

A FORMAÇÃO DO ARTISTA NAS UNIVERSIDADES DIANTE DOS IMPASSES DA CENA CONTEMPORÂNEA: IMPRESSÕES DE QUEM ENSINA

Prof. Dr. Vicente Concilio (UDESC – Departamento de Artes Cênicas)

Resumo:

O presente artigo propõe algumas reflexões acerca da formação dos artistas nas universidades hoje, uma vez que este é um percurso cada vez mais comum, dada a ampliação do acesso aos cursos de artes cênicas em todos os estados brasileiros. Todavia, essa aparente universalização está carregada de contradições, dentre as quais a distância entre as práticas da cena contemporânea e a “tradição” às quais as disciplinas curriculares estão ligadas.

Palavras-chave: Universidade; Formação; Artista; Cena Contemporânea.

Abstract:

This article proposes some reflections on the training of artists in universities today, since this is an increasingly common route, given the expansion of access to performing arts courses in all states. However, this apparent universality is fraught with contradictions, among which the distance between the practices of the contemporary scene and the “tradition” to which the curriculum subjects are linked.

Keywords: University; Training; Artist; Contemporary Scene.

Todos conhecemos as questões que envolvem o trabalho desenvolvido por Constantin Stanislavski (1863 – 1938) em seus anos finais de trabalho: o mestre russo, grande pedagogo do teatro, desenvolveu o denominado “método das ações físicas” na sua última década de vida.

Porém, o relato mais próximo do que seriam os fundamentos e a rotina deste trabalho não chegaram até nós através de escritos do próprio diretor. Foi principalmente pelo relato de Vasili Toporkov (1889 – 1970), um dos atores que atuavam no Teatro de Arte de Moscou, que tais fatos chegaram até nós.

Em *Stanislavski in Rehearsal*, ao descrever os ensaios de dois espetáculos construídos sob direção de Stanislavski (Almas Mortas, de Nikolai Gogol e Tartufo, de Molière), Toporkov erigiu um dos documentos

fundamentais sobre o legado do grande mestre russo, que seria traduzido para a língua inglesa apenas em 1979.

Este fato aparece aqui na introdução do texto para ilustrar uma realidade que sempre acompanhou a rotina dos processos de ensino-aprendizagem, em muitas áreas distintas do conhecimento, mas sobretudo naquelas que envolvem um saber de natureza empírica: a distância entre a teoria e a prática. Se a prática, no caso de Stanislavski, precedia o registro teórico, então o tempo entre essa análise e sua prática estavam descompasso temporal, o que é a realidade da maioria dos projetos de pesquisa artísticas.

Isso não representa um problema em si, apenas ilustra um ponto importante para o que se pretende abordar aqui: as práticas artísticas, aquelas que alimentam o campo teórico e prático das pesquisas cênicas, as propostas que determinam o avanço da linguagem teatral e que apontam para novas formas de criação e relação do espetáculo com o público, nascem primordialmente fora do âmbito teórico (sobretudo aquilo que a pesquisa acadêmica endossa como “teoria”). Assim, a arte do presente leva tempo para ser apreendida e, portanto, influenciar as práticas de formação artística do seu próprio tempo.

O que vivemos na atualidade (e o foco do presente artigo é a universidade brasileira) é um descompasso parecido, porém que assume uma complexidade mais instigante: nas relações entre o ensino das artes cênicas, a teoria e as práticas artísticas contemporâneas, o que presenciamos são relações temporais bem distintas: por um lado pesquisa teórica contemporânea vive, certamente, um de seus momentos mais gloriosos; por outro lado, a ampliação da oferta de vagas e de cursos de graduação em teatro merece uma análise mais criteriosa.

Muitos são os fatores que impulsionam a quantidade e a qualidade das pesquisas teóricas em artes cênicas no nosso país. Se até há bem pouco tempo a bibliografia sobre teatro, em língua portuguesa, estava limitada a poucas traduções de obras importantes e a algumas coleções que teimavam em publicar pesquisas teatrais (nesse sentido, é sempre oportuno lembrar e agradecer a editora Perspectiva e ao seu editor, o Jacó Guinsburg), hoje esse panorama mudou consideravelmente. Não só a facilidade em adquirir livros importados aumentou, com o acesso às lojas virtuais, mas também a produção científica ganhou impulso graças ao número considerável de publicações de revistas acadêmicas. Essas revistas, ligadas normalmente a programas de pós-graduação e Artes Cênicas, fomentam não só a quantidade e a qualidade da produção científica, como ampliam a velocidade ao acesso à produção crítica.

Se antes o acesso à reflexão produzida na academia ficava restrita à consulta da obra na biblioteca ou à longa espera pela almejada publicação, no presente o contato é praticamente simultâneo à própria conclusão da pesquisa.

O trânsito ampliado da produção crítica é uma das consequências louváveis desse momento em que a internet ampliou nosso acesso à troca de conteúdos em diversas mídias (não só o texto escrito, mas o acesso à arquivos de imagem e som).

Também é importante destacar a diminuição das fronteiras geográficas: para além das trocas de arquivos, também é mais acessível buscarmos conhecimento em outros países. São muitas as fontes de financiamento para a pesquisa fora do país. Além disso, é possível organizar com muito mais facilidade um evento que conte com a presença de nomes importantes da pesquisa teórica e crítica.

Esse contexto otimista não está, certamente, livre de críticas: críticas ao “produtivismo” acadêmico, fruto de modelo que estimula uma alta produtividade de textos mas que pouco analisa a qualidade da produção apresentada; críticas à influência de “modismos” teóricos diversos, que causam alvoroço inicial mas não sobrevivem a críticas mais profundas.

Apesar dessas questões é evidente a relevância da produção crítica e teórica nos estudos teatrais contemporâneos, um momento realmente fértil para a área no país, com a ampliação do número de cursos de pós-graduação e o incentivo à circulação e troca entre os pesquisadores.

No âmbito da graduação também há motivos para comemorações. Hoje há cursos de Artes Cênicas em todas as regiões do país, atingindo quase a totalidade dos Estados da Federação. Apenas os Estados do Piauí e de Mato Grosso não contam, até o presente momento, com curso de Teatro em nível superior (ainda assim, em Mato Grosso existe um curso à distância ministrado pela Universidade de Brasília, com polos em Barra dos Bugres e Primavera do Leste).

Na última década, sobretudo a partir da política federal de ampliação das ofertas de cursos em nível superior, denominada pelo Ministério da Educação sob o título de **Reuni – Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades**, transformou-se radicalmente o panorama geográfico dos cursos de teatro em nível superior no território nacional. Ainda que o maior número de cursos estejam concentrados nas regiões Sul e Sudeste, é importante destacar que a possibilidade de cursar uma graduação em teatro não é mais restrita aos centros tradicionais de ensino.

O interessante desse fato é que as universidades públicas federais optaram, na sua maioria, em implantar cursos de Licenciatura em Teatro, o que explicita um desejo de, ao mesmo tempo, oferecer formação artística aos interessados em cursar uma graduação em teatro e, também, justificar a existência desses cursos a partir da necessidade de professores especialistas nessa linguagem para atender a demanda de professores de teatro na rede pública e privada de ensino básico.

Todavia, o panorama desses cursos em fase inicial de implantação é bastante diverso. Muitos nasceram de Departamentos de Letras, outros de departamentos de Arte que ainda não possuíam graduação em teatro. São cursos em busca de sua especificidade, ainda construindo um projeto pedagógico genuíno, engatinhando na conquista de um quadro completo de professores efetivos e especialistas nas distintas disciplinas que compõem os currículos de uma graduação em Teatro.

Esses currículos foram construídos, geralmente, por professores desbravadores, nem sempre da área de teatro, que se desdobraram em criar, com poucos recursos (na maioria das vezes), uma proposta de graduação que se propusesse a formar os professores e artistas de um futuro próximo.

É nesse ponto que cabe retornarmos à história inicial: a história de um diretor, um pedagogo do teatro, que investigava uma proposta interpretativa, mas cujo registro só veio à tona tempos depois. Esse diretor, Constatin Stanislavski, foi um artista inquieto e, como tal, um pedagogo em constante aperfeiçoamento, na medida em que sua prática artística alimentava seus processos de criação e os resultados destes invariavelmente geravam novas rotas de trabalho. O seu “sistema”, o seu “método” é na verdade um projeto incompleto, constituído de hipóteses e experimentos cujos resultados nunca produziam certezas absolutas.

Esse é o ponto principal a discutir e uma das grandes fragilidades de muitos cursos superiores de teatro (se formos analisar a questão com bastante cuidado, é um dos grandes problemas da educação em todos os níveis): uma concepção de currículo pouco dinâmica, amarrada em certezas e reprodutora de propostas e experimentos ligados a tradições que nem sempre fazem sentido com a cena contemporânea.

Diferentemente do mestre russo, que era dono de seus próprios experimentos e devia satisfação apenas aos artistas envolvidos nesses processos, um curso de ensino superior é amarrado a uma estrutura burocrática e, portanto, ele tende a ser encarado como um bloco estanque de ementários e bibliografias, obrigado a passar por uma série de aprovações externas e submissões sucessivas não só aos Conselhos Universitários, mas também às Secretarias de Ensino.

Essas instâncias julgam e avaliam um projeto pedagógico que, supõe-se, é capaz de “formar” um artista ou um professor ou um professor artista durante o tempo em que ele cursa sua graduação.

Muitas vezes, esse esforço por imaginar disciplinas obrigatórias, conteúdos essenciais ou bibliografias indispensáveis, possui um efeito indesejado, contrário a qualquer prática artística e instituinte de uma lógica pouco aberta ao diálogo e à criatividade. Esse processo acaba por transformar grande parte dos cursos de ensino de teatro em **laboratórios de “História do Teatro Aplicado”**, uma síntese muito instigante trazido pelo professor e pesquisador Amilcar Borges de Barros, do Chile, em sua palestra dada no III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas¹.

Essa situação não é incomum. Os entraves burocráticos, provocados por muitos trâmites ao qual um projeto de curso no Ensino Superior é submetido, tanto no âmbito interno à universidade, quanto externo (as aprovações das diretorias de ensino e posterior reconhecimento de curso), na maioria das vezes instauram processos em que a avaliação é feita sem levar e consideração a própria natureza do fazer artístico, com sua dinâmica própria e

¹ O III Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas foi promovido pelo Lume Teatro entre os dias 18 e 22 de fevereiro de 2014, no Instituto de Artes da Unicamp.

necessidades particulares. O resultado é um foco excessivo em aspectos que satisfazem os “gestores”, mas que comprometem a relação do processo formativo com a arte que se produz no presente.

Como resolver essa aparente dicotomia, entre a tradição e a contemporaneidade? É possível elaborar um currículo que estabeleça um recorte fundamental da história e das práticas do teatro (ocidental ou oriental) e ao mesmo tempo seja aberto o suficiente para abarcar as experiências mais instigantes do teatro contemporâneo? Como os professores e artistas envolvidos com a docência no ensino superior, responsáveis pela formação dos futuros professores de teatro e da geração futura de criadores da cena teatral, podem elaborar estratégias de formação que façam sentido como propulsoras de renovação artística, e não apenas como tributos às conquistas de pedagogos que nos precederam?

Obviamente, as respostas não estão no modelo instaurado, que já sofre críticas há muito tempo, por separar as áreas do conhecimento e fatiar conteúdos e práticas que fazem mais sentido quando integradas. Ainda assim, são tímidas ou inexistentes as propostas para o desenvolvimento de uma nova maneira de empreender mudanças nesse modelo curricular instituído, no qual uma suposta distribuição lógica dos conteúdos em uma grade de horários promete formar um artista em 4 anos de estudo.

Essas outras formas de pensar a estrutura curricular podem promover também uma revisão dos conteúdos, possivelmente conectando a tradição à luz das inquietações estéticas contemporâneas, e construindo um corpo de disciplinas cujo ementário não esteja congelado em formas apenas tributárias ao passado, mas que dialoguem com as expectativas do presente.

Nesse contexto em que tantos novos cursos de formação superior em Artes Cênicas aparecem por todo o país, é crucial nos questionarmos acerca dos modelos curriculares que construímos, para ao conquistarmos o reconhecimento dos cursos, mas sem perder de vista que o objetivo destes mesmos cursos é formar os artistas do futuro. Não faz sentido insistirmos apenas em maneiras consagradas de estruturar um currículo, assim como não faz sentido que um currículo apenas preveja conteúdos que valorizem certezas conquistadas do passado.

Referências

BRASIL. (site) **Reuni**. Disponível em: www.reuni.mec.gov.br Acesso em: 18 jul. 2014.

SANTANA, Arão Paranaguá. **Teatro e Formação de Professores**. São Luís: EDUFMA, 2009.