

ARTE E CULTURA:**Apontamentos sobre o teatro na formação cultural dos diferentes sujeitos****ART AND CULTURE:****Notes about the theatre in formation cultural of the different subjects**Marcio Dias Pereira¹**Resumo**

As constantes discussões entre professores e pensadores sobre a realização da prática teatral em sala de aula relacionada com as teorias da Pedagogia do Teatro levam os primeiros a eternas reclamações sobre as dificuldades em ministrar aulas de teatro em escolas públicas, mais precisamente no ensino fundamental. O intuito do artigo é propor um possível caminho que possa criar brechas e respiros para as aulas de teatro. O objetivo é buscar uma inter-relação entre as diferentes culturas dos alunos e a possibilidade do avanço das aulas de teatro dentro dos caminhos metodológicos trilhados pelos professores. Teoricamente são levantados os pensamentos dos autores Denis Guénoun e Flávio Desgranges, tendo como apoio os pensadores Marco de Marinis e Monique Augras. A ideia é fazer apontamentos que levem professores e pensadores de teatro a refletirem sobre a inter-relação entre a cultura dos alunos e as suas práticas em sala de aula.

Palavras-chaves: Educação, Cultura, Movimento, Teatro.

Resumen

Las discusiones en curso entre los maestros y pensadores sobre la implementación de la práctica teatral en el aula relacionada con las teorías de la Pedagogía Teatral, conducen a las primeras quejas eternas sobre las dificultades en la prestación de clases de actuación en las escuelas públicas, específicamente en la escuela primaria. El objetivo del artículo es proponer un camino posible que puede crear lagunas y respiraderos para clases de actuación. El objetivo es buscar una interrelación entre las diferentes culturas de los estudiantes y la posibilidad de promoción de clases de teatro dentro de los caminos metodológicos tomadas por los profesores. Elevada teóricamente los pensamientos de los autores Denis Guénoun y Flávio Desgranges, teniendo como apoyo a los pensadores Marco de Marinis y Monique Augras. La idea es hacer que las notas principales pensadores y maestros de teatro para reflexionar sobre la interrelación entre la cultura de los estudiantes y sus prácticas en el aula.

Palabras claves: Educación, Cultura, Movimiento, Teatro.

Abstract

The constant discussions between teachers and thinkers on the realization of theatrical practice in the classroom with the theories of Theatre Pedagogy, lead to the first eternal complaints

¹Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Mestrando. Projeto em andamento-2014. Instituto de Artes. Mestrado em Artes. Narciso Telles. Artística.

about difficulties in providing acting classes in public schools, specifically in elementary school. The intention of the Article is propose a possible route that can create gaps and breathers for acting classes. The objective is to search for an interrelationship between the different cultures of the students and the possibility of advancement of theater classes within the methodological paths taken by teachers. Theoretically raised the thoughts of the authors Denis Guénoun and Flávio Desgranges, having as support of the thinkers Marco de Marinis and Monique Augras. The idea is to make notes leading thinkers and teachers of theater to reflect on the interrelationship between the culture of the students and their practices in the classroom.

Keys words: Education, Culture, Movement, Theater.

O trabalho que se apresenta tenta dar conta das diferentes realidades culturais existentes em grupos, com sujeitos diversificados, e os reais impactos dessa diversidade cultural no meio teatral, principalmente dentro das escolas públicas de ensino fundamental.

A ideia é minimizar o grande “muro de lamentações” feito pelos professores que trabalham nas Redes Municipais de Ensino Público espalhadas pelo Brasil.

Este acúmulo de reclamações dos professores se dá pelo fato de que não mais acreditam ou diminuem suas crenças na possibilidade da prática teatral em sala de aula. Essa questão levantada pôde ser observada por mim quando estive inserido, no ano de 2011, como estagiário, na Rede Pública de Ensino Fundamental da cidade do Rio de Janeiro. Nesta mesma época, participei como monitor da Capacitação Profissional destes mesmos professores que tive a oportunidade de observar em sala de aula. Os problemas sintomáticos apresentados pelo grupo, aparentemente, são os mesmos, como por exemplo: a impossibilidade da realização de aulas práticas para o ensino fundamental na sala de aula, ou então, a quantidade de professores que pedem exoneração do cargo porque não aguentam mais ministrar as aulas de teatro e, os casos mais graves, quando o professor pede licença médica, pois acaba de debilitar a sua saúde “por causa dos alunos”.

Juntamente com esses problemas, também se aglomeram as questões estruturais existentes em muitas Escolas Municipais situadas na cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo: a falta de uma sala de teatro adequada para a realização das aulas, ou ainda, a quantidade infinita de cadeiras e mesas espalhadas dentro da sala de aula, onde deveria haver um espaço vazio para o início dos trabalhos. Somado a todas essas questões, o professor de teatro também tem que lidar com as diferentes culturas e comportamentos dos alunos em sala de aula.

Todas essas condições apresentadas se tornam um problema para o ensino do teatro nas escolas públicas, tornando por isso o ensino truncado e enquadrado à realidade do sistema educacional onde, atualmente, estão inseridos grupos de pessoas que não se esforçam para haver mudanças significativas. E quais mudanças seriam necessárias para um bom encaminhamento das

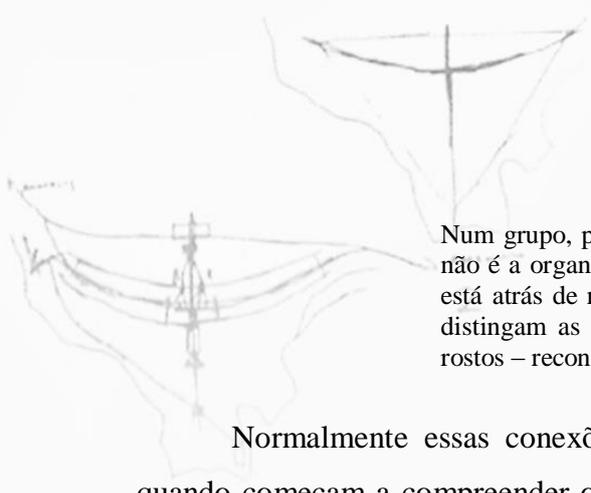
aulas de teatro? Estruturais e culturais? Qual o impacto da cultura local nas aulas de teatro? As aulas de teatro têm a capacidade de modificar o pensamento dos sujeitos já formatados culturalmente? Não seria esse o real papel da escola? O de introduzir nos sujeitos diferentes formas do pensamento humano? E assim, inserir no indivíduo o conhecimento de culturas diversas?

Partindo do princípio de que o pensamento humano é constituído também pelas ideias, Kant traz uma discussão sobre o termo “Cultura” no Dicionário Crítico de Política Cultural, em que demonstra: “... a finalidade última da espécie humana, portando a finalidade da natureza, e a cultura, ‘cenário da sabedoria suprema’ por ser aquilo que torna as pessoas ‘suscetíveis às ideias’ ...” (p.104). Dessa forma, observo duas possibilidades ligadas às condições humanas e ao termo cultura. A primeira delas, sendo a humanidade organizada dentro de estruturas e instituições que obedecem a regras sociais; e a segunda, a humanidade alocada em seus grupos sociais, em que envolvem suas vivências afetivas individuais.

O teatro tentará buscar seguir essas duas estruturas apresentadas. O teatro alcança sua potencialidade a partir do momento em que coloca as pessoas “à vista” umas das outras, ou seja, o ato teatral se dá na presença física entre o espectador e o ator. Dessa forma, percebe-se que uma das características do teatro é organizar a sua estrutura, inicialmente, em círculos. Segundo Guénou: “O círculo é a disposição que permite que o público se veja”. (GUÉNOUN, 2003, p.20). Mesmo em uma sala tradicional de teatro onde existe a relação de palco e plateia bem definida, existe comumente um círculo, como também, nas aglomerações públicas de ruas, em que o ator chama a atenção do público em uma praça ou calçada e, quase que instantaneamente, se aglomeram diversas pessoas em círculo naquele espaço. Guénoun afirma

O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É uma reunião voluntária, fundada sobre uma divisão. É, ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade. (GUÉNOUN, 2003, p.21).

Historicamente o homem é um ser de natureza curiosa, em que seu desejo é observar quem está ao seu lado. Essa observação do outro traz à tona a ideia do homem se estabelecer socialmente como grupo, pois o sujeito ao observar seu semelhante faz com que seu pensamento crie redes de estímulos através da percepção e da imaginação. Dessa forma, torna-se mais fluído a capacidade dos indivíduos de se relacionarem uns com os outros. Assim sendo, o pensamento humano cria as condições necessárias para a observação dos traços de sua cultura em relação a cultura do outro. Segundo Guénoun



Num grupo, para que cada um veja todos os demais, é preciso estar em círculo. O círculo não é a organização que permite que as pessoas se ouçam (é possível escutar alguém que está atrás de nós), mas é precisamente a estrutura que permite que as pessoas se vejam e distingam as demais não como massa, mas como reunião de indivíduos: permite ver os rostos – reconhecer-se. (GUÉNOUN, 2003, p.20-21).

Normalmente essas conexões são feitas diariamente uns com os outros. Esses sujeitos, quando começam a compreender o grupo em que convivem passam a apreender toda a atmosfera que os rodeiam. A partir da compreensão coletiva dos sujeitos sobre a ideia do que é o pensamento em grupo, cria-se as condições para o pensamento político, ou seja, dentro de uma coletividade é possível instruir regras e valores sobre determinado grupo. O teatro é uma arte coletiva onde os sujeitos seguem as regras do jogo estabelecidas. Portanto, esses valores e regras dentro do jogo tornam-se um ato político. Segundo Guénoun:

O teatro é uma atividade intrinsecamente política pelo fato, pela natureza da reunião que o estabelece. O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação, sua existência, sua constituição, ‘física’, como assembleia, reunião pública, ajuntamento. (GUÉNOUN, 2003, p.15).



E esta aglomeração de pessoas que autoriza ou convida os atores a subir ao palco para se contar uma história. Fábula essa que possivelmente remeterá aos valores culturais daquele grupo ou ajuntamento de pessoas que permitem que outro grupo fale de si mesmo. É neste ponto que observo o cruzamento entre a minha pesquisa - a metodologia de ensino do diretor Gilles Gaetan Gwizdek² – e o pensamento levantado por Guénoun sobre o teatro como uma aglomeração ou ajuntamento de pessoas que constroem uma atividade intrinsecamente política.

Gilles acredita que o teatro pode se tornar um caminho revelador da cultura do sujeito. O ator, ao se colocar em cena, abre seu corpo para o sensível. Mostra-se para o outro culturalmente, como também, a sua potencialidade. O espectador que recebe essas informações irá fazer as leituras dos signos teatrais apresentados, a partir de sua realidade particular, que estará inserida dentro de um pensamento cultural coletivo. Portanto, o teatro ao se colocar como disseminador de modelos e formas culturais torna-se uma “arma” política. Dessa forma, permite que os condutores do jogo teatral criem situações e atos que falem dos problemas do seu dia-a-dia. Sendo assim, busca através da linguagem teatral, possíveis soluções para as questões levantadas.

²Gilles Gaetan Gwizdek, nasceu na França, e ficou radicado no Brasil há mais de trinta anos. Estudou no Conservatório de Teatro de Lyon e na escola Charles Dullin, em Paris. Pesquisou incansavelmente o uso das ações físicas e a utilização do movimento no palco através do estudo do texto dramático. Gilles faleceu no ano de 2012.

Apresento o exemplo da arma, pois ela dispara imediatamente, em questão de segundos e em alta velocidade um tiro. O teatro terá a sua estrutura armada, em que os atores autorizados pelas “Assembleias das Cidades” (GUÉNOUN, 2003, p.37) a subir ao palco, disparam suas manias e conceitos cotidianos, que são a principio, baseados na cultura. Dessa forma, provoca a identificação dos sujeitos, que se veem em círculo. Pela identificação direta com a fábula, esses elementos teatrais desencadeiam possíveis consequências emocionais nos diferentes sujeitos. E essa descarga emocional disparada pelo “tiro teatral” torna-se um dos caminhos possíveis do fazer teatral que foram pesquisados pelo encenador Gilles.

Era indispensável para o trabalho de Gilles fazer uma aproximação entre o texto dramático e os movimentos corporais que se apresentavam no palco. A materialidade da cena tinha que ser real e crível para que o espectador pudesse se afetar. Este sendo tocado pelo evento teatral teria condições de tomar um posicionamento real sobre a própria vida. Assim, percebi que Gilles trabalhou somente com peças de teatro realistas e naturalistas porque elas se aproximavam das condições e situações humanas de uma forma direta, enquanto que em outras modalidades teatrais esse trabalho é indireto. Talvez se Gilles tivesse mais tempo de pesquisa chegaria, ou se aproximaria, ao pensamento de Bertolt Brecht. No final de sua vida percebia em seus ensaios que as questões políticas estavam mais afloradas, tanto que o autor que mais utilizou em seus últimos processos de trabalho foi Artur Azevedo, um escritor que falava das condições políticas e sociais da sua época, algo que Gilles desejava discutir no seu tempo. Segundo Desgranges

O teatro brechtiano pretendia aliar à emoção um forte teor reflexivo, o que não levaria a um resultado cênico menos prazeroso. Para ele, no entanto, o prazer também precisaria ser posto em questão. O teatro épico deveria ter como objetivo maior a diversão, nisto não se distinguia do teatro burguês. Mas o que seria verdadeiramente divertido e prazeroso? A seu ver, “deveria se tornar o prazer objeto de uma análise, já que se tinha de tornar análise um objeto de prazer” (BRECHT, 1978, p.15) (DESGRANGES, 2003, p.93).

Uma parte da estética do trabalho de Gilles voltada para o realismo/naturalismo somados às questões políticas, são talvez as maiores aproximações com o encenador Bertolt Brecht. Para Gilles o foco está na aproximação entre ilusão/identificação e reflexão/distanciamento. Assim sendo, para Gilles, essa condição só é possível a partir das escolhas dos movimentos³ corporais que existem dentro do texto teatral, ou seja, os signos e símbolos que o aluno/ator deve escolher para se contar

³ Movimento, para Gilles, significa a ação externa banal e óbvia feita pelo ator dentro de um espaço. Ação essa que está ligada diretamente ao texto. Através dele, o ator descobre pistas de ações que o levam ao movimento. As somatórias de todas as ações individuais de cada personagem, dentro de um texto dramático, criam um movimento único que, para Gilles, jamais pode ser interrompido por uma ideia ou sugestão. Somente outra ação pode mudar o movimento.

uma fábula. Através deste processo é possível uma transformação no trabalho do aluno/ator, mesmo que o espectador esteja em um estado de ilusão da cena - que poderia conturbar a sua atenção crítica sobre o espetáculo -, este teria condições para fazer suas reflexões sobre a obra. Dessa forma, a partir dessas condições em que o ator envolve o espectador através do espetáculo, não de uma forma que ele desapareça por completo dentro da fábula, mas que consiga, através da plasticidade do que se mostra a cena, trabalharem em conjunto a construção do entendimento dos signos e símbolos da peça. Como diz Bertolt Brecht “descobrir os gestos⁴ sociais”. (DESGRANGES, 2003, p.101).

Esse modo de pensar o fazer teatral poderia ser experimentado nas escolas públicas formais. Talvez a partir dessa condução da prática teatral possa haver um caminho de compreensão e sedução dos grupos de sujeitos que estão inseridos nessas escolas, ou então, dos sujeitos que estão em processo de formação profissional como ator. Pois observo que, contrariamente ao que se vê nas escolas públicas do ensino fundamental na cidade do Rio de Janeiro, o processo de Gilles é capaz de se aproximar da realidade desses grupos. Dessa forma, permitir que os sujeitos, em círculos, possam falar e fazer as fábulas que acontecem no dia-a-dia de cada um. Guénoun afirma

Uma assembleia reunida em fileiras retas favorece para cada participante a visão do que se passa na tribuna: como numa sala de aula de antigamente, pouco preocupada em despertar no auditório a consciência comunitária: o sentimento era de temor em relação à tribuna. A precedência é atribuída à relação direta, de autoridade entre professor e alunos. (GUÉNOUN, 2003, p.24).

Abandonando as reais condições estruturais existentes dentro das escolas públicas, o professor de teatro, baseado nos métodos de ensino de Gilles, terá possibilidade de revelar as potencias individuais de cada aluno.

Dessa forma, os alunos adquirem a capacidade de perceber a proximidade existente entre as diferentes fábulas em relação as suas próprias histórias e realidades. Através de uma reestruturação das práticas sobre as aulas de teatro, o professor faz com que os alunos ganhem uma sensibilidade com o desenvolvimento das aulas que, nessa nova perspectiva, terão o círculo como desencadeador do sensível. E assim, suscitar um possível pensamento crítico desses sujeitos sobre o mundo e a sua responsabilidade social e política sobre ele. A questão que desdubro e problematizo: Qual o real impacto social de um trabalho conciso e profundo dentro de uma escola utilizando tais caminhos de criação cênica? Segundo Guénoun “O teatro acontece no espaço político. Num lugar marcado,

⁴... gesto ou conjunto de gestos que revelam a determinação histórica das atitudes humanas.

ocupado, pré-disposto pela aptidão (real ou fictícia) para a deliberação e a decisão política”. (GUÉNOUN, 2003, p.41).

Para Gilles a busca pela reprodução dos acontecimentos humanos do dia-a-dia partia da leitura dos textos dramáticos. Acreditava que o texto era o caminho para encontrar as partituras corporais. A partir desse encontro (espaço + corpo = plasticidade) as linhas do texto dramático proporcionavam ao ator condições de recriar as fábulas humanas.

Segundo Guénoun “a essência do teatro” é o “pôr/em/cena”. (GUÉNOUN, 2003, p.53). Na contemporaneidade existem diversas maneiras de se pôr em cena. O que o autor mais discute é a necessidade da relação pacífica entre atores e autores de textos. Algo que se aproxima dos pensamentos do encenador Gilles, em que dizia: “Existem duas linhas, a do texto e a do corpo do ator, elas precisam andar lado a lado e não uma atrás e outra a frente. Quando o ator fizer o encontro dessas linhas ele encontrará toda a peça”. Nos tempos atuais, os sujeitos reúnem-se em grupos para discutir sobre o que querem falar. A ausência de uma única voz dentro de alguns grupos é uma das características existentes na idade contemporânea, ou seja, todos têm condições de opinar sobre determinados assuntos. As montagens dos espetáculos partem, nas inúmeras vezes, de uma independência do texto do autor. Dessa forma, o ator/artista retira o autor do seu lugar de “Deus”, ou seja, aquele que detém o domínio poético sobre a cena. Segundo Guénoun:

Entre eles (autor e ator) se coloca todo o teatro: não há nada além deles, da atividade de se pôr em relação. Mas nem um nem outro podem prescindir desta viagem, do percurso deste espaço que os separa e ao mesmo tempo reúne: se o ignorar, o autor se fechará entre os livros, e o ator se encerrará nos espetáculos. O teatro acontece na travessia que conduz de um ao outro – é o espaço da interpretação, o espaço aberto do sentido. (GUÉNOUN, 2003, p.61).

Atualmente, observa-se a existência de grupos de teatro que trabalham com a técnica denominada de teatro gestual ou teatro físico. Um exemplo concreto é o grupo Grupo Dos à Deux⁵, em que trabalham com elementos teatrais como: a luz, o som, a imagem, o figurino, o cenário e, também, pouquíssimas vezes, o texto falado para se contar uma fábula. Assim, a partir desses elementos teatrais citados, conseguem uma pesquisa sensível de signos que remetem a questões humanas. A questão que desdobra: Existe uma inter-relação entre o texto escrito pelo autor e a escrita cênica realizada pelos grupos de teatro? Qual a relação entre o autor que escreve um texto e o entrega a um grupo de teatro, entre os grupos de teatro que realizam a sua própria escrita cênica?

⁵A cia. Dos à deux, baseada em Paris, foi criada em 1997 com o impulso de dois artistas, André Curti e Artur Ribeiro. Dotados cada um de um duplo percurso de atores e dançarinos, eles desenvolvem uma pesquisa sobre o teatro gestual.

O teatro está intimamente ligado à cultura, como a cultura está intimamente ligada às estruturas sociais com regras a serem seguidas por grupos de pessoas. Entretanto, essas estruturas sociais estão interligadas pelos sujeitos dos grupos e, esses mesmos, são feitos de pessoas que pensam individualmente dentro da coletividade. Assim, chega-se à conclusão de que a construção da cultura está ligada intimamente aos sentimentos humanos. Não há como desligar uma da outra. O ator só conseguirá atirar no público com sua “arma” e atingi-lo em cheio se todos esses elementos que estruturam o homem socialmente estiverem dialogando entre si. Como afirma Guénoun: “O que o teatro faz (no espaço do político), é colocar a questão metafísica sob o olhar da comunidade reunida”. (GUÉNOUN, 2003, p.65).

Um exemplo concreto sobre a capacidade dos alunos de refletirem sobre o seu dia-a-dia através das representações teatrais está exposto no canal de comunicação na internet denominado *Youtube*. Ao digitar na barra de busca do canal a palavra: “ônibus dentro da sala de aula”, irá aparecer inúmeros vídeos feitos pelos alunos sobre o tema dentro da sala de aula. Os vídeos, na época, tornaram-se um experimento denominado “vídeo viral⁶” na internet, em que se multiplicou de infinitas formas entre os diferentes grupos de alunos e, talvez, em diversas partes do país. Uma das características dos vídeos virais é, também, o anonimato do trabalho realizado, ou seja, ninguém precisa saber quem fez os vídeos, pois o mais importante é o seu conteúdo. É o que se mostra. O que deve ser observado, dentro dessa característica audiovisual, é a tomada de decisão que vários grupos adquirem do mesmo assunto. No caso, a representação do ônibus dentro da sala de aula.

Os vídeos basicamente mostram os alunos em uma sala de aula, cheia de carteiras, realizando uma cena de teatro. As cenas em si, na maior parte dos vídeos, mostram o dia-a-dia daqueles alunos dentro dos transportes públicos. A representação de suas realidades pode levantar questões sobre as reais consequências da ausência do Estado e da irresponsabilidade individual dos sujeitos que estavam inseridos naquela situação teatral.

A fábula, realizada com os próprios materiais da sala de aula - como as carteiras -, exibia um ônibus público, em alta velocidade, que ia parando nos pontos de embarque para fazer a lotação do carro. Assim que o carro ficou totalmente cheio, partiu em altíssima velocidade – o que dava para perceber pelo som realizado pela boca do aluno que conduzia o veículo imaginário. A cena finalizava-se quando o ônibus sofre um acidente com todos os integrantes abordo. Este fato torna-se um ato divertidíssimo para os alunos.

⁶ Os vídeos virais são vídeos que adquirem um alto poder de circulação na internet, alcançando grande popularidade, configurando-se como um fenômeno de Internet típico da Web 2.0.

Ao analisar essas imagens percebe-se que os alunos mantêm um alto nível de concentração para a realização da cena, como também, a responsabilidade de manter a condução cênica organizada para o entendimento do público, como por exemplo, as ações que não continham objetos reais e tinham seus movimentos bem definidos para que ficasse claro à plateia o seu significado, como se via nos movimentos: da porta de entrada do ônibus, dos apoiadores no corredor e o próprio volante do motorista. Essa preocupação em movimentar-se claramente dentro do espaço delimitado pelos alunos em cena traz a eles uma capacidade de entendimento da necessidade de organização do espaço teatral. Criam ao mesmo tempo em grupo uma relação entre palco e plateia. E tendo os signos muito claros através da movimentação dos corpos no espaço, conseguiam uma aproximação significativa com a plateia que os assistia e absorvia as informações.

Observa-se nos vídeos que o momento da catarse ocorre quando as personagens sofrem o acidente do ônibus. Os alunos conduzem a cena através da comédia, mesmo que o assunto, aparentemente discutido, seja o envolvimento de pessoas em acidente de trânsito. Assim que o carro capota e, os alunos precisam contar a fábula através do corpo, há uma risada coletiva do movimento, pois para que ação ocorra os alunos precisam se jogar corporalmente em cima uns dos outros com as carteiras da sala de aula. E este movimento, apesar de arriscado, é o que conduz a cena para a comédia. Portanto, dentro da possível realidade dos alunos, aquela situação de acidente de trânsito não é problemática, pois é tão comum no dia-a-dia dos sujeitos que acaba se tornando banal e risória.

Os alunos ao levarem a cena apresentada às últimas consequências, através do corpo, se tornam uma potência como objeto de estudo para uma análise através da cultura desses sujeitos. Ao se verem naquela situação, mesmo hipoteticamente, de tamanha opressão e descaso tanto em relação ao Estado, quanto em relação ao ser humano, os alunos adquirem condições para pensar a sua relação entre a ficção e a realidade. Dessa forma, os alunos constroem instrumentos capazes de fomentar discussões reais sobre suas próprias condições de vida dentro de uma sociedade. Segundo Monique Augras,

É importante ressaltar que a análise do autor se situa constantemente no plano da narrativa. Trata-se de relatos: ‘disseram, contaram, escolheram...’ A história factual desaparece em proveito do modo como a história é contada. (AUGRAS, 2009, p.193). “Podemos afirmar que a história se deixa facilmente ultrapassar pela reconstrução imaginária do passado. Talvez seja melhor considerar que a história, como todas as demais narrativas, se fundamenta, ao mesmo tempo, em fatos reais e reinvenções fantasiosas. (AUGRAS, 2009, p.195).

O ponto que desejo levantar ao observar essas pequenas ações realizadas por esses diferentes alunos é que o teatro em sala de aula pode ser altamente significativo e divertido. Mesmo que o objeto analisado – vídeos do *Youtube* – não defina o seu autor e o seu contexto de imediato, as imagens que se mostram definem que a participação dos alunos dentro de um estado de jogo teatral pode ser cativante e conquistador. Os poucos minutos dos vídeos gravados e apresentados pelos alunos em sala de aula, mesmo que este seja feito no intervalo das aulas, demonstram que o teatro precisa ser divertido tanto para quem faz, quanto para quem assiste. O teatro quando ganha seus pressupostos dentro da sala de aula tem que ter o mesmo frescor e vida como se estivesse na hora do intervalo. As preocupações dos alunos naquele momento do vídeo não estavam nas técnicas ou nos pressupostos do teatro, mas sim, estavam preocupados em se divertir com a situação que traziam de suas próprias vivências. O professor de teatro deve insistir na busca de cenas que possam ser divertidas não importando o seu gênero ou sua técnica. Deve dar importância e preferência aos gêneros e as técnicas que possam se cruzar dentro das histórias contadas pelos alunos em sala de aula. O aluno não precisa ter a obrigação, primeiramente, de saber quais são as técnicas ou os gêneros que compõem o fazer teatral, mas que eles simplesmente possam contar suas histórias, através de sua imaginação, da melhor maneira possível. Aos poucos e, com o tempo, o professor irá inserir as ferramentas necessárias para instrumentalizar os alunos a alcançar a capacidade de experienciar o fazer teatral e seus conhecimentos específicos.

Se o ato de cair com as carteiras em cima do outro é divertidíssimo para os sujeitos, porque cerceá-los dizendo que é proibida tal ação, pois pode machucar o outro? Ou ainda, que pode fazer barulho e atrapalhar os colegas das outras salas? Será que não é esse o real valor do teatro dentro das escolas formais do ensino fundamental? A desocupação dos espaços predeterminados pelo sistema vigente? A repaginação dos sujeitos que vivem aquele dia-a-dia? Os deslocamentos de pessoas através do constante incômodo sobre os diferentes espaços? A necessidade de ruir com a estrutura vigente e formar rachaduras que possam servir de brechas para a entrada de novas formas de pensamento? Marco de Marinis afirma

Sólo con su cooperación el estudioso del teatro puede proceder a refundar seriamente los estatutos de su disciplina e intentar de ese modo dar cuenta efectivamente del hecho teatral no sólo, o principalmente, como producto, objeto, resultado, sino también, y especialmente como proceso o, mejor aún, como conjunto de fenómenos interconectados: lo que además, básicamente, como fenómeno de significación y de comunicación, es decir, como un hecho esencialmente relacional. (MARINIS, 1997, p.9).

A cultura pode sim trazer várias barreiras que impedem os sujeitos de fazerem novos movimentos, mas também ela própria pode buscar novos caminhos, através de outras culturas, que possam trilhar diferentes formas do pensamento humano. Através do cruzamento de diferentes culturas os sujeitos têm a capacidade de ver e serem vistos. Esses indivíduos conseguem criar laços cognitivos entre o passado, o presente e o futuro. Adquire a capacidade de relacionar o que “eu” era, o que “eu” sou e o que “eu” posso ser. A observação do outro cria laços de comparação afetiva fazendo com que os sujeitos possam ver o que há de positivo ou negativo no outro e, suas reais consequências sobre o mundo que os cercam, podendo fazer escolhas para suas próprias vidas. O teatro inserido dentro dessa lógica de pensamento cultural se torna uma potência significativa na vida de cada um e em grupo. Sendo o teatro um trabalho coletivo, os sujeitos que o praticam, tem a possibilidade de gerar experiências coletivas.

A criação de brechas dentro dos nichos das escolas públicas pode ser um aliviador do grande “muro de lamentações”. O processo experimentado pelo diretor Gilles aparece como uma ferramenta capaz de abrir essas possíveis brechas tanto almejadas pelos professores. Mas como todo o processo é suscetível de adaptações, o trabalho construído por Gilles também deve passar por modificações. Nenhum aluno ou ator é igual ao outro. Nenhum grupo é igual ao outro. Por este motivo, o professor deve ficar atento na utilização do método, buscando sempre reutiliza-lo da melhor maneira possível. O próprio entendimento individual de cada grupo sobre os conceitos de espaço e corpo modificam de pessoa para a pessoa. E sermos seres humanos tão diferentes uns dos outros é o que torna mais desafiador o processo de trabalho. O que jamais pode se abandonar são as inúmeras tentativas de mudanças que devemos realizar com nossos alunos dentro da escola. Mudanças essas que podem ser estruturais, culturais ou metodológicas. Deixar de lado uma forma de ensino para experimentar uma nova não quer dizer que o professor irá abandonar a anterior em proveito do novo, mas só revela que o professor é suscetível de mudanças que podem levar a possíveis revelações do seu próprio método de ensino em sala de aula. Experimentar é descobrir. É ganhar novos caminhos. É trilhar novas possibilidades que serão positivas para todos, tanto para o professor que as aplicam, quanto para os alunos que as apreendem.

Referências

AUGRAS, Monique. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis: Vozes: Rio de Janeiro: PUC, 2009.

Autor desconhecido. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%ADdeo_viral>. Acesso em: 29 jun. 2014.

Autor desconhecido. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bIidgH6Jo74>>. Acesso em: 22 jun. 2014.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1970.

CHAUI, Marilena. **Cultura e resistência**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CURTI, André. RIBEIRO, Artur. Disponível em <http://www.dosadeux.com/spip.php?article160&lang=pt_br>. Acesso em: 24 jun. 2014.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.

MARINIS, Marco de. **Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología**. Buenos Aires: Galerna, 1997.

PEREIRA, Marcio Dias. **As ações físicas como experiência para o ator contemporâneo**. Rio de Janeiro: UNESA, 2009.

_____. **Gilles Gwizdek: um olhar pedagógico sobre o ator**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

Recebido em 21/02/2015

Aprovado em 25/05/2015

Publicado em 26/08/2015