

DE UM TEMPO QUE NÃO FOI

José Tonezzi (UFPB – Departamento de Artes Cênicas)

Resumo:

Analogia entre os cursos de ensino de artes da cena que foram implantados em duas universidades, em tempo e localização bem distantes. O propósito é perceber as características e pontos em comum, que levaram tais experiências ao sucesso.

Palavras-chave: Formação; Arte Acadêmica; Teatro de Grupo.

Abstract:

Analogy between the courses of teaching arts scene that were deployed at two universities, in time and location well away. The purpose is to understand the characteristics and commonalities such experiences led to success.

Keywords: Training; Academic Art; Theater Group.

A expressão utilizada no título deste artigo diz respeito ao que a memória guarda como algo vinculado a um período ou lugar cuja sensação está preservada, dando-lhe o caráter de tempo/espaço/acontecimento ainda presente. É o que faz de um passado algo bastante vivo e atual, em vigor e portanto não findado. A expressão pode também significar uma percepção, sensação e vivência de uma relação, sentimento ou situação que não se perdeu e se faz valer ainda neste momento. Dificilmente poderia ser de outra forma ao ver-me como participante de um evento num lugar extremamente marcante em minha vida. Numa situação inusitada, apresento-me agora como professor numa escola onde fui aluno¹. Caso se concorde com o pensamento de que nada daquilo que já ocorreu irá acontecer outra vez “do jeito que já foi um dia”², então é possível dizer que efetivamente “nada será como antes”³. Com isto se demarca a singularidade do processo em andamento, da

¹ Tendo sido recentemente professor da primeira turma do Curso de Teatro na UFPB, o autor integrou um simpósio ocorrido na UNICAMP, onde coincidentemente foi aluno também da primeira turma do Curso de Artes Cênicas.

² Cf. “Como uma Onda” (Zen-Surfismo) (Lulu Santos e Nelson Motta, 1983).

³ Cf. “Nada será como antes” (Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, 1974).

realização ou percepção do ato, ou seja, pela execução ou testemunho de algo, pela ação em si e/ou presença diante dela.

Sabe-se que o tempo presente é também instância para uma constante atualização do passado que, vinculado à memória, vem à tona seja pela rememoração do ocorrido, seja através de suas reminiscências⁴. O resgate do ocorrido (passado) não apenas evoca o que viria depois (futuro), mas potencializa e torna mais compreensíveis os acontecimentos que lhe foram subsequentes. Crer no dinamismo e na constante transformação daquilo que se vivencia afirma a efemeridade e o caráter singular de cada acontecimento, lugar e ato. Envolve questões vinculadas ao entendimento e reflexão sobre nossa relação com o mundo, em termos de ação, tempo e lugar, as três grandes unidades que classicamente compõem o universo do drama. Neste sentido, Jacques Le Goff (1996) observa possíveis variáveis na percepção do tempo, especificamente no que se refere ao meio e ao contexto em que é percebido: tempo individual (percebido na vivencia do atuante), tempo social (contexto e relação com o meio) e tempo geográfico (que diz respeito ao espaço físico, natural ou arquitetônico). Diferenciados na duração e no ritmo, os tempos aí regidos podem se sobrepor, fazendo-se percebidos simultaneamente.

Neste sentido, é possível aqui uma breve analogia entre duas iniciativas similares, acontecidas em tempos e lugares bem distantes. Trata-se da implantação dos cursos de teatro em nível superior nas cidades de Campinas (SP) e João Pessoa (PB) que, em decorrência do desenrolar históricos do teatro brasileiro e dos profissionais/acadêmicos envolvidos, as iniciativas parecem se vincular. O primeiro deu-se durante a década de 1980 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), enquanto a segunda iniciativa ocorreu na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no correr de anos recentes.

O Curso de Artes Cênicas da UNICAMP iniciou-se em 1986, mas fica evidente que o diálogo entre a instituição e a comunidade já ocorria vários anos antes. Atividades de extensão do Centro de Teatro, ligado ao recém-criado Instituto de Artes, realizavam-se contando com a participação de integrantes do Grupo Pessoal do Víctor, reconhecido coletivo teatral da capital paulista. O setor desenvolveu atividades cujas consequências foram aparentemente lógicas: o surgimento de novos coletivos, cujo modelo era o próprio grupo paulistano. O ensino específico das artes cênicas no âmbito superior decorreu em iniciativas variadas e, apesar das limitações impostas pela estrutura acadêmica de então, o curso da UNICAMP mostrou-se singular. Vale citar que no Rota de Fuga Festival Cênico⁵, ocorrido na cidade de Campinas (SP) em 2004, reuniram-se alguns dos principais coletivos teatrais da cidade. Alguns deles, já com reconhecimento nacional, identificavam-se pela origem,

⁴ A participação no III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, em 2014, permitiu-me a experiência de atualização do passado. No exato lugar onde ocorreu o evento (auditório do Instituto de Artes da UNICAMP) foi onde realizei minhas provas específicas para ingresso no curso de graduação em Artes Cênicas desta universidade, em 1985.

⁵ Disponível em < <http://laboratoriodoator.tripod.com/id18.html> >. Acesso em 30/05/2014. Destacam-se aqui: Lume, Boa Companhia, Barracão Teatro e Matula.

aproximação ou vínculo com o universo acadêmico, fato bastante estimulado a partir da implantação do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Tal fato foi, na verdade, reflexo de uma era, característica efetiva de um tempo. A perenidade do trabalho em grupo mostrou-se como característica do fazer teatral contemporâneo, em especial na América Latina e com reflexos profundos na produção brasileira.

É sabido que, com exceção da *commedia dell'arte* e do teatro de rua – fortemente ocasionados pela reunião de familiares ou agrupamentos de saltimbancos –, a história oficial do teatro ocidental foi regularmente reconhecida em termos individuais e institucionais, além de questões socialmente elitizadas. Assim, a evolução oficial do teatro se registrava conforme a obra de reconhecidos dramaturgos, a existência de companhias e de elencos estáveis, com artistas previamente contratados e cujo fim era atender aos interesses de entidades privadas ou de Estado. No correr do século XX, entretanto, o mundo cênico ocidental reconfigurou-se com atividades inovadoras de coletivos surgidos em diferentes países. Era o que se viria a constituir como “teatro de grupo” que, reunindo artistas com objetivos estéticos e/ou político-sociais em comum, enfatizava o ato de criação assumida em conjunto. Em alguns casos, destacaram-se:

O Théâtre du Soleil [*França*] ou o Teatro da Taganka [*União Soviética*], assim como o Teatro das 13 Filas, de Jerzy Grotowski, em Opole, na Polônia, ou, para recuar no tempo, os Comédiens Routiers, de Léon Chancerel, na França, ou, ainda antes dele, o Studio de Evgueni Vakhtangov, em Moscou, todos pertencem ao teatro de grupo em função do espírito que os anima [...]. (PICON-VALLIN, 2008, p. 85).

De acordo com a citada autora, no teatro de grupo as convicções comprometem os envolvidos com o respeito às regras específicas do coletivo, com a consciência de uma “aventura única”. Além do teatro de grupo, outras iniciativas surgiram congregando diferentes manifestações como o circo, a música, a dança e as artes visuais. Depois de duas grandes guerras mundiais e em consequência das vanguardas em ação desde o século XIX, apareceram questões de conteúdo, linguagem e estrutura cênica que somente uma dinâmica coletiva e artisticamente plural parecia capaz de dar conta.

Arte e pensamento

De maneira geral, para o artista do corpo e da voz, a reflexão sobre a criação – seja dele próprio ou de outro – sempre pareceu distante da prática e do ato criador. A aproximação entre as artes da cena e o meio acadêmico, intensificada nas últimas décadas do século XX, trouxe a percepção de duas instâncias diferenciadas em termos de característica e funcionamento. No

âmbito acadêmico, visando o conhecimento sobre algo, historicamente se estimulou a atividade isolada e reflexiva com base em objeto (seres, fenômenos, acontecimentos) previamente dado. Por sua vez, na formação do artista cênico é comum que o sujeito seja levado a um trabalho sobre si mesmo, de forma individual ou coletiva. Desta forma, enquanto as atividades acadêmicas eram tidas como observação/reflexão distanciada, o aprendizado e a criação nas artes da cena mostravam-se possíveis a partir de exercícios e treinamento do corpo e da voz do próprio investigador, com jogos de sensibilização e expressividade que comumente pedem presença e percepção de si e de outros.

Considerando a profunda experiência geralmente requerida pelo teatro àqueles que o realizam, cabe aqui a contribuição de Fabrini (2013) numa analogia entre cena e conhecimento. Para tanto, a autora empresta os conceitos de Boaventura Sousa Santos e trata de aspectos característicos da cultura do Sul, que caracterizam o teatro de investigação e aprofundamento, que requer do artista uma apropriação e vivência da relação materialidade/potência, o que se torna possível com o uso e aplicação de práticas tradicionais. Isto, no entanto, geralmente se ofusca no modelo hegemônico da cultura do Norte, tão em voga no processo histórico do Ocidente e que orienta classicamente nosso meio acadêmico. Neste sentido, alguns elementos se opõem ou podem se complementar na relação da tradicional atividade acadêmica com o fazer artístico da cena. Enquanto ato e aprendizado, a arte de atuar impõe a dinâmica e o necessário deslocamento do eu – enquanto pessoa autônoma e isolada – para a subjetividade do “si mesmo” ou o seu atravessamento na percepção e simulação do outro.

A constituição de uma tese, tida como grau maior do estudo acadêmico regido pela cultura do Norte, tradicionalmente impõe ao trabalho do pesquisador um caráter de inovação e/ou ineditismo, estimulando um necessário e circunstancial isolamento que lhe propicie condições para a invenção e a descoberta. Ainda que haja o uso de equipamentos abertos e comumente acessíveis, além da atuação em espaços compartilhados, tal experiência mantém comumente uma conotação de feito individual e personalizado. Assim, nos moldes tradicionais uma atividade de caráter acadêmico decorre num intercâmbio mais teórico e racional do que interpessoal, ainda que contemple a participação de outros no papel de investigador ou objeto. Já o aprendizado e a criação cênica requerem do sujeito a capacidade de situar-se na relação entre sua individualidade e o mundo à sua volta. São as suas referências, vivências e percepções no espaço em que habita/transita, somadas ao acontecimento em curso, no qual se insere como agente ou testemunha. Por fim, há ainda a percepção e relação com a pessoa do outro. Neste sentido vale notar a observação de Pelbart (2008) que, com base no grau de potência apontado por Espinoza, chama a atenção para o poder de interação e influência entre o indivíduo e o meio. Trata diretamente – e em variados graus – da intersecção entre as potências de afeto do sujeito: afetar e ser afetado. Então se poderia dizer que, numa atuação em grupo, esta potência se multiplica.

Em decorrência da implantação de cursos de Teatro/Artes Cênicas (especialmente os de Interpretação) em nível superior no Brasil, houve grande ampliação no surgimento e composição de coletivos profissionais de artes da cena. Enquanto na década de 1970 ainda se contava nos dedos o número de cursos superiores de teatro ou dança, hoje eles são dezenas e contam, em sua maioria, com programas de pós-graduação. Os cursos iniciados em 1985-1986 pela UNICAMP e vinte anos depois pela UFPB tiveram ressonâncias notáveis e semelhantes nas cidades de Campinas (SP) e João Pessoa (PB). E o estímulo ao trabalho em grupo junto à comunidade, seja como prática estudantil ou seja pela cooperação/integração também de docentes, foi um dos fatores mais marcantes. Ambos os cursos qualificaram e ampliaram a prática local de produção cênica e incidiram no âmbito da pesquisa e da reflexão sobre o processo criativo. Decorrem numa prática intensamente percebida no país durante as últimas décadas: a “grupalidade”. É perceptível que o trabalho em grupo não apenas se intensificou, mas mudou de perfil após a redemocratização do país, tendo sido bastante analisada por estudiosos.

Os coletivos surgidos a partir da instituição dos cursos de artes cênicas pela UNICAMP e pela UFPB são hoje inumeráveis, a maioria deles de trabalho continuado, ou seja, com a participação dos mesmos integrantes durante muitos anos. Eles destacam-se com vitória em editais nacionais e regionais de apoio à produção/circulação de espetáculos. Além do material de divulgação, como panfletos, cartazes e programas de obras realizadas, em geral se habituaram também à publicação de material teórico: livros, registros e periódicos.

O exercício, o pensamento e o registro da produção cênica – comuns no trabalho de grupo hoje – com frequência levantam questões reincidentes: trata-se de uma escola de arte ou escola de vida? No ensino das artes da cena, mais do que o apossamento de fórmulas, trata-se de um processo interpessoal na transmissão do conhecimento, no qual comumente as respostas chegam em forma de novos questionamentos. Numa relação mestre-discípulo com o aluno, o docente deve perceber a dimensão efetivamente processual de sua prática. Assim, por vezes ele deve se perguntar: como ensinar o que parece não ser possível de se saber se não **durante** o processo? Neste sentido, para seu aprendizado também o aluno necessita de atenção ao **enquanto** desenvolve suas atividades, a vivência do ato e das ocorrências em si. Tal forma de aprendizado pode ocorrer inclusive no âmbito da vida real, em funções imprevisíveis e limítrofes, como exemplifica Werner Herzog⁶: numa viagem a pé durante meses, numa prestação de serviços como segurança de boate erótica ou guarda de um asilo psiquiátrico.

A formação em âmbito acadêmico imputa ao artista capacitação e hábito à reflexão e ao registro das ideias e das constatações, prática incomum no Brasil até recentemente. O diálogo com as ciências, basicamente as humanas e biológicas – bem como sua apropriação no âmbito da criação cênica –, redimensionou o alcance e as possibilidades do fazer artístico. É fato que o uso

⁶ Disponível em: <<http://revistapiui.estadao.com.br/edicao-11/o-que-aprendi/a-realidade-corre-ri-sco>> Acesso em 05/05/2014.

de elementos e referências da Linguística, da Biologia e da Física, dentre outras, ampliou e aprofundou o campo de ação do profissional da cena, seja no trabalho corporal, na encenação, na criação sonora ou no uso de recursos técnico-tecnológicos.

No trabalho coletivo, outra característica que muito se impõe é a hibridização de linguagens, ou seja, a mistura das diversas manifestações que eram tidas como atividades específicas e deviam se manter separadamente. Neste sentido, o artista cênico (ator, performer, dançarino) teve que reestruturar-se, passando a dominar afazeres que antes podiam lhes ser dispensáveis, como o uso de instrumentos musicais, de atividades circenses ou jogo/operação de equipamentos tecnológicos. Surge daí um profissional habituado ao meio da formação, da pesquisa e da diversidade produtiva, elementos que perfazem o sentido e o funcionamento da “grupalidade”. É basicamente o que se mostra como consequências dos cursos superiores de artes cênicas instituídos pela UNICAMP e pela UFPB, em Campinas (SP) e João Pessoa (PB), assim como podemos perceber isso em grande parte das criações cênicas contemporâneas.

Referências

FABRINI, Veronica. Sul da cena, sul do saber. **Moringa** – Artes do Espetáculo, v. 4, n. 1. João Pessoa: UFPB, 2013, pp. 11-25.

FÉRAL, Josette (org). **L'école du jeu: former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtrale**. Saint-Jean-de-Védas: Entretemps, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

MERISIO, Paulo; CAMPOS, Vilma (Orgs). **Teatro: ensino, teoria e prática**, volume 2. Uberlândia: UFU, 2011.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. **Próximo ato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, pp. 32-37.

PICON-VALLIN, Béatrice. A propósito do teatro de grupo – ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana. **Próximo ato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. pp. 82-89.