. *Por onde anda o ator contemporâneo?*. In: Revista de Teatro Galpão Cine Horto, nº 06, Dezembro de 2009.

LOROSA BONDÍA, J. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. São Paulo, *Revista Brasileira de Educação*: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação, Jan – Abr, nº 19, p. 20 – 28, 2002.

MARANHÃO Referencial Curricular do Ensino Médio. São Luis: Secretária de Estado da Educação, 2006.

MARTINS, M. B. *Encenação em jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro*. São Paulo: Hucitec, 2004.

NEVES, I. da S. *A inserção do público no espaço cênico: uma análise das performances apresentadas na IV semana de teatro no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2010.

NUNES, S. S. *A recepção no teatro pós-dramático: o olhar do espectador*. São Luís, EDUFMA, 2009.

PUPO, M. L. de S. B. *O pós-dramático e a pedagogia teatral*. In: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silva (orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, P. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROUBINE, J. J. *Introdução as grandes teorias do Teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *A arte do Ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *A linguagem da encenação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RÖHL, R. *O teatro de Heiner Müller: modernidade e pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, J-P. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SANTANA, A. N. P de. *Teatro e formação de professores*. São Luis: EDUFMA, 2000.

_____. *A presença do teatro na educação ludovicense*. In SANTANA, A. N. P de (Coord.); SOUZA, L. R.; RIBEIRO, T. C. *Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luis: EDUFMA, 2003.

_____. A. P de. *A experiência estética com fundamento da preparação docente: um estudo de caso*. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 6., 2010, SÃO PAULO. *Anais eletrônicos*. São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: <<http://portalabra2.dominiotemporario.com/memoria1/?p=1230>>. Acesso em: 12 Fev. 2011.

SANTOS, B. S. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

SILVA, R. F. *O fragmento em “O Imperador Jones”*: uma análise dos experimentos IV e V no processo de criação de Diálogo das Memórias – Imperador Jones. São Luís: EDUFMA, 2009.

SILVA, S. A. B. da. *Estética utilitária: interação através da experiência sensível com a publicidade*. Pernambuco: editora universitária UFPB, 2010.

SOLLER, M. *Teatro documentário: pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUZA, L. R. A recepção de Heiner Müller no Brasil através das encenações de A Missão. In SANTANA, A. N. P de (Coord.); SOUZA, L. R.; RIBEIRO, T. C. *Visões da Ilha: Apontamentos sobre Teatro e Educação*. São Luis, 2003.

STANISLÁVSKI, C. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. *Ensaaios sobre o trágico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TELLES, N. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

VIANNA, A. R. N. Multiculturalismo e Pluriculturalismo. In: FIGUEIREDO, E. (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

WERLE, M. A. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas, 2005.

WILLEMART, P. *Os processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

APÊNDICES

APÊNDICE I: Síntese do treinamento da Pequena Cia. de Teatro

APÊNDICE II: Diário de Montagem: 4º ensaio do espetáculo Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro

APÊNDICE III: Diário de montagem: 36º ensaio do espetáculo de Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro

APÊNDICE IV: Diário de Montagem: 64º ensaio do espetáculo Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro.

APÊNDICE V: Entrevista sobre a Tapete Criações cênicas com Urias de Oliveira

APÊNDICE VI: Entrevista sobre o grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta com Luiz Pazzini

APÊNDICE VII: Entrevista com Luis Antonio Freire sobre o Meireles Grupo Estudantil de Teatro

APÊNDICE VIII: Questionário com estudantes egressos do Meireles Grupo Estudantil de Teatro

APÊNDICE IX: Respostas do questionário de Pryscilla Carvalho

APÊNDICE X: Respostas do questionário de Tereza Raquel

APÊNDICE XI: Respostas do questionário de Diego Francisco

APÊNDICE XII: Respostas do questionário de Almir Pacheco

APÊNDICE XIII: Documentos do Meireles Grupo Estudantil de Teatro

APÊNDICE I – Síntese metodológica de treinamento da Pequena Cia. de Teatro



1. **Título:** Síntese metodológica para treinamento e montagem
2. **Objetivo:** Descrever a metodologia para aplicação do Quadro de Antagônicos no processo de montagem de um espetáculo teatral construído através da experimentação física como mecanismo de desenvolvimento de dramaturgia a partir do ator sobre mapa dramaturgico desenvolvido pelo encenador e inserido gradualmente a partir da 3ª Jornada.
3. **Executores:**
 - 3.1. **Encenador:** Marcelo Flecha
 - 3.2. **Atores:** Cláudio Marconcine e Jorge Choairy
4. **Necessidade Técnicas:** Espaço físico fechado com dimensões mínimas de 6 m x 6 m, bem iluminado.
5. **Períodos**
 - 5.1. **Período total:** 90 (noventa) dias.
 - 5.2. **Número de jornadas:** 03 (três).
 - 5.3. **Período de cada Jornada:** 30 (trinta) dias.
 - 5.4. **Carga horária diária:** 04 (quatro) horas e 30 (trinta) minutos.
6. **Descrição técnica do Quadro de Antagônicos:** Instrumento que apresenta dez pares de antagônicos como sugestão de experimentação físico-energética para o ator, composto de vinte palavras antagônicas a receber representações físicas:
 - tensão x relaxamento
 - dilatação x retração
 - mínimo x máximo
 - velocidade x lentidão
 - força x fraqueza
 - masculino x feminino
 - peso x leveza

- agilidade x dureza
- gueixa x samurai
- contenção x expansão

7. Objetivos do Quadro de Antagônicos:

7.1. Objetivo pré-expressivo: Explorar o corpo do ator. Descobrir, perceber, experimentar e exercitar condições físico-energéticas contidas na potencialidade do operador, ainda não exploradas. Multiplicar as opções de treinamento pessoal do ator através da compartimentalização da liberdade física.

7.2. Objetivo expressivo: Construir o perfil físico-energético de uma personagem partindo da definição de um antagônico guia, condutor do desenvolvimento das características funcionais da personagem.

7.3. Objetivo dramático: Criar dramaturgia a partir da experimentação dos resultados colhidos nos processos pré-expressivo e expressivo da aplicação dos antagônicos.

8. Aplicação do Quadro de Antagônicos:

8.1. Aplicação pré-expressiva: divide-se a sala em quatro quadrantes de uma circunferência imaginária, e escolhe-se um antagônico para cada quadrante onde o operador experimentará seu corpo migrando de quadrante em quadrante utilizando o conceito de oposição para o aperfeiçoamento do seu repertório.

8.2. Aplicação expressiva: Nos mesmos quadrantes, a experimentação se dá na busca de um “antagônico guia” para a personagem em construção e a percepção de tantos outros “antagônicos contaminadores” que sejam necessários para a formação do perfil final da personagem.

8.3. Aplicação dramática: No espaço total e de posse do repertório desenvolvido e do perfil sinalizado para a personagem nos processos pré-expressivo e expressivo, o operador passará a experimentar esse perfil na busca da construção da cena. Neste período, à medida que a personagem se plasma no corpo do ator, a dramaturgia se desenvolve.

9. Catálogo de exercícios: disponível para consulta no arquivo da *pequena companhia de teatro*.

10. Primeira Jornada – Pré-expressiva:

10.1. Descrição: Compreende o período pré-expressivo, onde o operador aplicará o Quadro de Antagônicos para desenvolver suas potencialidades, as variações

decorrentes da particularidade fisiologia do indivíduo/operador, registrando os resultados experimentais através da catalogação escrita e/ou cinestésica dos perfis relativos a cada resultado físico-energético conseguido na aplicação de cada antagonico experimentado, suas variações e possíveis desdobramentos individuais, gerando um banco de dados para posterior consulta no processo expressivo.

10.2. Período: 30 (trinta) dias

10.3. Rotina Diária:

10.3.1. Construção do Rito de chegada (15’): Desenvolvem-se práticas para focar a energia do ator para o início dos trabalhos. Neste momento o ator experimentará exercícios de ordem energética procurando identificar aquele que melhor conduz seu corpo para as necessidades da rotina. A definição de um único exercício será necessária para aplicação na próxima jornada como “Rito de Chegada”.

10.3.2. Alongamento (45’): Utilizam-se alongamentos convencionais e não convencionais ou *estranhos*. Neste momento, a inclusão de alongamentos não convencionais buscará quebrar a rotina muscular do ator. Alertando frequentemente a musculatura, o operador estará apresentando um “corpo vivo”, atento e disponível a cada rotina diária.

10.3.3. Aquecimento (30’): Aplicam-se práticas variadas tendo como principal instrumento o Quadro de Antagônicos. Este momento deverá conduzir o ator para um estado de pré-cena, onde o desgaste físico não deverá exceder nem tampouco reduzir o estado essencial e necessário de aquecimento antes do início dos trabalhos.

10.3.4. Trabalho nos Quadrantes (60’): Divide-se a sala em quatro quadrantes de uma circunferência imaginária, e escolhe-se um antagonico para cada quadrante onde o operador experimentará seu corpo migrando de quadrante em quadrante explorando o conceito de oposição para o aperfeiçoamento do seu repertório.

10.3.5. Exercícios aplicativos (60’): Neste momento usa-se o Quadro de Antagônicos como instrumento para o desenvolvimento de um repertório gestual inédito. Desta maneira o ator colocará à prova a experimentação lançada no trabalho dos quadrantes e estará colocando em xeque, já na jornada pré-expressiva, a disponibilidade do seu processo criativo.

10.3.6. Alongamento e relaxamento (30'): Após o término dos exercícios aplicativos, o ator realizará um breve alongamento e práticas de relaxamento para recompor a energia e a musculatura corporal. Sua eficiência reconduzirá o ator ao seu estado cotidiano.

10.3.7. Avaliação e registro (30'): No caso do registro os trinta minutos dar-se-ão não de maneira contínua, e sim conforme necessidade do operador durante toda a rotina diária. Momento para o registro escrito e apontamento dos resultados, ou percepções cinestésicas sem a necessidade da escrita. A avaliação se dá após o encerramento das atividades, franqueando-se a palavra para percepções e registro das experiências ocorridas.

11. Segunda Jornada – Expressiva:

11.1. Descrição: Compreende o período expressivo. Na sua experimentação, o operador procurará estabelecer relações com o catálogo pré-expressivo, definindo suas relações e aplicações na busca da expressividade desejada para a personagem ou para o “ser narrador” da fábula em construção. Aqui o Quadro de Antagônicos é utilizado como instrumento para a busca de um “antagônico-guia” para a personagem a ser desenvolvida, e de outros antagônicos que possam contaminar esse guia, definindo um perfil para a posterior prática na cena.

11.2. Período: 30 (trinta) dias

11.3. Rotina Diária:

11.3.1. Rito de chegada (30'): Define-se o exercício que melhor preparou a energia do ator para o início dos trabalhos durante a primeira jornada. Será este exercício/ação o Rito de Chegada que iniciará os trabalhos a partir daqui.

11.3.2. Alongamento (30'): Idem primeira jornada.

11.3.3. Aquecimento (30'): Idem primeira jornada.

11.3.4. Trabalho nos Quadrantes (60') Aqui o quadro de antagônicos é utilizado como instrumento para a busca de um antagônico-guia para a personagem experimental a ser desenvolvida durante a montagem, e de outros antagônicos que possam contaminar esse guia, definindo um perfil para a posterior prática na cena. A experimentação estará atenta ao dizer desse corpo, na sua estrutura física como instrumento de comunicação.

11.3.5. Exercícios aplicativos (60'): Neste momento usam-se exercícios que facilitem a experimentação das opções selecionadas no trabalho dos quadrantes. A aplicação do guia experimentado e seus contaminadores se dará no espaço total de

ação, gerando situações de prova e conflitos físicos que permitam ao operador perceber as opções escolhidas e verificar as dificuldades geradas com as determinadas opções. No final dos trinta dias desta experimentação deverá ser ter catalogado o antagônico guia e os antagônicos contaminadores que formam o conjunto de características da personagem ou “ser narrador” que se buscou construir durante esta jornada expressiva.

11.3.6. Alongamento e relaxamento (30’): Idem primeira jornada.

11.3.7. Avaliação e registro (15’): Idem primeira jornada.

12. Terceira Jornada – Dramatúrgica

12.1. Descrição: Compreende o período da construção da dramaturgia. É durante estes trinta dias que o ator, de posse do arsenal físico que compões a personagem, passa a construir, através da experimentação física, a narrativa da encenação. Neste momento, a consulta à catalogação servirá de guia par a recuperação de materiais pré-expressivos ou expressivos que venha a ter alguma importância para a construção, apenas como ponto de partida, caso alguma ação ou situação pertinente à dramaturgia pretendida tenha sido intuitivamente apresentada. Neste momento, o mapa dramatúrgico é incorporado à rotina, e a assimilação do texto (escrito ou não) acontece com sua experimentação na sala.

12.2. Período: 30 (trinta) dias

12.3. Rotina Diária:

12.3.1. Rito de chegada (30’): Idem segunda jornada.

12.3.2. Alongamento (30’): Idem segunda jornada.

12.3.3. Aquecimento (30’): Idem segunda jornada.

12.3.4. Experimentação na cena (60’): De posse do repertório desenvolvido e do perfil sinalizado para a personagem nas duas jornadas anteriores, o operador passará a experimentar esse perfil buscando a construção da cena a medida que a personagem se plasma no corpo do ator. O repertório de exercícios buscará potencializar ações, situações e conflitos que gerem a energia necessária para provocar o surgimento dos argumentos utilizados para a construção da dramaturgia a partir do corpo – agora não mais do ator – da personagem.

12.3.5. Registro sinestésico e ensaios (60’): Percepção através da repetição, do material selecionado durante a experimentação na cena. Neste momento, as escolhas deverão partir do aleatório – no início – até a roteirização das

cenar. Assimilado o texto e o roteiro físico final, dar-se-á ao processo de repetição no formato de ensaios corridos, formalizando a encenação.

12.3.6. Alongamento e relaxamento (30'): Idem primeira jornada.

12.3.7. Avaliação e registro (15'): Neste momento, o foco do registro escrito se concentra na recuperação do registro cinestésico e das ações, situações e conflitos apresentados, com o objetivo de reproduzir o roteiro físico construído no local, sem perder o frescor da experimentação. No final desta etapa, deverá existir um roteiro guia para a consulta do operador.

13. Influências teóricas: Barba, Grotowski, Artaud, Meyerhold etc.

14. Etimologia das palavras a receber representações físicas¹:

15. Conceito de dramaturgia do ator:

Quando a **pequena companhia de teatro** fala da dramaturgia do ator não fala em tornar o ator um escritor de textos teatrais ou um encenador. Esse equívoco, recorrente na esfera teórica, entorpece o sentido de um ator-criador. Relega-o a uma categoria menor – como se o resgate só pudesse vir através de outra estrutura criativa. Não. O ator, sendo escritor ou encenador, não será necessariamente um ator pleno, um compositor de dramaturgia a partir do ator. Essa dramaturgia se dá através do treinamento, da representação, da construção da personagem, do tratamento dado ao processo criativo.

Claro que só poderemos exemplificar através da nossa prática: o pai, do espetáculo **Pai & Filho**, está além do discurso escrito, além do cenário, além da marcação. Quem constrói a narrativa pregressa da encenação e, por consequência, guia o espectador para o progresso da narrativa, são as rugas do pai, aquelas que estão lá na impressão do espectador, mesmo que não estejam fisicamente. É o peso do pai. É o perfil de um pai que consigo carrega toda a história do mundo. É o encafiar-se do filho, com seus ossos frágeis, mesmo não estando à mostra. Essa construção dramática se dá na esfera do ator.

Do treinamento do ator. **Pai & Filho** é o espetáculo desse pai e desse filho. Um encenador, não conseguiria reproduzir o espetáculo em nenhuma outra situação que não com esses dois atores, porque a criação deles está intrinsecamente ligada a cada dizer ou movimento que demarca a existência da ação. A dramaturgia do ator extrapola o texto, extrapola a encenação, ela diz – na marca dos seus corpos – da existência do invisível. É essa dramaturgia que torna viva, através do “ser presente”, toda a informação negada no teatro pelo “agora”. Ela caminha paralelamente à

dramaturgia do texto ou à dramaturgia da encenação e é responsável pela formalização do dizer. Quando construídas simultaneamente, a dramaturgia do ator modifica e dá novo sentido à da encenação, gerando melhor conteúdo – ela constrói um dizer dramático a partir da sua prática.

Exemplo: na cena da refeição, quando pai e filho sentam-se à mesa para jantar, nem o texto, nem a encenação sugeriam a infantilização do filho, que, no entanto, enriqueceu a narrativa, com seu ser birrento e ensimesmado, trazendo a lembrança original de Kafka, quando narra as refeições na sua casa em tempos de infância oprimida. Aqui estamos falando da dramaturgia do ator, através do seu treinamento, do exercício de construção de um “eu, contudo de filho” – não na construção do texto, nem no pensar a cena dessa forma, e sim na construção de um ser que traz consigo a história desse filho, através do que vemos de músculos, marcas, formas e rugas (de novo, só que diferente) aquelas que estão lá na impressão do olhar do espectador, mesmo que não estejam fisicamente. Se o ator se torna escritor – mesmo construindo o texto através de exercícios de improvisação –, pensa a encenação como mecanismo de instrumentalização do dizer literariamente produzido, mas ainda assim se submete a uma construção frágil da personagem, poderá ser um excelente encenador ou dramaturgo, mas continuará sendo um ator estéril que extrai sua dramaturgia somente do texto e não do ator, já que a matéria prima do ator-compositor é seu corpo e não sua caneta. No nosso caso, seria oportuno indagar, se as encenações não se dão da harmonia entre as diferentes dramaturgias geradas durante a construção. E aqui somaríamos à dramaturgia do ator, do encenador e do autor, as dramaturgias do cenário, da luz, da cor, da dor... Lembrando que, para dizer, não existem só as palavras.

APÊNDICE II – Diário de Montagem: 4º ensaio do espetáculo Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro

TEMPO: 16:00 às 20:00 (4º ENSAIO) SLZ, 07/01/10

ALONGAMENTO ⇒ PASSO A PASSO. 60'

RITO DE CHEGADA ⇒ ABRAÇO RESPIRADO (NÃO EXECUTADO)  - COM QUERELA

AQUECIMENTO ⇒ UNIDADE FÍSICA

TREINAMENTO ⇒ Q. A. NO TRABALHO DOS QUADRANTES  SOMA DO ANTAGÔNICO REGULADOR

(CONCLUSÃO DA EXPERIMENTAÇÃO DOS ANTAGÔNICOS FÍSICOS - CONCRETOS)

* A ENTRADA NO DESENVOLVIMENTO DOS ANTAGÔNICOS SUBJETIVOS ME PARECE PRECIPITADA E DESNECESSÁRIA. TRABALHO A SE DESENVOLVER EM TREINAMENTO FINAIS EM MONTAGEM, PELA FRAQUEZA CONCEITUAL DEVIDA À POQUISSIMA APLICAÇÃO. A APROXIMAÇÃO COM OS ANTAGÔNICOS SUBJETIVOS OCORRERÁ ATRAVÉS DAS AÇÕES (TRABALHOS EXPERIMENTAIS) SUBSTITUÍDOS NOS GRUPOS = EX: PROTETOR X PROTEGIDO.

DEPOIS DOS ÚLTIMOS ANTAGÔNICOS O TRABALHO NOS QUADRANTES OBSERVA A LIVRE ESCOLTA, APROPRIANDO-SE DO ESPAÇO.

TRABALHO EXPERIMENTAL: NÚXVESTIDO (NÃO EXECUTADO)

COMENTÁRIOS: O ESCLARECIMENTO E O APOIAR DE EXPERIÊNCIA DO ELenco REFERENTE À SISTEMATIZAÇÃO DA TETOLOGIA PODERÁ SER INTENSIFICADO NESTA MONTAGEM. O ELenco DEMONSTRA INTERESSE E AUXILIAR NESTA SISTEMATIZAÇÃO, ATUAJES DO REGISTRO DAS EXPERIÊNCIAS PESSOAIS. JÁ NO TRABALHO, OS EFEITOS DAS PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS APONTAM PARA UMA POSSIBILIDADE DE CONFLITO MENOS VIOLENTO E MAIS SUTIL DO QUE EU IMAGINAVA ENTRE OS POSSÍVEIS PAI E FILHO, MESMO QUE AJUDA NAS TENTATIVAS INICIANDO O TRABALHO DE CONSTRUÇÃO. AS MANEIRAS PODEM FORTALECER O

ACESSO AO CONTEÚDO DE MANEIRA MAIS JÁ AMADA E MENOS
 MONOCÓRDEA COMO EU PRODUZIA NO PLANO MENTAL. ATEN-
 TAL-SE PARA ESSE DESENVOLVIMENTO SEM DESPREZAR O VIGOR.
 (FÍSICO) ^{PSI}MENTE O ELANCO DEBÉ BEI, MELHOR DO QUE O ES-
 PERADO PELA IMATURIDADE ANTERIOR DE AÍBOS. TÉCNICAMENTE
 AS EXERCÍCIOS DE CLÁUNO SÃO SÓLIDAS E CRIATIVAS, ACREDITO
 QUE ESTABELECEM UMA PLANTA MAIS PERMANENTE DE TREINA-
 MENTO. AS DE JOGOS ORILAM UM POUCO E EM ALGUNS MOMENTOS
 CORREJA PARA O ESTEROTIPO, MAS, NO GERAL TEM CONTUNDÊNCIA.
 FOCAL UM POUCO MAIS NA CONCIÊNCIA E NA PERCEPÇÃO DO
 MOVIMENTO PRÉCIO DO CORPO AUXILIARIA JOGOS NA CORREÇÃO
 DESSE DETALHE. A BOM SURPRESA É DA BEM FORÇA COMO SE
 ESTABELECE O JOGO ENTRE AÍBOS. O JOGO É VIGOROSO, CRI-
 ATIVO E GÊNEROSO, E NOTA-SE CERTO CONFORTO ENTRE AÍBOS.

APÊNDICE III – Diário de montagem: 36º ensaio do espetáculo de Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro

TEMPO: (36º ENSAIO) 22, 23/02/10

39 → ALONGAMENTO ⇒ PASSO A PASSO (10") $\frac{1}{2}$ → MARCA JUNTAL (LABORA-
RITO DE CHEGADA ⇒ BASTÃO LONGO. DE MÃO E MÃO. TEXTO. TÓRNO DE
(AQUISIÇÃO ⇒ Q.A. ENTREGADOR. JOGO LIVRE. ELEMENTOS)

→ LABORATÓRIO DE ELEMENTOS E AÇÕES FÍSICAS OBS: TRABALHAR AS AÇÕES
⇒ ATO. TEXTO. PRECISÃO. FÍSICAS / CONCENTRAR
TRABALHO EXPERIMENTAL ⇒ ORIGEM. AÇÕES NO CONFLITO / GUARAR
FÍSICAS. [R]. ENTREGADOR FÍSICO. A DIVERGÊNCIA CRIATIVA
- AÇÕES CONCRETAS, ABRAÇO, APERTO DE PARA DEPOIS DO JUNTAL/OBS. PARA FOCO
MÃO, ETC. CADA APARELHO DE "A CARTA" ATÉ (NA DESPERDICAR)
CENA ⇒ SEQUÊNCIA ATÉ "RECOLHENDO A MESA" (OTIMIZANDO O TEMPO DO LABOR.)

OBS: "ACHO" QUE O QUE SE BUSCA NO TREINAMENTO E NA CONSTRUÇÃO DE
UMA PERSONAGEM É UM "ESTADO ENERGÉTICO" QUE SE SUSTENTA ATÉ
O FIM, REVELANDO TODAS AS AÇÕES E REAÇÕES. O TREINAMENTO
AUXILIA NA FORMAÇÃO DESSE ESTADO. SE ISTO NÃO OCORRER, TUDO
VIRA "MARCA" INDEPENDENTEMENTE DA "TÉCNICA" UTILIZADA, TORNAV-
DO A PERSONAGEM BUCROCRÁTICA. ESSA "BUSCA" DEVE SE DESPERTAR NO
ATO, IDENTIFICANDO ESSE "ESTADO" A PARTIR DA PERCEPÇÃO CI-
NEMÁTICA. É "ACHO" QUE AS EXPLICAÇÕES ENTRE APRESENTAÇÃO E
APRESENTAÇÃO DE UM ESPETÁCULO NADA MAIS É DO QUE A APROPRIAÇÃO
OU VARIAÇÃO DESSE "ESTADO" DE ACORDO COM A MATURIDADE DA
CONDICIONAMENTO CONSEGUIDA PELO ATO. "ACHO" QUE ESTE "ESTADO"
É FÍSICAMENTE CONSEGUIDO E POSSIVELMENTE CONFIADO. NADA
SE REFERE A UM "ESTADO DE ESPÍRITO". A FORMA DE CONSEGUIR
ISSO É O QUE TODO MÉTODO BUSCA. 7.39 8.05 25

COMENTÁRIOS: MAIS UMA VEZ OBRUNCO TEI ALGUMA OBSERVAÇÃO SO-
BRE A MINHA FORMA DE CONDUZIR MAS NÃO CONSEGUI
PERCEBER O PRÓPRIO DESEMPENHO. OS ESFORÇOS QUE TENHO
FEITO PARA QUE PERCEBA OS DOIS "RUIDOS" DE QUE TENHO
FIXADO NÃO SURTIU EFEITO, E VERBALIZANDO EXPLÍCITA TENTE
GERAR UMA AVALIAÇÃO DE MENTELIZAÇÃO, AUTO SUPERAR E
BLOCOS QUE SÓ ENFRENTAM O PROCESSO. ENQUANTO ISSO
TENHO QUE CUIDAR QUANDO SOBRE A "MINHAS" REPETIÇÕES SÃO
QUE AS "EXECCÇÕES" NÃO REFLETEM OS OBJETIVOS DAS "REPES-
TIÇÕES". SÓ TENHO MUITA PACIÊNCIA.

APÊNDICE IV: Diário de Montagem: 64º ensaio do espetáculo Pai e Filho da Pequena Cia. de Teatro.

TEMPO: 16:00 às 20:00 (64º ENSAIO) SLR, 05/04/10

ALONGAMENTO ⇒ PASSO A PASSO -
 RITO DE CHEGADA ⇒ DANÇA DO TÊXTO PARA DUELO FINAL
 AQUISIÇÃO ⇒ BASTA CUSTO, TODO O TEXTO
 PASSADA COM CORREÇÕES E INTERFERÊNCIAS, SET TRILHAS
 LUZ, PARA DEPOIS PASSAR O ESPETÁCULO NA SE-
 QUÊNCIA E SET INTERLÚPIOS.

62 → COMENTÁRIOS: O ENSAIO, COM LEVE INTERFERÊNCIA DE
 UMA EQUIPE DE TV TRANSCORREU COM 2
 PASSADAS COMPLETAS, QUAS SET INTERFERÊNCIA, PARA
 PODER PERCEBER O TODO E SUAS FALHAS. NO 65º
 E 66º ENSAIO TRANSCORREU COM INTERFERÊNCIA, POTEN-
 CIALIZADO O VIOL, A ENFERMIA, O MÚNDO E A PE-
 SSOA CÊNICA PARA EVITAR, DÊ A ESTRÉIA, A
 *ACOTIDADA, A ZONA DE CONFORTO, A ROTINA, A BU-
 ROCRATIZAÇÃO DAS MALHAS E A DILUIÇÃO DO CONFLITO

APENDICÊ V: Entrevista sobre a Tapete Criações Cênicas com Urias de Oliveira



Abimaelson: Porque Tapete Criações cênicas, o nome é uma derivação da concepção metodológica do Peter Brook?

Urias de Oliveira: O começo de tudo isso foi devido a minha ida para a Espanha, em um trabalho com a Tribo Cia. de Teatro de Brasília, em conjunto com o diretor espanhol Carlos Laredo. Eu estava desenvolvendo uma pesquisa corporal aqui no Maranhão, inspirada nas danças populares, em busca de um *corpo-brincante*, trabalho que hoje desenvolvo com mais consistência. Na Espanha trabalhávamos com a dança pessoal e para reunir o material nós fazíamos o tapete, isso me deu uma base para aquilo que eu estava buscando, então essa ideia foi acoplada ao meu trabalho. Ou seja, como sistematizar e utilizar as matrizes corporais realizadas em laboratório, observando e costurando as partituras corporais, para ver o que realmente ficava e o que poderia ficar na construção das personagens, ou seja, o que poderia ser construído por meio do tapete. Quando retornei para São Luís a Claudiana e a Etel me convidaram para fazer um trabalho, para elas realizarem o estudo que elas tinham feito durante dois anos no Rio de Janeiro, eu não sabia o que elas estavam fazendo, mas eu expus a minha vontade de experimentar a metodologia de trabalho que eu estava passando por ela, que tive contato na Espanha e que gostaria de utilizar aqui no estado. Então começamos os experimentos e montamos Galatéia com essa ideia de tapete, congregando todas as matrizes e observando estas, isso era o que tínhamos na época. E as pessoas que trabalharam no processo, como a Gisele Vasconcelos, colocaram o nome de tapete criações cênicas, particularmente eu não colocaria este nome, porque é um método.

Abimaelson: Porque um interesse maior pela estética contemporânea.

Urias de Oliveira: particularmente, acredito que abrem mais portas, existem mais possibilidades de comunicar algo. Hoje pode-se usar todos os vieses da comunicação, o teatro contemporâneo é o hoje que existe na vida, o que se encontra de vigente, tudo que me cerca, para onde vou, com quem eu saio, com quem me comunico, etc. e utilizar tudo que me cerca para realizar o trabalho. Eu, como não sou acadêmico, não me prendo a determinadas convenções, então eu vislumbro a possibilidade de não ficar preso dentro de um método acadêmico, isso me abre possibilidades de utilizar várias linguagens. Torna-se contemporâneo, porque é o que me cerca, é o agora, é o que eu vivo. Hoje eu já utilizo projeções, celulares, etc. No caso de Dom Quixote, por exemplo, eu faço uso da tecnologia. Alguns trabalhos nem são considerados como espetáculo, mas como performance como no caso de Hotel Medéia.

Abimaelson: É perceptível que uma relação substancial do corpo na encenação, porque pesquisar sobre possíveis corporeidades múltiplas na cena?

Urias de Oliveira: Porque o corpo é a substância de que é feito tudo, particularmente, para eu utilizar este arcabouço de coisas que me cercam eu preciso utilizar o corpo como principal instrumento de trabalho.

Abimaelson: E como foi essa pesquisa realizada na Tapete Criações Cênicas durante os 10 anos que você esteve no grupo?

Urias de Oliveira: O corpo durante todo esse período que passei no grupo, foi uma prioridade, o carro-chefe. A minha busca com o corpo é o treinamento físico deste corpo, ele precisa estar bem, muscularmente bem, para produzir dentro do seu interior a partir da relação com o mundo exterior. Quando o corpo passou a não ter prioridade dentro da Cia. eu preferi me retirar, porque eu acredito que, se eu estou treinando todos os dias, isso vai gerar algo, e eu não espero que algo gere para que eu possa treinar em favor desta coisa, eu treino para que o algo aconteça a partir do corpo, pra mim é a principal matriz, a pedra fundamental do trabalho.

Abimaelson: Como no caso de Dom Quixote?

Urias de Oliveira: Exato, por isso que em Dom Quixote eu optei por ser menos teatral possível, que foi uma opção encaminhada pelo Jorge Ramos que coordena o trabalho, hoje eu estou deixando um pouco mais a caracterização, como é no caso da Escrita do Deus que é muito teatral, tem toda uma caracterização e iluminação, tudo muito pensado. Não que em Dom Quixote não tenha as coisas pensadas, mas estar em alerta para que o corpo seja a primeira coisa a comunicar, então depois entram as outras coisas.

Abimaelson: Mas mesmo na *Escrita do Deus* o corpo aparece de forma muito forte enquanto matriz de trabalho, como por exemplo a pesquisa de respiração e voz.

Urias de Oliveira: É. Também. Na *Escrita do Deus* eu quis forçar mais o corpo para que ele fosse a matriz principal, por isso que não usei de tantos artifícios, eu queria o mínimo de coisas possíveis, então nada que tivesse objetos, eu não queria ficar pegando em nada. Quando por exemplo foi sugerido no cenário uma ampulheta, eu recusei, eu pedia para o Cláudio Costa pensar de outra forma. Então eu disse que se tivesse que ter uma ampulheta como símbolo, mas que ela não fosse o objeto, pedi uma sombra, um risco, um som de areia caindo, para que assim o corpo pudesse ser ao máximo o xis da questão.

Abimaelson: Dom Quixote é um trabalho mais interativo, talvez o mais interativo do grupo, como foi este processo para se chegar a tal interatividade e colocar o espectador mais próximo da cena?

Urias de oliveira: É um trabalho todo interativo. Foi uma necessidade pessoal na verdade, uma necessidade de estar mais próximo da platéia, de me perder na platéia, cair do placo, sair desta divisão onde eu estou no local mais alto e as pessoas no local mais baixo, o que faz com que exista certa barreira na comunicação, então essa divisão ainda proporciona uma barreira na hora da comunicação com a platéia. Eu queria que essa comunicação fosse quebrada, que ela não existisse mais, tanto é que a iluminação de Dom Quixote foi inspirada na luz que entrava no salão onde eu fazia todos os exercícios do processo de criação. Era

um salão com paredes de vidro e entrava uma luz amarela de final de tarde. Então todos estes últimos experimentos, conjugados ao trabalho que venho desenvolvendo na Inglaterra, sempre buscam deixar se envolver com as coisas que nos cercam, com as pessoas que passam, com as músicas que tocam, pelo cheiro, etc. há um dialogo entre o corpo e o espaço, é isso que cria a ação, mesmo que não haja um envolvimento maior entre eles, mas é importante que haja uma inter-relação.

Abimaelson: Durante o período que tu trabalhastes na Tapete Criações Cênicas vocês foram do palco a rua, do infantil ao dramático, passando pelo performativo, o que explica essa versatilidade dos trabalhos?

Urias de Oliveira: Foi uma busca constante de trabalho sobre o corpo, que consistia em experimentá-lo em todos os locais possíveis e ver como este reagia. Ou seja como era possível a comunicação com as pessoas destes espaços por meio do corpo. Nas ruas, casas, palcos, casarões, escadarias, dentro de quartos, enfim, forçar o corpo a agir, a responder, por isso fomos para muitos espaços. Ocupávamos o espaço e víamos o que acontecia com a gente, assim, acontecendo alguma coisa conosco, percebíamos o que acontecia com os outros, como havia a troca entre estes corpos nos espaços trabalhados.

Abimaelson: Em Iaô, A Escrita do Deus e em Dom Quixote isso fica bem claro, a busca por corporeidades extra-cotidianas. Então vem Dorotéia que fugia totalmente disso, dessa concepção de corpo como matriz, porque esta quebra tão forte?

Urias de Oliveira: Porque Dorotéia na verdade não era um espetáculo da Tapete Criações Cênicas, ele estava no nome da do grupo, mas não era do grupo. Era um espetáculo da Gisele Vasconcelos e da Renata Figueiredo, porque era um desejo delas, ou seja, não se tratava de ir para a rua ou se tirar os artifícios, então foi assim que, por exemplo, não houve interferência minha em absolutamente nada, porque não seria o que elas queriam trabalhar naquele momento.

Abimaelson: Quanto a Iaô, foram quatro anos de pesquisa intensa, três somente até a estréia. Em uma cidade onde geralmente os espetáculos estréiam depois de

três, cinco ou seis meses de ensaios, como tu analise todo esse arcabouço que foi construído para o espetáculo?

Urias de Oliveira: Iaô! Esse tempo foi porque eu nunca tive como premissa o produto, por isso levou tanto tempo, eu não queria inventar as coisas e colocar no trabalho, ou seja, inventar uma interpretação de um orixá e colocar no espetáculo, ou inventar um objeto, era importante que no caminho o que fosse brotando fosse para o palco. Tanto é que nos fomos aos terreiros depois que tínhamos feito todas as danças, coletado todo o nosso material, para não sofrer influências e não correr o risco de fazer uma mimese corpórea e imitar o que lá estava, então depois que nos tínhamos tudo gravado no corpo, aí sim eu disse que era o momento de irmos aos terreiros e fazer um espelho, ou seja, a pergunta era: o que é que nós tínhamos que existia lá no terreiro.

Abimaelson: Mas como foi que vocês chegaram ao que vocês tinham, quais foram as matrizes que conduziram a investigação preliminar?

Urias de Oliveira: Foi por meio da dança pessoal, entrando em um estado alterado de consciência, buscando trabalhar até entrar em uma espécie de transcendência corporal, mas sempre consciente das ações realizadas, por isso que eu usei o caboclo de pena e o giro de oxum. E depois de fazer muito trabalho corporal nós entrávamos em uma repetição. Eu acredito quando se começa a repetir os movimentos, alguma do inconsciente vai aflorar.

Abimaelson: Então o que havia era uma repetição das partituras?

Urias de Oliveira: Repetição dos movimentos. Por exemplo, o salto do caboclo de pena, era uma sequência longa de saltos, o trabalho consistia apenas nisso, saltar e respirar durante uma hora ou uma hora e vinte, então quando eu percebia que a consciência estava ficando mais neutra e que não era a cabeça que comandava o corpo, era à hora de partir para a ação. Então todos começaram a partir para suas ações, dava-se uma trava no corpo e transformava aquilo em ações, todos começavam as ações sem pensar exatamente no que iria ser feito, como no giro, por exemplo, baseado no giro sufi, do sufismo, eles louvam a deus girando e

buscando o transe, ou seja, ascender o seu deus interior através do giro, um trabalho feito na técnica de exaustão, técnicas chinesas e indianas referentes a saltos, a respiração. Nós fazíamos muito o salto do guerreiro, que o Lume chama de dança dos ventos, a dança dos ventos na verdade é uma variação do salto do guerreiro. Este trabalho consiste em respiração e saltos, com o olhar sempre na mesma direção, na tentativa de esvaziar a cabeça e quando se esvazia o ator neutraliza, a partir deste momento é que se começa tudo, parte-se para ação, e o que é gerado começa a ser repetido, até o ator sentir que não há mais um prazer, que o trabalho está sendo feito só pelo fazer, então deve-se parar, porque não interessa mais. Porque o que interessa neste trabalho é o que o ator não sabe, o que o ator já conhece não interessa, isso é importante para o teatro contemporâneo, essa relação de descobertas do próprio corpo.

Abimaelson: O grupo fez diversas experimentações nesta primeira década do século XXI e na maioria das vezes buscando tornar a cena mais performativa, o que alimenta essa necessidade?

Urias de Oliveira: Sempre foi o meu desejo, que nos fossemos muito mais performáticos. Muito por causa de acesso aos espaços, sair dessa obrigatoriedade ter que levar trezentas ou quinhentas pessoas ao teatro, então a questão sempre foi tentar explorar outros espaços. Assim, foi com Galatéia, o elenco começou a perguntar se nós íamos para o palco. Não. Nós fomos para um local onde as pessoas pudessem ir e que o espaço fosse explorado. E o IAÔ eu sempre atestei que não era um espetáculo para o teatro, essa foi a minha grande briga na época, para mim IAÔ era uma performance, não cabia para o palco, meu sonho nunca foi para palco, por isso o Opelé, o círculo, eu sempre quis que as pessoas tivessem em volta, que pudessem experimentar, que elas entrassem no espaço em um dado momento. E também tinha a questão da sobrevivência, nos ganhávamos muita grana com performances em raives, isso dava uma subsistência para trabalharmos durante a semana com o espetáculo IAÔ, que não deu dinheiro algum para o grupo. O teatro contemporâneo, eu acredito, que dá muito mais base para subsistir.

APÊNDICE VI: Entrevista sobre o grupo de Pesquisa Teatral Cena Aberta com Luiz Pazzini



Abimaelson: É possível afirmar que existiu um teatro moderno no Maranhão?

Luiz Pazzini: Sim acredito que sim, através de dois espetáculos. Quem inaugura o moderno teatro maranhense, por um lado é Aldo Leite com o espetáculo *Tempo de Espera*. Até então no Brasil não lembro de nenhum espetáculo que tenha mexido com uma dramaturgia sem fala, visual, imagético e muito forte, bem crua, tendendo para um quase naturalismo, mas muito chocante, *Tempo de Espera* foi realmente uma novidade. Por outro lado *O Cavaleiro do Destino*, de Tácito Borralho, que também foi um grande sucesso. Eu me lembro até hoje das imagens, fortes imagens da cultura popular, o espetáculo tinha encanto, dança e era teatro mesmo, como podemos imaginar moderno, um visual muito bonito, extremamente colorido, a forte presença do bumba-meu-boi, as cores da cultura popular, era um espetáculo vivo. *O Cavaleiro do Destino* muito vivo de colorido e *Tempo de Espera* completamente preto e branco, uma crueza, a eterna espera que vive o nordeste. Enfim, acredito que foram os dois grandes espetáculos do moderno teatro maranhense e que tiveram significativa repercussão no país. Eu assisti em São Paulo e sempre com casa cheia.

Abimaelson: O Sr. chegou ao Maranhão na década de 1990, qual foi o panorama teatral encontrado aqui?

Luiz Pazzini: Neste período eu dou destaque a outro trabalho do Tácito Borralho, o espetáculo *Édipo Rei*. Esta montagem de certa forma me fascinou porque era uma pesquisa que já estava entranhada na minha cabeça sobre o espaço. O *Édipo* de Tácito, eu lembro que, não assisti no sítio do físico, mas consegui ir no palácio do governo que foi muito interessante, um palco completamente despojado uma montagem bem despojada com interpretações bem interessante e o espetáculo

tinha também essa coisa, uma ruptura muito forte com o espaço cênico. Acredito que o palácio deveria ser mais explorado, em alguns momentos o coro fazia umas interferências no espaço, não necessariamente no espaço dos espectadores, mas nos corredores, onde o público ficava sentado, mas com a estrutura que o espaço tem poderia ser mais explorado alguns nichos, ser mais aproveitado a arquitetura, principalmente o coro. Ele ficou num palco, mas com um cenário lindo, o palco de frente pro mar, o cenário era o mar de fundo, com o palco vazio, foram características marcantes e que já estavam presentes nesta relação de aproximação do público como espaço cênico, apesar de achar que a relação com o público não fica tão evidenciado.

Abimaelson: É possível afirmar que a montagem de *A Missão* é o marco do teatro contemporâneo no estado?

Luiz Pazzini: Acredito que sim. Quando cheguei aqui eu senti falta de um movimento que já existia em São Paulo, como Macunaíma do Antunes, as performances do La Fura Del Bals e as mostras de teatro com espetáculos que há marcavam definitivamente a ideia de teatro contemporâneo, pós-dramático, performativo, enfim. Então montamos *A missão* que foi uma ruptura bastante forte marcada por características da estética contemporânea, a presença do fragmento cênico, com apresentação em diversos espaços da cidade. Foram dois anos com fragmentos apresentados em bares a meia noite, locais públicos, escolas, enfim. O grupo, na época, ficou muito incomodado com a crítica, já que era muito ácida, algumas pessoas acreditavam que o espetáculo não tinha nada haver com a cidade, então tinham alguns questionamentos como, por exemplo: o que Heiner Müller tem haver com o Maranhão? Um alemão! Ou seja, na cabeça das pessoas o questionamento era porque um grupo de teatro maranhense estava mexendo com a dramaturgia de Alemão, já que havia muita coisa da cultura popular que devia ser explorada no estado.

Abimaelson: Quer dizer então que no final da década de 1990 ainda não se tinha explicitamente, no Maranhão, a ideia de trocas de culturas, expansão territorial e percepção das inter-relações entre o global e local?

Luiz Pazzini: Não. Eu não me lembro que houve aqui um movimento teatral neste sentido. Por isso meu susto quando cheguei em 1995. O que me assustou foi exatamente isso, o que me perturbava mais era ver que o Maranhão ainda não tinha acordado para algumas rupturas já presentes no Brasil, na América Latina e no mundo, tanto no que se refere a questão política quanto a questão estética.

Abimaelson: Então eu pressuponho que a montagem de *A missão* mexeu significativamente com as pessoas e com o elenco.

Luiz Pazzini: Nós sabíamos que não iríamos ter muito público, devido à densidade do texto, mas chegamos a apresentar para três mil pessoas em Brasília. No transcorrer da viagem para Brasília nós íamos apresentando onde parávamos para fazer o lanche. Eu lembro que quando chegamos em Imperatriz, nós paramos num mercadinho na estrada e fizemos uma apresentação lá no meio da rua. Então observou-se como o texto era atual e se relacionava com aquele momento histórico. Na cena em que o Debuissou estava no embate com os outros personagens, por exemplo, no meio do mercado, o público começou a chamar o nome de Fernando Henrique Cardoso e o chamavam de traidor. Ou seja, identificaram a figura central e a discussão, ali estabelecida, era sobre o processo ético revolucionário. Então interessa a quem, somente a quem? Aos alemães? E a pergunta, então, deve ser porque se interessa só para os alemães? Este texto o Müller escreveu pensando na realidade da América Latina, então faltava informação da crítica na época em relação a este processo e ao que estava acontecendo com um mundo. Por isso a crítica não se sustentava, porque não tinha referências em relação às questões globais, somente do local. E o local neste caso não responde as questões universais.

Abimaelson: Mas vocês levaram o espetáculo para o palco italiano, como foi que isso aconteceu e quais os impactos desta mudança?

Luiz Pazzini: É verdade, mas eu não queria. O grupo tinha a intenção de levar o espetáculo como itinerante, era uma proposta itinerante e ficou sempre viva porque nós estávamos fazendo em processo e as questões estéticas e políticas iam surgindo processualmente. Quando eu viajei para o festival em Cali, deixei uma

tarefa com o grupo que era o seguinte, eles tinham que montar um fragmento durante os 15 dias que eu ficaria ausente. Eles montaram, fizeram o homem do elevador em uma Mangueira, a mangueira estava cheia de cordas e de várias outras coisas. Então a questão do processo já estava presente com eles, mas nós emperramos na produção, não tinha grana, então como que nós íamos produzir o trabalho todo itinerante, não tinha como! Era um espetáculo que sabíamos que tínhamos que fazer na raça. Então se tivéssemos encontrado outro lugar para apresentar, não teríamos perdido algumas coisas, mas eu fui vencido pelo grupo, porque eles queriam fazer uma estréia com vários fragmentos e queriam que fosse no Arthur Azevedo. Mas não era pra ir para o Arthur Azevedo, só que a produção não dava conta de fazer fora do teatro de forma itinerante, seriam mais gastos com um processo itinerante. Por exemplo, a ideia era fazer estações, que era uma das coisas que o texto propunha. Nós queríamos fazer a cena da chegada na Jamaica no Reviver, lá no cais do porto, e os personagens chegando de navio, era essa a ideia. A cena do Primeiro Amor nós gostaríamos que fosse no Palácio do Governo, no luxo de uma das salas do palácio, então isso foi crescendo e teríamos que ter uma logística que arrebentaria qualquer orçamento. Então se escolheu o Arthur Azevedo por ser o teatro mais equipado, dava pra utilizar mais recursos que somassem ao trabalho.

Abimaelson: Mas foi possível romper que a estrutura do teatro, implodir a relação palco e platéia?

Luiz Pazzini: Não, não teve como romper. Este rompimento apareceu mais na questão da interpretação, mas o espetáculo não rompeu com o espaço dentro do próprio espaço do Arthur Azevedo. O teatro tinha umas complicações para mexer com este rompimento, a administração não deixava fazer nada. Nós imaginávamos uma cena no meio da platéia ou a cima do público, mas não tinha como avançar o palco e transformá-lo quase num palco Elisabetano, não dava. Então acabamos vencidos mesmo e depois nós voltamos a fazer fragmentos em outros lugares, que permitem os rompimentos necessários. Enfim, o processo de trabalho tem dessas contrições, fizemos um trabalho maravilhoso processual, cheio de fragmentos, mas nas etapas finais não tinha dinheiro para bancar a logística.

Abimaelson: Falando especificamente sobre o trabalho desenvolvido no Cena Aberta, porque encenação em movimento?

Luiz Pazzini: Porque está implícito nesta ideia de movimento o conceito de processo, de amostragem de processos. Durante o processo, ocorrem apresentações e estas provocam um movimento interno dentro da encenação. Então, o que ocorre é que se monta um fragmento do trabalho, que não é definitivo e que exige uma elaboração, para se testar como aquele fragmento funciona. Então provoca este movimento quando começa-se a apresentar sem que o trabalho já esteja “pronto”, não que esta ideia de pronto também já esteja acabada, mas sim *in* movimento, é uma exigência para que haja modificações. Ou seja, é como se ficasse em aberto, não existe uma preocupação em deixar a encenação acabada, ela pode ser mexida, cortada, enxugada ou acrescentada. Então é essa a ideia de movimento, o processo exige que a encenação seja modificada de forma contínua, por isso também esta ideia de *in process*, ou seja, ela nunca finaliza. A encenação pode até chegar a um “produto”, mas este nunca será o definitivo. Isto também tá ligado a ideia de fazer experimentações com os próprios atores, um momento trabalha-se um personagem com determinado ator, depois com uma atriz, ou seja, um jogo entre os atores, esta concepção de trabalho esta muito relacionada a peça didática do Brecht e a dramaturgia do fragmento de Müller.

Abimaelson: Porque a peça didática especificamente?

Luiz Pazzini: Na verdade o que ocorre são variações, como por exemplo, a ideia do *work in process*. Então são variantes que entram no processo, ou seja, são modelos que podem ser seguidos, mas podem ser transformados. O Brecht e o Müller já falavam disso, é um modelo, mas não é uma camisa de força, é só um parâmetro e a partir deste se constroem as possibilidades da cena. Então parte-se, por exemplo, de uma matriz, que pode ser do Grotowski, do Meyehold ou do Stanislavski, mas não é mais aquilo, porque pra mim esta ideia de que você vai fazer uma coisa especifica daquele teórico, do jeito que ele fazia, já não é mais possível, não acredito que seja possível você imitar ou copiar aquilo, sendo que você não viveu aquilo, e mesmo que você tivesse vivido e fosse um discípulo dele, provavelmente não faria o seu trabalho igual ao mestre, haveriam modificações. Acredito que a

peça didática entra no teatro e mexe com a estrutura no jeito de ensaiar, no jeito do ator tomar posse do personagem, ou seja, é uma forma de mexer com o ego do ator e fazer com ele se coloque num processo de experimentação sempre, o que ainda parece ser algo complicado para os artistas.

Abimaelson: Complicado?

Luiz Pazzini: Porque quando as pessoas começam a ter uma relação de pesquisa com os personagens, elas começam a se apossar e ater ciúmes deste e não conseguem dividir o que foi apreendido do personagem passando para o outro. Então isso faz parte de um processo de observação, que para que se possa mexer com a estrutura de como se ensaia e de como é realizado o trabalho com o ator, eliminando um pouco esta disputa com a posse do personagem, que me irrita muito, utilizamos os princípios da peça didática como um dos meios possíveis de formação do ator, ou seja, são matrizes que se transformam.

Abimaelson: O que há, portanto, é uma ressignificação da tradição?

Luiz Pazzini: Eu penso que na encenação cabem processos em que a tradição permanece. Nem sempre se despreza a tradição, existem coisas da tradição que são importantes, só existe o produto de hoje porque a tradição também trouxe tudo isso. Brecht, por exemplo, na sua teoria do teatro épico há uma soma de questões anteriores, que vem do teatro japonês, chinês, do grego com a presença do coro, entre outras coisas, ou seja, ele realizou um estudo sobre a evolução ocorrida no teatro nestes tempos todos. Não há um desprezo com a tradição, o que existe são somas de processos que estão longe de serem inspirações geniais. Sempre há uma referência que retroalimentada, ou seja, são processos em movimentos, tudo é muito dinâmico e isso provoca um dinamismo de recursos que se misturam e a liberdade é muito maior de se mexer na encenação.

Abimaelson: Mas como acontece o processo de amostragem, como chega-se a conclusão de que este processo já pode ser socializado com um determinado público?

Luiz Pazzini: Acredito que há um momento, diante de alguma segurança, que o trabalho pode ser mostrado, alguma coisa que já esteja mais madura, não que isso já seja o definitivo, mas que já haja algum “produto” que já possa ser compartilhado de forma interessante, onde se perceba que já existe um trabalho encaminhado, que as coisas já estão se arredondando. Eu acredito que sempre haverá modificações nos nossos trabalhos, então se o encenador quiser e se o elenco tiver disposto a dar continuidade em novas formas de fazer a encenação segue com o processo até onde for possível. Eu acredito que tudo isso arrebenta um pouco com o teatro tradicional e busca outro olhar do público. Dar-se a possibilidade do espectador tornar-se mais ativo, nem sempre eles querem ficar sentados no escuro como se fosse um cineminha. O Zé Celso, por exemplo, faz muito isso, ele convida o público a participar e as pessoas entram nas cenas com suas referências, não se pede referências de ator, mas aquelas que são do próprio público. Porque as convenções se abrem e são mais explícitas, então não há problemas se o espectador entrar em cena, pois não se pede que ele seja ator, mas sim que ele jogue com a encenação.

Abimaelson: Sobre o espetáculo *Diálogos das Memórias: O Imperador Jones*, qual a importância da apresentação deste na cidade de Alcântara. Nós estamos falando de um espetáculo cujo processo dramático, textual, é de uma consistência intelectual muito aprofundada e que foi apresentado no interior do estado, em um município sem grandes investimentos neste tipo de fazer cultural, não houve problemas de assimilação por parte do público?

Luiz Pazzini: Em Alcântara nós tínhamos um público mais específico, tinha umas lideranças de remanescentes quilombolas e pessoas da cidade. É verdade que há certa erudição na dramaturgia, mas há também a verdade do ator, ou seja, como ele se projeta no trabalho é fundamental para existir uma relação da encenação com os espectadores. Isto porque o ator, com seu trabalho corporal, acrescenta na dramaturgia outros significados, o que extrapola a esfera erudita do texto, fazendo com que o espectador perceba que há uma substância interessante entre as personagens que vai para além do texto falado, pois a encenação também está na ação física dos atores. Talvez ele não entenda exatamente a palavra em si, aquela coisa erudita, mas ele entende que há um jogo de relações de poder, que determinado personagem está projetando ódio, ou que ele luta contra alguma coisa.

E era bem evidente isso, o Imperador Jones tinha muitas polaridades, ou seja, havia um protagonista, mas havia outro que jogava do outro lado, cada um com lutas diferenciadas. Então, por exemplo, na cena do Julgamento do Negro Cosme existem pessoas que defendem a revolução, que atacam e que ficam no meio termo, ou seja, existem elementos contrastantes que público vai perceber. O público pode não sacar todas as palavras, mas, na verdade, eu acredito que nenhum público entende todos os textos, nenhum público consegue captar tudo que um texto quer dizer, texto falado! Ele pode captar outras coisas, entrar por outros canais, pelo sensível, pelo olhar, pelo tátil, pelos sentidos, por meio da razão, ele pode captar várias coisas que podem ficar impregnadas nele. Enfim, eu não acredito que o espectador entende por completo um texto, seja erudito ou não, existem outros canais de comunicação.

Abimaelson: Já que o texto é apenas um dos canais de comunicação, quais seriam os outros que canais geradores de saber na encenação?

Luiz Pazzini: A ação estava se passando na frente do público, então desta ação lhe ficará algo. Nós podemos voltar à montagem de *A missão*, por exemplo, quando apresentamos num mercado lá em Imperatriz. A cena do Debuissou é muito erudita, no que se refere a dramaturgia, nós sabíamos que o personagem tinha uma característica muito forte e que era o que estava acontecendo com o nosso presidente, então o público fez imediatamente a relação como o presidente e começaram a gritar fora Fernando Henrique. Ou seja, se o público se manifesta dizendo que aquele personagem estava relacionado com um discurso que era semelhante ao do presidente. Então eu pergunto: Será que ele não está entendendo alguma coisa, será que é só o sensorial que está atingindo ele? Acredito que não, algo das palavras também, por que eles podem entender as palavras do jeito deles, por mais que as palavras sejam eruditas. Ou seja, compreendem por meio da ação que alguém reprime e alguém está sendo reprimido.

Abimaelson: E no caso específico do *Diálogo das Memórias: O Imperador Jones*. Existem elementos além do texto, outros signos da cena que comunicam?

Luiz Pazzini: Olha só, o Negro Cosme é um herói, mas que não é tratado como um herói, porque a crítica oficial o trata como um facínora, já ele matou na revolução,

mas ele tinha que matar, a revolução mata os seus filhos. Ou seja, o processo nos leva a pensar se ele era herói ou anti-herói. O que houve então? Foi feito um contraponto entre as personagens, por um lado o Negro Cosme que buscava a liberdade e por outro o Jones que repreendia a liberdade e a roubava do próprio povo negro. Então acredito que seja muito fácil entender, alguém reprime, alguém rouba e leva o dinheiro do povo. Tanto é que o texto do O'Neill não é nada intelectual no sentido erudito, porque a linguagem do Jones é com falas de sotaques e dialetos, ou seja é repleto de palavras que não são pronunciadas corretamente do ponto de vista gramatical e isso gera uma relação proximal com o público. Então o que tem de extraordinário pra ser compreendido por parte do público, além daquilo que está se mostrando? O que está se mostrando é que tem alguém que rouba, massacra o povo e depois coloca o dinheiro no paraíso fiscal. Será que o público não consegue fazer essa ligação, com tudo que ele vê na televisão? Ou seja, que os políticos estão roubando e que continua tudo igual. Quer dizer, eu penso que às vezes se subestima o público, achando que ele não sabe fazer a ligação entre as ações e o que está acontecendo no mundo, como se eles fossem uma tábua rasa e só se escreve ali aquilo que ele vai entender. Mas o que ele vai entender? Quem é que sabe? É claro que existem espetáculos que são para públicos específicos, mas não era o caso do Imperador Jones, porque ele tanto poderia ser apresentado para um público intelectual, como foi, quanto para um público não conhecedor de teatro, como os quilombolas da apresentação de Alcântara.

Abimaelson: E a influência do espaço sobre a encenação?

Luiz Pazzini: Este é outro elemento importante, o espaço. No caso do Jones, em Alcântara, tratava-se do espaço histórico. É como se o que acontecesse no espaço histórico adquirisse vida, ou seja, as ruínas se transformam em outra coisa. Criar cenas ruínas histórias, subir naquelas paredes, faz com que o público não veja mais aquele espaço apenas como uma ruína histórica, mas que ele identifique que foi realizado ali um trabalho estético e político, ou seja, havendo uma experiência estética o espaço não será mais mesmo, pois ele vai valorar de outra forma, ele vai ter outra visão sobre aquele lugar, isso é muito importante para o teatro hoje.

Abimaelson: Importante por quê?

Luiz Pazzini: Primeiro por que essa relação é difícil para o ator e sua interpretação, manter a relação com o espaço, e segundo porque esta ruptura acontece mais forte ainda com o público, pois ele vai precisar encontrar o seu lugar na encenação. Em alguns casos o público fica parado em um lugar e não consegue nem se mexer, sem saber para onde ir. O redimensionamento do espaço cênico, às vezes, provoca tanto o espectador que, em determinados momentos, ele não sabe pode se movimentar entre as cenas. É necessário que haja uma comunicação na qual o espectador perceba que ele pode participar da encenação do local que ele quiser. É necessário darmos mecanismos para que o público compreenda que ele pode se movimentar e fazê-los mudar de lugar, mas a ideia é que ele faça a escolha de onde ele quer ver. Se ele quer ver de longe é porque a sua opção é não ficar próximo da cena, por motivos próprios, as suas referências talvez não permitem que ele chegue para perto da cena e os mais curiosos talvez queiram se aproximar mais, ou seja, há opções.

Abimaelson: Mas como é que este espaço contribui na encenação em movimento?

Luiz Pazzini: O espaço é utilizado como rito de passagem, de forma cerimonial e ritualística, ou seja, como um jogo de preenchimento entre público e cena. Os espaços tornam-se habitados pelo movimento estético e os elementos do espetáculo vão se acoplando, contribuindo assim na ideia de encenação em movimento, pois esta é transformada gerando um movimento interno do processo junto ao público.

Abimaelson: Porque trabalhar com espaços inusitados?

Luiz Pazzini: A pesquisa sobre espaços inusitados faz parte da minha história desde a graduação em São Paulo. Naquela época eu tive a oportunidade de ver trabalhos como, por exemplo, o do La Fura Dels Baus. Quando cheguei ao Maranhão em 1995, nós não tínhamos salas de aula amplas, dávamos aulas em espaços pequenos, então a sala de aula era transformada em espaço inusitado. Quando o curso mudou para o Centro de Ciências Humanas a pesquisa foi intensificada. A partir daquele momento todas as montagens das disciplinas eram

em espaços inusitados, primeiro por que não se tinha um teatro e, por outro lado, eu estava querendo aprimorar a pesquisa, então as necessidades se juntaram e o espaço da sala de aula já não interessava mais, porque o importante era visualizar outras possibilidades naquele prédio.

Abimaelson: O espaço físico do Centro de Ciências Humanas desempenhou um papel fundamental na criação dos trabalhos do Cena Aberta ao longo destes anos, qual a relação do grupo com o prédio?

Luiz Pazzini: Eu sempre achei o CCH um espaço totalmente inusitado, é uma maquete para cena, ele se mostra como um cenário. O CCH tem nichos, existem espaços abandonados que não são usadas, ou seja, espaços que não são habitados, as pessoas não usam os espaços. Então estes nichos abandonados me perturbavam muito, porque nós sempre precisávamos de espaço para trabalhar e o CCH era repleto de espaços não trabalhados.

Abimaelson: quais as relações possíveis entre a encenação e os espectadores quando se trata de espaços inusitados?

Luiz Pazzini: Uma vez depois de assistir a montagem de *Victor e os Anjos*, um estudante de filosofia falou assim: “Eu não sou mais público, eu sou cena, eu não sei mais qual é o meu espaço, eu fiquei sem espaço”. Ou seja, na verdade o espaço era todo dele, só que este tinha sido desconstruído, e isso gerava uma sensação de estranhamento. O espaço se abria ao ponto dele virar o espectador mais privilegiado se ele quisesse, por que abriam-se as possibilidades de participar da cena.

Abimaelson: pôde-se instaurar estas relações na encenação em movimento do Imperador Jones?

Luiz Pazzini: Acredito que sim, principalmente nas ruínas de Alcântara, que é um espaço impregnado de memórias e que relacionava-se com a discussão que foi levada para lá. Estávamos com um espetáculo que tratava da história dos escravos, e os escravos estiveram ali naquele espaço, naquelas ruínas. Então, o espectador que por lá passou, esteve diante de uma experiência estética marcada pela memória

de um povo. Alguém pode dizer: ah! Mais isso é abstração. Não, não é abstração! O espaço histórico fica impregnado, o espaço do teatro está sempre impregnado das coisas que passam por lá. Torna-se um espaço que as paredes absorvem o que foi dito pelos atores, por que são coisas importantes que são ditas, está se discutido sobre o ser humano, então fica um clima instaurado, algo fica. Algumas pessoas da cidade, quando estou por lá, sempre relatam sobre a apresentação nas ruínas, então para as pessoas que estiveram na apresentação sempre há uma lembrança do que se viu.

Abimaelson: qual a importância da experiência da apresentação de Alcântara que ficou para o processo interno do grupo?

Luiz Pazzini: Eu acredito que toda a experiência do Imperador Jones, em Alcântara, foi muito significativa e criou-se uma experiência muito forte de teatro, as pessoas ficaram marcadas por aquele processo e cresceram muito no trabalho. A partir do momento que começamos a trabalhar com a ideia de vivência de grupo, modificamos a rotina de todos. Por que tirou-se o grupo de uma rotina de ensaios na capital e ao mexer nesta rotina se proporcionou novas experiências grupais, onde as pessoas conviviam juntas e se conhecer um pouco mais. Ou seja, gerou certa intimidade que eu acredito que transpareceu na encenação. O elenco começou a conversar de forma mais aprofundada sobre teatro, com mais liberdade. Essas vivências já eram realizadas por grupos no mundo como, por exemplo, as vivências do Living Theater e dos espetáculos de Grotowski. Então isso são questões possíveis de serem trabalhadas pelo teatro contemporâneo. Então, eu acredito que quebrar com a rotina do grupo é importante para o trabalho individual e coletivo.

APÊNDICE VII: Entrevista com Luis Antonio Freire sobre o Meireles Grupo Estudantil de Teatro

Abimaelson: Quais os principais fatores que levaram a criação deste projeto, o Meireles Grupo de Teatro, que tornou-se referência em teatro na escola no Maranhão?

Luis Antonio Freire: O grupo de teatro surgiu, primeiramente, da necessidade de cumprir toda a carga horária semanal dentro da própria escola, então a direção da escola sugeriu que eu pensasse um projeto. Então 31 de Outubro de 2004 nos começamos as atividades do grupo, foram oitenta e cinco inscritos. A escola foi inaugurada em 13 de maio de 2004. Na época havia toda uma expectativa em relação à escola, pois como foi uma escola construída pela ALUMAR era muito esperada pela comunidade no entorno da escola, pois acreditava-se que aquela escola seria uma porta de entrada para trabalhar na ALUMAR. Então, sempre aparecia muitas pessoas para participarem dos cursos que a escola oferecia. Depois de um tempo a comunidade entendeu que a ALUMAR apenas tinha construído o prédio e que depois entregou a administração da escola para o governo estadual, mas a existência de laços entre a empresa e o governo. Então eu tive que fazer uma seleção, por que não era viável trabalhar com um grupo tão grande, ficaram apenas trinta.

Abimaelson: E como foi o trabalho desenvolvido com estes trinta estudantes?

Luis Antonio Freire: A primeira montagem foi um trabalho sobre a paixão de cristo, que estreamos na escola em 2005. Eu resolvi fazer uma coisa que tivesse mais próximo da realidade deles, para que eles tivessem um primeiro contato com o teatro, que até então era novidade para eles. Somente depois desta montagem, em 2005, que comecei um trabalho mais aprofundado com eles, algo mais experimental. Então em 2005, após a primeira montagem, ficaram no grupo apenas aqueles que tinham disponibilidade mesmo para o trabalho, aqueles resolveram se aprofundar na linguagem, nas pesquisas sobre teatro. Então começamos a fazer um trabalho em cima de uma dramaturgia nacional, focando em Plínio Marcos, com a obra *Oração para um pé-de-chinelo*.

Abimaelson: Foi a partir desta experiência, com Plínio Marcos, que surgiu a necessidade de se trabalhar com a estética contemporânea na escola?

Luiz Antonio Freire: No primeiro momento o objetivo não era trabalhar com a cena contemporânea, por que o olhar da escola sobre teatro era muito simples, muito singelo. Na verdade qualquer método de trabalho seria um acontecimento novo para eles. No entanto, com o desenvolvimento das atividades e analisando a realidade da escola e dos alunos, observei que talvez a melhor maneira de fazer com eles refletissem sobre a própria vida era com o teatro contemporâneo e uniu-se a isso a minha formação que não foi nada convencional, assim o grupo acabou caminhando pela linha do teatro contemporâneo. Como nós tínhamos um elenco muito grande, optamos por uma peça que tivesse um espaço cênico único e que tinha apenas três personagens, foi então que percebi que poderíamos desmontar o texto teatral.

Abimaelson: Diante dos trabalhos realizados pelo grupo é possível afirmar que o texto é um dos principais elementos que são trabalhados?

Luiz Antonio Freire: O texto é um ponto crucial. Os estudantes começaram a compreender que quando definido o texto a ser montado, outros textos iriam aparecer ao longo do processo que não foram inscritos pelo autor principal, os estudantes já se familiarizam com este procedimento. No caso da montagem de 2005, *Oração para um pé-de-chinelo*, de Plínio Marcos, nos colocamos músicas de Chico Buarque, elas não foram cantadas, mas faladas e interpretadas durante o espetáculo. Trabalhar com o texto, mesmo sendo teatro contemporâneo, é importante porque amplia os olhares dos estudantes, eles começam a ler mais, a desenvolver melhor o discurso sobre a sociedade. Não se trata de montagens textocêntricas, mas de uma desconstrução textual que leva a construção de uma encenação plural.

Abimaelson: Geralmente os textos montados pelo grupo são marcados por um teor político muito forte, como é o processo de escolha das obras?

Luis Antonio Freire: Os textos têm uma forte tendência a discutir as minorias. Isto é muito em decorrência da realidade local, pois a escola está localizada na zona rural da cidade, um local de abandono muito grande, uma zona excluída e esquecida, então isso nos leva a trabalhar com personagens que figuram nesta realidade. Então a questão de trabalhar com os marginalizados vêm desta perspectiva social. Para os estudantes, chegar ao Ensino Médio era algo novo, por que a perspectiva era acabar o ensino fundamental e entrar no mercado de trabalho, ajudar os pais na roça, trabalhar em indústrias, marcenarias. Em universidade eles nem pensavam, tanto que para a geração de 2005 vestibular era uma coisa muito distante. Hoje é uma coisa mais comum, eles já se reúnem para estudar, organizam cursinhos dentro da escola, a realidade ao poucos foi mudando e a cada ano o número de estudantes da escola que entram na universidade aumentou. Então as temáticas do grupo sempre envolvem a questão da exclusão social.

Abimaelson: Porque a forte presença do Coro nos espetáculos do grupo?

Luis Antonio Freire: Sempre trabalhamos com o coro, pois ele acrescenta bastante para a narrativa e leva todo mundo para a cena. Uma questão que eu levantei com alguns professores, quando comecei a participar do Festival Estudantil de Teatro, é que em algumas escolas os professores selecionavam os estudantes que iriam apresentar o espetáculo, mas a nossa proposta era de colocar todos os estudantes em cena, por isso a presença do coro. Na montagem de *Oração para um pé-de-chinelo* (2005), por exemplo, nós não tínhamos bastidores. Todos os estudantes entravam em cena e ficavam lá do começo ao fim do espetáculo. E em outras montagens também. Os estudantes entram em cena e não saem mais. Não houve uma peça que não colocamos o coro.

Abimaelson: Este trabalho com a desconstrução do texto, nas montagens do grupo, leva a uma ressignificação da ideia de protagonismo, qual a importância deste procedimento para a montagem e para os estudantes?

Luis Antonio Freire: Existe uma quebra da ideia de protagonismo, existe uma circulação muito grande dos estudantes entre as personagens. Na montagem de *O Santo Inquérito*, por exemplo, eu lancei o desafio para as dezesseis meninas, que

era para todas fazerem o mesmo personagem, sem sair de cena, então nos trabalhamos com personagem *Branca*, no final do processo ficaram apenas quatorze meninas. Durante o espetáculo elas iam trocando as personalidades de cada *Branca* e no final apenas uma continua como *Branca* e outras treze transformavam-se em outras mulheres. Neste desafio da quebra do protagonismo, elas aceitaram dividir a personagem com mais quinze colegas, isso é muito importante para a consciência do trabalho. O grupo tem uma filosofia: nós podemos fazer teatro sem grandes recursos. Mas para isto é preciso saber ressignificar as coisas, o cenário, o espaço cênico, o figurino, o texto e os elementos de cena. Por exemplo, em 2006, no espetáculo *Morte e Vida Severina* nós não tínhamos cenário, então nós fomos até a área restrita da BRAHMA pedimos permissão para entrar e tirar de lá umas toras de Madeira, nos levamos facão e outros instrumentos do cotidiano dos estudantes. Conseguimos um crânio de gado num matadouro de um bairro próximo a escola. Íamos ao lixo da escola para ver se dava para aproveitar alguma coisa. Então assim, fazemos com que os estudantes ressignifiquem aquilo que a escola não usa mais e as coisas do seu cotidiano, de modo que aquilo possa se transformar em objeto de cena, contribuindo na estética do trabalho, isso dá um olhar diferente para eles sobre o mundo.

Abimaelson: quais foram os impactos positivos causados na escola com a presença não só do grupo, mas da estética teatral realizada pelo grupo?

Luiz Antonio Freire: Nestes sete anos de trabalho, as pessoas já conseguem identificar uma estética do grupo. Por exemplo, quando os professores da escola vão ao teatro e assistem a espetáculos, eles conseguem identificar aqueles que se aproximam da linha de trabalho do grupo da escola e alguns pontos são fundamentais para isso como, por exemplo, o texto nunca é montado da forma como está escrito e há sempre uma intertextualidade.

Abimaelson: A escola reconhece a presença do teatro como uma linguagem importante para a geração de saberes?

Luis Antonio Freire: O projeto é o mais velho da escola, ele já é independente. A escola começou a respeitar o trabalho quando ela percebeu que os outros de fora

respeitavam o trabalho. A *paixão de cristo*, em 2005, foi o primeiro trabalho, na época da apresentação nos tivemos a visita da secretaria de educação e já naquela época, no início, eles ficaram impressionados com a apresentação. Então a questão que passava na cabeça das pessoas era a seguinte: como nos tínhamos transformado o pátio da escola em grande espaço de apresentação com micro-cenas contando a história de cristo? Eles ficaram admirados com a forma que nós utilizamos o espaço da escola, o espaço cotidiano que virou um palco. Depois que houve aquela avalanche de prêmios nos festival estudantil, as pessoas começaram a olhar a escola de forma diferenciada.

Abimaelson: Você realiza um trabalho de consciência política muito forte, sobre as questões sociais que envolvem a escola, como isso tem influenciado na vida dos estudantes?

Luis Antonio Freire: Os professores sempre comentam que os trabalhos dos alunos do grupo de teatro são diferentes. Por que nos temos uma norma interna: o que você faz lá fora interfere no grupo e o que você faz no grupo interfere na sua vida lá fora, na sala de aula, no relacionamento com os professores e com os outros alunos. Então os professores e a escola percebem que os alunos são diferentes, eles exercem certa liderança, eles perdem o medo de falar, então eles vão ao microfone e falam mesmo. Por exemplo, em 2007 nos fizemos *A Semente* e naquela época estava sendo realizado na escola sendo um curso de ensino médio e técnico. No entanto, não havia equipamentos, na metade do curso eles ainda não tinham aula prática. Os estudantes estavam chateados e começou-se um movimento político interno na escola. Na época o protagonista do espetáculo foi dividido por três estudantes e um deles era do curso médio integrado. E foi este menino que puxou uma passeata protestando sobre a situação, sendo que haviam vários estudantes do grupo de teatro na passeata, então o grupo de alguma forma ficou marcado por isso. Eles pararam a BR 135 com a passeata e no desfile de 05 de Setembro, quando eles chegaram em frente ao palco onde estavam os políticos e responsáveis pelas instituições de ensino, eles começaram a abrir os cartazes e foi uma loucura, os policiais queriam bater nos estudantes e um dos alunos foi agredido, mas a escola não levou a diante do acontecido. Então os professores já perceberam que há uma visão crítica mais aprofundada dos estudantes do grupo. E percebem que a escola

não está para calar ninguém, mas aprofundar a visão crítica da escola, então, eu acredito que a escola não é mais pensada sem o grupo de teatro, por que ele faz parte da estrutura cultural da escola.

Abimaelson: Qual o teu posicionamento sobre o festival estudantil de teatro?

Luis Antonio Freire: Eu era contrário ao formato do Festival Estudantil, por que na minha análise o caráter competitivo não estimulava o pedagógico, nos últimos anos o festival deixou de ser competitivo, mas ainda é uma coisa nova, ainda não da para ter uma dimensão sobre isto. Nós participamos sempre por que é a única porta aberta para escoar a produção que existe na escola. Eu acredito que as escolas produzem até mais que o circuito profissional e comercial no estado. E o festival estudantil é de fato a principal porta aberta das produções, um espaço dos estudantes entrarem em contato com outras produções e isso sempre foi muito importante para o grupo. Por exemplo, fazer com que aqueles estudantes saíssem da zona rural e fossem para o centro histórico, sendo que muitos deles não conhecem o centro histórico, então é algo novo, para muitos o primeiro contato com uma casa de espetáculos é no festival estudantil, esses fatores acrescentam muito na vida dos estudantes, pois amplia a visão deles de mundo.

Abimaelson: O que tem ficado, nestes anos de trabalho, de importante para o grupo, para a escola e para os estudantes?

Luis Antonio Freire: a gente tenta contar a história de forma diferente, em 2009, nós colocamos trechos do filme do Che Guevara e os estudantes contracenaram com os vídeos que eram projetados, trabalhando um pouco com a ideia de teatro documentário. Então, isso para eles foi interessante, algo novo, a ideia de contracenar com uma imagem que é tirada da internet, de outra arte que o cinema. Na ocasião o filme não estava como plano de fundo dando suporte a um texto, ele era a própria cena. Primeiramente é importante destacar que eles não tinham a noção do que era teatro experimental, eles compreendiam o teatro como um espaço dividido entre palco e platéia e que tem uma cortina. Antes na sala de aula os estudantes não apresentavam trabalho se não tivesse uma cortina, hoje em dia eles já sabem que não precisa de uma cortina para se fazer teatro. O cenário e o objeto

podem ser transformados. Em 2007, nós fizemos isso, uma mesa de sala de aula virou um caixão, plataforma política, entre outras coisas. Então, o jogo como processo de criação serve para eles perceberem que as coisas podem ser manipuladas em cena e que o jogo é uma maneira de redimensionar a própria cena. Houve uma educação teatral em toda comunidade escolar, hoje tem mães que chegam para mim e dão sugestões, os professores, os serventes. Antes eles achavam que não tinham competência para isso, mas com o passar do tempo eles perceberem que também podem contribuir e que o formato dos espetáculos apresentados permite uma participação de todos, pois ele é aberto e modificável. Então os professores se reeducaram teatralmente, eles já comentam sobre os espetáculos e conseguem diferenciar as montagens, a escola já consegue discutir sobre teatro e isso é muito gratificante para nós.

APÊNDICE VIII: Questionário com estudantes egressos do Meireles Grupo Estudantil de Teatro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE

ABIMAELSON SANTOS PEREIRA

PROJETO DE PESQUISA - Transgressões estéticas e Pedagogia do Teatro: o teatro do Maranhão no início do século XXI

Questionário aplicado a estudantes egressos do Centro de Ensino Médio Mário Martins Meireles que participaram do Meireles Grupo Estudantil de Teatro

1. Foi na escola que você teve o primeiro contato com os saberes do teatro, antes, este um universo pouco conhecido para você. Então, naquela época, o que impulsionou sua participação no grupo de teatro da escola?
2. A escola Mário Meirelles situa-se na zona rural de São Luís, local em que o investimento na cultura artística é muito baixo, quase obsoleto, e com grande predominância da cultura massiva. Pressuponho, de acordo com o histórico da escola, que o contato com o *teatro experimental* lhe mostrou outras possibilidades de se relacionar com a cultura e de se expressar no mundo. Então, gostaria de saber como você se relacionava com esta nova forma de se comunicar, já que quem faz teatro está se dispondo a expor-se perante o outro?
3. Quais as orientações que eram passadas para vocês, que faziam parte do grupo de teatro, em relação ao posicionamento ético e político diante do mundo? E por meio de quais procedimentos estas orientações aconteciam?
4. As montagens do professor Luís Antonio Freire são marcadas pela falta de um protagonista e pela resignificação do texto, do espaço cênico e dos objetos de cena. Qual era a importância disso, de forma prática, no cotidiano do grupo e como vocês estudantes se relacionavam com estes procedimentos?

5. Para o professor Luís Antonio Freire, o teatro na escola tem que proporcionar aos estudantes um contato prático, ou seja, “fazer/fazendo”. Então, como era este “fazer/fazendo” do grupo de teatro da escola e em que isso ajuda você individualmente na sala de aula e nas relações sociais?
6. Os espetáculos da escola Mário Meirelles são marcados por um teor político muito forte, capaz de tencionar as “certezas” dos estudantes, fazendo com que isso lhe traga novas formas de olhar o mundo. Isso aconteceu com você na prática durante algum processo de montagem? Caso tenha acontecido, como ocorreu e em qual espetáculo?
7. Na época em que você fazia parte do grupo de teatro da escola, havia um papel político do grupo de teatro na escola, como?
8. O trabalho desenvolvido com o grupo de teatro refletia de alguma forma na comunidade em que a escola estava inserida?
9. Dentre os trabalhos que você realizou no grupo, quais marcaram mais você e por quê?
10. Quais foram às lições que ficaram na sua vida depois de ter tido contato com o teatro experimental na escola?

APÊNDICE IX: Respostas do questionário de Pryscilla Carvalho

1. Quando entrei para o grupo de teatro da escola, já gostava de encenar, mas o intuito principal era ganhar ponto na média, só entrei para o grupo por que minhas amigas também entraram.
2. De início foi tudo novo, causou-me estranheza, pensava conhecer teatro, por que durante a minha infância participei de peças na igreja, no entanto todo aquele conhecimento que pensava ser a única forma de se fazer teatro caiu por terra. Ao longo do percurso dos dois processos nos quais estava presente, já não era estranho os exercícios, os textos sempre eram de temas fortes e presentes no nosso cotidiano, por isso o relacionamento com essa forma de teatro era mais de identificação e também pela falta de recursos tanto da escola quanto dos alunos, o teatro experimental nos abria possibilidades de nos reinventar.
3. Não se tinha uma orientação explícita do professor, conforme a nossa mente se expandia partia de nós mesmos alguns posicionamentos, como os textos dramáticos sempre tinham um cunho político, disso o professor fazia questão, nós nos reeducamos politicamente devido às discussões dentro do grupo, posicionamento ético também foi sendo transformado com as leituras dos textos. O texto escolhido para ser trabalhado era a principal forma de adquirirmos estes posicionamentos.
4. A importância disto estava no fato de nós, alunos, podermos experimentar todas as possibilidades do texto e do objeto, com a proposta de abrir o nosso campo de visão. A falta de um protagonista serve justamente para que todos os alunos experimentem na encenação a responsabilidade, geralmente os alunos que faziam os protagonistas eram na maioria das vezes os mais antigos, fator que gerava nestes a liderança frente aos demais, gerava um clima de confiança dentro do grupo. Todos se sentiam tão importante quanto o outro por que tinham em suas mãos as mesmas responsabilidades, já que todos desempenhavam o mesmo papel, o papel de aluno-colaborador.

5. Este fazer/fazendo era feito no ato do processo, primeiro por que tínhamos somente o sábado para trabalhar, segundo por que os exercícios eram propostos no dia da oficina, tendo assim caráter de improvisação, no decorrer do processo o aluno com orientação do professor selecionava o que tinha feito, julgando o mais adequado para a proposta de encenação. Dentro da sala de aula isto me ajudou a ser mais criativa dentro das atividades passadas por outros professores, no que diz respeito ao relacionamento social contribuiu para o meu senso crítico, pois conseguia expressar as minhas opiniões e tomar as minhas próprias decisões.
6. Aconteceu sim, no espetáculo *A Semente*. Como o texto falava do comunismo, e nós alunos desconhecíamos na teoria e na prática o que seria o comunismo, durante o processo pudemos estudar este movimento político e ter aparatos nas discussões não só no grupo, mas também dentro da sala de aula. No decorrer do processo sabíamos o que era e como eram perseguidos os líderes do comunismo, e como o movimento se desenvolveu dentro do país. Os textos sempre tinham haver de alguma forma com o nosso cotidiano, como nós alunos da zona rural, sempre sofriamos por sermos da zona rural, com a falta de professores por alguns considerarem muito distante, sofriamos nas competições de JEM'S ((Jogos Escolares Maranhenses), até mesmo no festival estudantil de teatro, no primeiro ano ninguém acreditava que nós fôssemos capazes de chegarmos onde chegamos, tudo isso mudou por que a nossa forma de pensar tinha mudado, já não nos colocávamos no lugar de vítima e sim de protagonista das nossas próprias vidas, já sabíamos lutar por aquilo que acreditávamos e os outros alunos que não faziam parte do grupo de teatro nos respeitavam por que nós tínhamos conseguido mudar o percurso da história com relação ao pré-conceito daqueles que nos viam apenas como alunos da zona rural de São Luís. Com o respeito conquistado já não éramos alunos da zona rural e sim alunos do Meireles, conseguimos conquistar uma identidade e fazer história.
7. O grupo depois do primeiro festival de teatro estudantil que participou ganhou a fama de lá estarem os mais “cabeçudos” da escola, isso por que tínhamos um senso crítico aguçado e por termos também uma experiência artística. O papel político que exercíamos perante os outros alunos era exatamente de puxar discussões sobre um determinado tema dentro dos eventos que a escola

promovia, desta forma o grupo sempre estava inserido no calendário anual da escola na intenção de que os outros alunos ao nos virem engajados nas atividades despertassem em si a vontade de se engajarem nas atividades também, e isso geralmente ocorria com a entrada de novos alunos no grupo de teatro ou na rádio, ou no JEM'S.

8. Sim, com passar do tempo os pais dos alunos iam para as apresentações do grupo feito na escola, a escola tornou-se reconhecida agora não mais como a escola da ALUMAR, mas como a escola que promovia atividades de interação entre a comunidade e os alunos.
9. Com certeza foi *A Semente*, texto de Gianfrancesco Guarnieri, primeiro por que era o meu último ano na escola, portanto no grupo, cheguei a pensar por vezes que nunca mais faria teatro na vida. Como o grupo participou do festival estudantil, neste ano (2007) ganhei o prêmio de atriz revelação e com isso uma bolsa de estudos no Cacem, fato que me impulsionou ainda mais na escolha do curso superior, hoje graças a minha estadia no grupo curso o 6º período de Teatro Licenciatura na UFMA.
10. Tem uma frase do Bertold Brecht que sigo ou pelo menos tento seguir e que sempre mexe muito comigo, os meus ideais hoje estão ligados nela; “Desconfiai de tudo na aparência singela e examinai sobretudo aquilo que lhe parece habitual. Pois em tempos de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, nada deve parecer natural. Nada deve parecer impossível de mudar.” Foi tudo isso que o teatro me ensinou. É pouco? Não sei. É muito? Também não sei. O importante é que ficaram.

APÊNDICE X: Respostas do questionário de Tereza Raquel

1. De fato foi na escola Meireles que conheci o teatro enquanto linguagem artístico-pedagógico. No segundo ano depois da inauguração, a escola se apresentou no Festival Maranhense de Teatro Estudantil, com o espetáculo *Oração para um pé-de-chinelo*, de Plínio Marcos, e os alunos foram convidados para irem apreciar. Nunca havia ido ao teatro e fiquei encantada com tudo que vi. Já adorava as aulas de teatro, eram muito interessantes e estimuladoras. Nunca tinha visto a arte como algo tão bom para estudar. Então fiz a seleção para novos integrantes do grupo e fui aprovada, assim o teatro passou a fazer parte da minha vida.
2. Eu sempre fui tímida para algumas situações, mas sempre tinha muito carisma, então buscava uma dinâmica maior nas minhas relações e para isso apresentava-me sempre disposta ao que era proposto. Quebrei alguns preconceitos, principalmente com as questões corporais.
3. O histórico de peças encenadas pelo Meireles mostra o quanto as questões político-sociais estão presentes: *Oração para um pé-de-chinelo*, *A semente*, *Morte e Vida Severina*, *Experimento sobre Che*, etc. Então debatíamos o texto nos encontros do grupo, além da própria sala de aula, nós, enquanto alunos-atores passamos a ver determinadas questões como possíveis de modificações. Isso não se restringia ao grupo de teatro, pois tínhamos a Gincana Solidária em questões sociais e políticas eram tratadas com toda a escola.
4. Nas primeiras reuniões do grupo, já com a renovação dos componentes, Luis sempre falava de “fogueiras de vaidade” que não deveriam existir e todos conseguiam lidar muito bem com isso. Todos tínhamos a mesma importância. Nos laboratórios todos passavam pelos mesmos pelos mesmos exercícios e só sabíamos qual a personagem faríamos por volta de dois meses antes da apresentação, para assim ensaiarmos a peça de fato. Havia aqueles que estavam mais envolvidos com o processo, como se fossem produtores, mas não eram vistos como protagonistas. Sobre a ressignificação do texto, do espaço e dos objetos, era também uma alternativa para somar diversas dificuldades que tínhamos, principalmente financeira, pois não tínhamos recursos para grandes

cenários, figurinos e por Luis ter sua pesquisa acadêmica pautada na semiótica. Brincávamos com estes elementos e com o que tínhamos disponíveis. Isso era bom, pois sempre nos abria uma variedade de possibilidades, despertava nossa criatividade e nosso imaginário. Tornava-nos todos protagonistas, inclusive nossos elementos.

5. O contato político no Meireles foi muito importante para mim. Adorava jogos, “as brincadeiras” com o texto, com os objetos. A dinâmica dessa parte prática era prazerosa, me ajudou a me tornar mais solta na escola, deixei de ser mais inibida, passei a ter mais segurança ao me expressar.
6. Nos dois espetáculos que atuei haviam a temáticas muito fortes e diferentes. No caso de *Morte e vida Severina*, havia a questão do abandono do pobre retirante, a fome, a miséria, de um povo jogado ao descaso. Esse foi um processo que me fez repensar alguns conceitos sobre algumas pessoas. No caso do espetáculo *A semente*, o processo rendeu para mim, ainda mais esclarecimentos, pois se trata de um contexto que era pouco conhecido para mim, neste processo lidamos com personagens que não eram necessariamente heróis, eram mais humanos, com falhas bem evidentes e vivendo num sistema coercitivo, corrupto. Me proporcionou novos conceitos sobre ideologias.
7. Na verdade não tínhamos muito a noção da importância do que fazíamos, sabíamos que eram questões importantes para a sociedade (para a nossa realidade enquanto comunidade da zona rural), mas muitos alunos estavam, ali para “distração”, e não por preocupação político-social de fato. Fazíamos o que Luis nos propunha, criávamos, brincávamos com o que era proposto e debatíamos essas propostas, mas ainda assim eram coisas novas para a maioria, então qualquer mudança acontecia antes conosco e só depois é que representar algo nesse sentido diante da escola em geral. O bom é que grande parte da escola abriu-se para o nosso trabalho, logo tínhamos espaço para desenvolver esse papel político num processo de “fazer/fazendo” de fato.
8. A comunidade de Pedrinhas sempre esteve muito ligada à escola, mas isso acontecia principalmente em outros projetos desenvolvidos na escola, o teatro só

envolvia por conta dos alunos que eram da comunidade (mesmo depois que saem da escola), as famílias que iam nos assistir e só.

9. Os processos são que guardo de mais significativo. Me envolvi muito com o grupo, fiz amizades verdadeiras, re-affirmei ideologias. Principalmente o processo de *Morte e vida Severina* desde a procura na mata por cenário, jogos com os coros, as músicas das cenas, a dinâmica da mudança de cenário para cada cena. Esses processos são hoje a base que sigo na minha formação
10. Que todos são importantes num grupo, que podemos fazer muito pouco, que a arte é fundamental para as relações sociais, que o teatro é um grande caminho para a interação, debate, dialogo, liberdade de expressão, etc. Tanto para os alunos quanto para a direção e a comunidade estes situam-se.

APÊNDICE XI: Respostas do questionário de Francisco Diego

1. Não, não foi na escola o meu primeiro contato com o teatro, foi na igreja. Mas confesso que foi no teatro da escola que pude compreender os diferentes tipos de se fazer teatro. Foi esses diferentes tipos que atraiu a minha atenção e dos meus amigos. Não sabíamos atuar, mas o professor Luis Antonio nos falou que poderíamos ter outras funções, além de atuar. Isso foi fundamental para a nossa entrada no grupo de teatro da escola.
2. Este foi o momento mais difícil da minha vida em relação ao teatro. No nosso caso, já era se expor de mais, os outros alunos jogavam piadinhas, mas eu estava disposto a fazer teatro e como muita luta consegui.
3. Era o que mais discutíamos nos encontros do grupo. Todo encontro era precedido por uma conversa e nós éramos cobrados a sermos seres politicamente educados.
4. Eu entendia isso como uma forma de fazer com que nós, alunos, não brigássemos, pois como em todo grupo de escola havia sempre uma briga pelo papel principal.
5. Foi por isso que eu, e também os outros permanecemos no grupo. Os alunos do grupo de teatro eram considerados os alunos mais inteligentes da escola, isso atraía muitos alunos. Sempre produzíamos algo, todas as comemorações da escola eram iniciadas com apresentações do grupo. Toda a escola nos conhecia, era demais, só o teatro nos proporcionava isso.
6. Sem dúvida. Penso que por sermos de uma comunidade rural e próxima ao Complexo Penitenciário de Pedrinhas gostávamos muito de discutir questões sociais nos encontros, creio que isso levava o professor a buscar textos parecidos com a nossa realidade.
7. Sim, tínhamos sempre que fazer pequenas peças de cunho educativo e apresentávamos para toda a escola. A temática era escolhida pelo professor em

parceria com a direção e, em alguns casos, com as empresas que nos pediam apresentações sobre droga, trânsito, dentre outros.

8. Com certeza, éramos conhecidos em toda comunidade. Eles sempre gostavam das apresentações.
9. O trabalho que mais me marcou foi o primeiro, era tudo novo e estranho. Pra falar a verdade o que marcou foi o primeiro lugar no Festival de Teatro Estudantil do CACEM.
10. As melhores possíveis. Mas a maior foi de acreditar que o que se parece impossível pode acontecer quando trabalhamos com objetivo e responsabilidade.

APÊNDICE XII: Respostas do questionário de Almir Pacheco

1. Não foi necessariamente na escola que tive este contato. Conheci o teatro alguns anos antes de entrar nela, mas foi dentro dela que tive um contato mais íntimo com essa arte, assim fui incentivado pelo professor Luis Antonio Freire para fazer o exame de seleção do grupo estudantil.
2. O contato com a cultura era exatamente como está descrito a cima. Minha relação bem pouca só tinha o prazer, até então, de estar dentro do palco, não me preocupava com a opinião ou até mesmo com as críticas dos colegas de turma. Queria dar o meu recado sem me em portar com os demais.
3. O professor sempre nos situava sobre as posições políticas e éticas que tínhamos que tomar como artistas que éramos (falo assim envolvendo os colegas que saíram do grupo e da escola sem continuar a arte que estávamos aprendendo), essas eram permanentes em questionar e inovar. As orientações eram dadas em sala de aula ou quando nos reuníamos em nossos encontros para ensaio.
4. Na verdade nós tínhamos um orgulho em saber que éramos um grupo diferente dos demais então carregávamos cada vez mais a importância do grupo e do nome do professor.
5. Através da experimentação, nós fazíamos as coisas propostas pelo professor “sem medo de ser feliz”. Este título carregado pelo professor e que nós adotamos como lema do grupo era o que nos ajudava em nossas disciplinas, com a forma de apresentação de seminário, em nossos questionamentos nas disciplinas e questionamento em nossa própria vida.
6. Sim, nos dois em que participei (Morte e Vida Severina e A Semente). No primeiro passei a questionar a vida que nós nordestinos vivemos e o que nós procuramos como solução para nossos problemas, pensava muito também na desigualdade social. Enquanto ao segundo, pensava na luta que cada um tem que cravar para a melhora das coisas mínimas e com essas poucas coisas com toda certeza mudaríamos uma nação.

7. Não lembro...

8. Nosso objetivo era esse. O grupo era bem conhecido pela comunidade. Acredito que sim, por que os espetáculos apresentados eram de um teor político forte e também tínhamos a colaboração da coordenação da escola.

9. Morte e Vida Severina: por ser o primeiro e também pelos questionamentos que este me trazia. A Semente: me apaixonei pelo texto, pela política dele.

10. Só se aprende a fazer fazendo e se for fazer que faça sem medo de ser feliz.

APÊNDICE XIII: Informações sobre o Meireles Grupo Estudantil de Teatro

Projeto: Meireles Grupo Estudantil de Teatro

(Oficina de Teatro para Adolescentes)

Elaboração e Coordenação: Prof. Luís Antonio Freire

Criado em: Outubro de 2004

Público alvo: Alunos do Ensino Médio da Zona Rural de São Luís

Local: Centro de Ensino Prof. Mário Martins Meireles

Objetivos:

1. Conscientizar para a importância da linguagem teatral como agente dinamizador do processo de ensino-aprendizagem, atuando na construção da cidadania;
2. Proporcionar o entendimento do pensar-fazer teatro;
3. Desenvolver as potencialidades cognitivas, psicomotoras e afetivas com vistas à construção processual do senso crítico-estético sobre a realidade;
4. Possibilitar uma formação sócio-cultural compromissada com a dignificação humana em todos os sentidos.
5. Propiciar o contato com grandes autores e obras da dramaturgia (nacional e internacional).

Princípios Estéticos do Meireles Grupo de Teatro

1. Uso do texto e do coro como recursos estéticos e pedagógicos.
2. Presença da intertextualidade como prática textual.
3. Quebra do protagonismo, lançando mão do sistema coringa.
4. Presença do jogo como elemento propulsor da criação cênica.
5. Ressignificação do espaço e do objeto na encenação.
6. Abordagem de temáticas sociais com intuíto: conscientizador, mobilizador e articulador.
7. Relação intersemiótica no processo de encenação.

Histórico

1. 2005 - Paixão de Cristo
2. 2005 - Oração para um pé-de-chinelo, de Plínio Marcos
3. 2006 - Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto
4. 2007- A Semente, de G. Guarnieri
5. 2008 - Show São Luís: cena, canto e verso
6. 2008 - A Gruta Sombria (Prólogo da peça Rio de Janeiro em 1877, de Arthur Azevedo)
7. 2008 - Santo Inquérito, de Dias Gomes
8. 2009 - Cartas para Nora (baseado em Casa de Bonecas, de Ibsen - intertextualizando com poemas de Lia Luft)
9. 2010 - O Comandante (baseado no texto de Boal - A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa - fontes históricas e projeção de acontecimentos locais)