



O ARTISTA QUE VEM

– por uma pedagogia do teatro comprometida com a ação criativa e criadora –

THE ARTIST WHO COMES

– by a theater pedagogy compromised with the creative and creators actions –

Eduardo De Paula¹

Resumo

Este texto busca refletir sobre o tema “Modos de criação e suas implicações políticas” em relação direta com a linha de pesquisa “Pedagogia do Teatro: a formação do artista teatral”. Inicialmente, tento compreender e definir “modos de criação” e “implicações políticas”, depois, busco aproximar as ideias sobre “o artista que vem” a partir das noções sobre o “ser qualquer” e o “ser do desejo” (AGAMBEN, 1993), para então relacioná-las com as proposições acerca de “comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro” (BAUMAN, 2003/2009) – noções pertinentes e análogas aos “ambientes” (Vieira, 2006) de preparação e criação do ator.

Palavras-chave: artista, ambientes, processo de criação, comunidade, desejo.

Resumen

Este texto pretende reflexionar sobre lo tema "modos de creación y sus implicaciones políticas" en relación directa a la línea de investigación "Pedagogía del Teatro: la formación del artista teatral". Inicialmente trato de entender y definir "tipo de creación" y "implicaciones políticas", entonces, busco aproximar las ideas de "el artista que viene" de las nociones "ser cualquier" y "ser del deseo" (AGAMBEN, 1993), y luego relacionarlos con las proposiciones acerca de "comunidad, seguridad, libertad y extranjero (BAUMAN, 2003/2009) – nociones pertinentes y similar a los "ambientes" (Vieira, 2006) de preparación y creación del actor.

Palabras clave: artista, ambientes, proceso de creación, comunidade, deseo.

Abstract

This text aims to reflect on the theme “creation modes and their politics implications” in direct relation to the line of research “Theatre Pedagogy: the formation of theatrical artist”. At first, I try to understand and define "creative process" and "political implications" then seek to approximate the ideas of "the artist who comes" from the notions of "whatever being" and "being of desire" (AGAMBEN, 1993), and then relate them to the propositions about "community, security, freedom and foreign" (BAUMAN, 2003/2009) – relevant notions and similar to the "environments" (Vieira, 2006) of preparation and creation of the actor.

Keywords: artist, environments, process of creation, community, desire.

¹ Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor Adjunto. Curso de Teatro (IARTE/UFU). Universidade de São Paulo (USP). Doutorado em Artes Cênicas (2015). Orientador: Prof. Dr. Armando Sérgio da Silva.

Breve posicionamento

Não achar a solução correta e ficar frustrado com a solução adotada não nos levará a abandonar a busca - mas a continuar tentando. Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la. (BAUMAN, 2003, p.10-11)

Este texto é resultado da reflexão sobre o tema “*Modos de criação e suas implicações políticas*” em relação direta com a linha de pesquisa “*Pedagogia do Teatro – a formação do artista teatral*”, em seus lugares de ação: salas de aula e/ou de ensaio com suas decorrentes pesquisas, somando-se a isso o impacto social como resultado da relação entre os campos artístico e social. Mas, ao contrário de considerar o impacto social em uma perspectiva de amplo-espectro, ele aqui está mais ligado às micro relações e aos pequenos deslocamentos no campo perceptivo que os processos criativos e relacionais promovem nos indivíduos que com eles se colocam em relação.

Primeiro buscarei delimitar a compreensão sobre “modos de criação” e “implicações políticas”, depois tentarei aproximar as ideias sobre “o artista que vêm” a partir das noções sobre o “ser *qualquer*” e o “ser do desejo” (AGAMBEN, 1993), para então relacioná-las com as proposições acerca de “comunidade, segurança, liberdade e estrangeiro” (BAUMAN, 2003/2009) – todas elas relacionando-se com os “ambientes” (VIEIRA, 2006) de preparação e criação artísticos e, ainda, apresentando-se como produtivas para as ações artístico-pedagógicas.

Considero por “modos de criação” as diferentes modelos de ação artístico-pedagógicos, suas abordagens e maneiras pelas quais se desenrolam os diferentes processos de preparação e criação do ator inserido em contextos específicos. Neste sentido é possível considerar modelares os processos criativos observados nas proposições dos teatrólogos: Constantin Stanislavski, Vsévolod Meierhold, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Wilson, José Celso Martinez Corrêa, Amir Hadadd, Santiago García, entre outros – pois acredito que em cada um destes artistas ímpares seja possível estabelecer paralelos com uma pedagogia específica que se inscreve concomitantemente aos processos criativos.

Junto a isso, as implicações políticas são observadas de duas maneiras: a primeira diz respeito aos próprios indivíduos/artistas enquanto seres políticos, propositores, inquietos e pesquisadores, envolvidos nos processos de pesquisa-criação,

tanto em suas ações e/ou intenções para mover o coletivo nos quais estão inseridos, como também, para se deixar mover por ele, em um jogo relacional de afetar e ser afetado. A segunda, está ligada aos resultados advindos da relação entre indivíduo/artista e sociedade/espectadores com as consequentes fissuras e seus rearranjos resultantes do contato entre os diferentes “ambientes”²: artistas e espectadores, indivíduo e sociedade³.

Por último, vale considerar que o termo “artista” aqui se refere ao indivíduo integrado à sociedade, que ao transitar pelos diferentes ambientes, experienciando tudo o que se passa consigo e ao seu redor, é capaz de modificar a si mesmo e o seu entorno – o coletivo artístico e o coletivo social. Estas noções sobre coletividade estão referenciadas a partir das proposições observadas em Agamben (1993), Bauman (2003) e Vieira (2006), no sentido que “ambiente” pode ser compreendido como *o ser* (o “qualquer”, enquanto ser do desejo; o artista), *o coletivo artístico* (a coletividade teatral; a “comunidade”) e *o coletivo social* (a sociedade global e a lógica de trânsito intrínseca a ela).

O artista que vem

Segundo Agamben,

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o *adjetivo quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas “o ser que, seja como for, não é indiferente”[...] (1993, p.11)

Do mesmo modo, o “artista que vêm” movido pela sua vontade é o “ser qualquer [que] estabelece uma relação original com o desejo” (AGAMBEN, 1993, p.11), e sendo assim, ele não é indiferente, ao contrário, vem com interesse manifesto, ávido pelo conhecimento artístico e desejoso pelo ofício de ator.

² A partir da “lógica de trânsito” (VIEIRA, 2006) proposta pela Teoria Geral dos Sistemas (TGS), “ambiente” é compreendido tanto como o entorno dado pelas especificidades dos diferentes campos do conhecimento, quanto ao indivíduo e seu meio sócio-histórico-político-cultural, ou seja, o *unwelt*: o campo individual expandido e atravessado pela experiência.

³ Considero o agrupamento artístico, em si, como constituinte de micro sociedade, relacionando-se e alterando-se continuamente, *ad perpetuum* - ou durante a existência de tal coletividade.

Embora tendo conhecimento sobre este “artista que vem” como sendo o ser próprio do desejo, suas referências iniciais podem possuir certas noções filiadas ao fazer teatral e ao ofício do ator como um “assim”, fixo e estagnado como, por exemplo, ligado à tradição do palco italiano, ao texto teatral como elemento imprescindível e do trabalho de ator restrito à interpretação de personagens. Se assim for, na tentativa de provocar “pequenos deslocamentos” (AGAMBEN, 1993, p.45) no campo perceptivo para ampliar tanto a “mundividência” (VIEIRA, 2006, p.55) sobre o panorama expandido das artes da cena, quanto a potencialidade de suas ações criativas e criadoras, será preciso recorrer à historicidade e a fruição da cena contemporânea como estratégias e meios para confrontar o campo perceptivo com o amplo panorama percorrido pelas artes da cena e, a partir do estudo das abordagens estéticas, poéticas e procedimentais, utilizá-las como modelares e balizadoras dos campos relativos à cena e à atuação.

Da casualidade na formação de grupo à noção de comunidade

Utilizando como exemplo uma experiência artística que se inicia em uma escola de formação de atores⁴, talvez o primeiro conflito individual ocorra devido às circunstâncias que levam ao agrupamento dos indivíduos constituintes da coletividade, pois esta, percebida como ambiente catalizador dos processos de preparação e criação será também determinante na inserção dos *seres quais[que]querem* em relação ao grupo, pois ela instaura um tempo-espaco para o exercício do comum que, por sua vez, poderá funcionar como gerador de certo espírito de comunidade, um lugar de “convivência” (BAUMAN, 2009, p.35).

É nos *lugares* que se forma a experiência humana, que ela se acumula, é compartilhada, e que seu sentido é elaborado, assimilado e negociado. E é nos *lugares*, e graças aos *lugares*, que os desejos se desenvolvem, ganham forma, alimentados pela esperança de realizar-se, e correm risco de decepção [...] (BAUMAN, 2009, p.35)

[...] ao ter que enfrentar fragilidades, medos, angústias e incertezas. Coisa alguma avisa quando ou como irá acontecer, e assim somos obrigados a seguir em jogo, nos ajustando a todo instante.

Embora confiante no desejo motivador da procura pelas artes da cena, com o passar do tempo talvez o artista se sinta um tanto quanto desconfiado ou até ameaçado ao perceber-se inserido em um coletivo composto por tantas diferenças. Pois os aspectos observados na configuração inicial de um grupo são bastante similares aos traços

⁴ Por “escola de formação de atores” entenda-se escolas técnicas-profissionalizantes e a graduação.

observados na sociedade que aí está: insegura, desconfiada e individualista, na qual cada indivíduo é mais um “*ser só*”, solto em um campo de batalhas cotidiano com visíveis tabuletas escritas em letras garrafais o velho provérbio “olho por olho, dente por dente”. Se assim for, o outro, percebido como diferente – “estrangeiro” (BAUMAN, 2009, p.36) –, parece muito mais com um inimigo que deve ser tratado com desconfiança e ressalvas, do que um amigo sempre pronto para estender a mão.

Mas, a micro sociedade que todo fazer teatral de grupo⁵ instaura, não está *pari passu* com essa sociedade que ameaça cada vez mais a liberdade e deixa os indivíduos inseguros, com medo de arriscar, errar, cair ou tropeçar. Não. O trabalho artístico do tipo coletivo é muito mais parecido com os “espaços de desejos” observado na noção baumaniana sobre comunidade:

Numa comunidade, todos nós entendemos bem, podemos confiar no que ouvimos, estamos seguros a maior parte do tempo e raramente ficamos desconcertados ou somos surpreendidos. Nunca somos estranhos entre nós. [...] numa comunidade podemos contar com a boa vontade dos outros. Se tropeçarmos e caírmos, os outros nos ajudarão a ficar de pé outra vez. Ninguém vai rir de nós, nem ridicularizar nossa falta de jeito e alegrar-se com nossa desgraça. [...] assim é fácil ver por que a palavra 'comunidade' sugere coisa boa. Quem não gostaria de viver entre pessoas amigáveis e bem intencionadas nas quais pudesse confiar e de cujas palavras e atos pudesse se apoiar? (BAUMAN, 2003, p.8)

Acredito que é em um contexto como este que “o artista que vem” – o ser do desejo – deva ser inserido, pois somente um ambiente propício à exposição das fragilidades e ao exercício da coragem para o risco e o acidente, para o sucesso e o fracasso, poderá colaborar com a ampliação das noções sobre segurança e liberdade colocadas em jogo pelos indivíduos integrantes da comunidade ao terem consciência que estes aspectos devem ser móveis, permeáveis e se [re]ajustar ao longo do tempo. Em um lugar como este, as noções sobre risco e fracasso poderão ser vistas como matérias sempre presentes a alimentar o crescimento da comunidade e do objeto artístico colocado em jogo pelos diferentes processos de pesquisa e criação.

Além disso, a curiosidade deve ser considerada como promotora de ações criativas e de conhecimentos, geradora de descobertas e de aprendizados, pois ao observá-la como potência facilitadora na aproximação entre os indivíduos e as “coisas”

⁵ Embora seja possível questionar quando o fazer teatral não é “de grupo”, o que quero destacar aqui é que a particularidade dos processos criativos que se desenvolvem na perspectiva de “teatro de grupo” se dá na continuidade do trabalho e na possível singularização da linguagem cênica, além, ainda, do acúmulo de funções ser um aspecto colaborador para o exercício de inúmeras habilidades e competências.

que se apresentam como portadoras de estrangeiridade, esta percepção de “não comum” ou “diferente” é resignificada e, conseqüentemente, pode se transformar em uma plethora de interesses e ações.

Se todos estes aspectos estiverem em jogo de modo consciente e movimentando os interesses comuns, este contexto poderá ser um ambiente bastante parecido com aquilo que se almeja por comunidade.

Do coletivo líquido à comunidade de propositores

Considerando a sala de aula⁶ como o tempo-espaço promotor do convívio entre os indivíduos e seus devidos interesses comuns, ela também pode ser percebida como um lugar que traz consigo tanto os traços de comunidade quanto os de estrangeiridade. Se as dinâmicas do ambiente escolar, a cada novo semestre ou ciclo, remodelam os grupos significativamente, faz com que esta característica os aproxime muito mais daquilo que Bauman nomeia de “sociedade líquida” (2009, p.28 e 35), sem laços efetivos, do que de uma comunidade.

Neste sentido, no ambiente escolar, todo início de semestre pode parecer bastante instável e inseguro, pois além das figuras professor e alunos serem portadoras de traços relativos ao encenador e aos atores, a definição de um projeto de pesquisa artístico pode colocar estes indivíduos em uma situação que emana certo estranhamento, permitindo filiar tal percepção à noção baumaniana de “estrangeiridade” e seus traços de “mixofobia e mixofilia” (BAUMAN, 2009, p.86). O primeiro revela o medo ou a resistência pelo diverso e diferente, bem como pelo risco que eles apresentam e, o segundo, o desejo de filiação e conexão – podemos considerar que movidos por certa curiosidade – com aquilo que se apresenta como novo e diverso. Em um processo de pesquisa e criação, esta sensação de “estrangeiridade” apenas poderá ser ultrapassada se cada um dos indivíduos se colocar em jogo depositando certa parcela de confiança e crédito – no sentido de acreditar – naquilo que, além de manter os vínculos, também move os desejos comuns.

À medida que este coletivo interage e os *laços afetivos efetivam-se*, os indivíduos passam a se perceber menos estrangeiros e o grupo, pouco a pouco, vai conquistando qualidades relativas à de comunidade, o que pode ser garantia para o

⁶ Sala de aula, sala de ensaio ou espaço de trabalho, ambos enunciados dizem respeito aos diferentes ambientes onde o ofício de ator pode ser exercitado.

exercício do “risco e do fracasso” (FÉRAL, 2009), da “segurança e da liberdade” (BAUMAN, 2009), ou seja, da aventura em um terreno movediço e incerto apresentado pelo processo de pesquisa e criação. A partir de então, e até o fim do processo de criação, o evento cênico final é quem será o estrangeiro a inquietar a comunidade, pois ao mesmo tempo em que ele vai revelando certos aspectos, continuará segredando suas infinitas potências de “*vir a ser*”. E isso pode ser um tanto desnorteador para certos indivíduos da comunidade, pois conviver com incertezas e não saber como os resultados finais se estabelecerão, pode ser fator de insegurança, desconfiança e ameaça.

Assim como a vida está o tempo todo sendo regida pela “tensão entre segurança e liberdade” (BAUMAN, 2003, p.10), o exercício do ator está relacionado à um cotidiano de incertezas, de inúmeros riscos previamente anunciados e que devem ser colocados em jogo ao invés de serem negligenciados. O ator deve ter ciência desde sempre que colocar-se em jogo de cena equivale a assumir os mesmos riscos que a vida oferece a todo instante com suas imprevisibilidades e incertezas, impelindo aqueles que nela se aventuram a absorver o presente sempre transiente apresentado *ad perpetuum*. Por estes motivos é possível considerar que o trabalho do ator se desenvolve em uma região fronteira entre “segurança e liberdade”, e se a comunidade artística pretendida é a de um coletivo propositor, a experiência criativa, assim como a vida, apresentará suas inseguranças e seus limites, afinal é no trânsito entre segurança/insegurança e liberdade/restrição que as experiências são processadas, desenvolvidas e amadurecidas.

A fusão que uma compreensão recíproca exige só poderá resultar de uma experiência compartilhada, e certamente não se pode pensar em compartilhar uma experiência sem partilhar um espaço. (BAUMAN, 2009, p.51)

Seres em trânsito: uma consideração necessária

No jogo que envolve a “formação do artista teatral”, professores e alunos⁷ – considerados peças fundamentais na relação ensino/aprendizagem – devem manter, uns sobre os outros, afinadas as percepções para os possíveis equívocos ou ideias estagnadas, pois se o aluno pode ser considerado sob a ótica do “artista que vem” como o ser do desejo, por outro lado, o professor pode ser taxado como o “artista que está: um

⁷ Professores e alunos serão utilizados para se referir: (1) ao encenador e ao ator/performer; (2) ao coordenador /agitador cultural e os atores/jogadores; (3) ao professor e aos alunos como jogadores.

ser *assim*”, e este talvez seja um problema mais grave, já que o “assim” é revelador de percepções fixadas e de certo modo revelador de possível estagnação, como um ser “irreparável [...] um ‘assim irremediável’”. (AGAMBEN, 1993, p.45).

Nem professor, nem alunos devem ser considerados como um “ser assim” (AGAMBEN, 1993, p.71-82): estagnado, imóvel ou sempre de uma determinada maneira, mas como artistas em jogo, mantendo-se abertos para o novo que pode se anunciar a cada momento, desencadeado pelos processos de pesquisa e criação renovados. A atitude de aprendiz curioso, aberto para trocar com o ambiente, atento ao entorno e percebendo outros modos propositivos de ação, pode ser essencial para que os devidos [re]ajustes nos campos perceptivo e atitudinal ocorram. Considerando a mutabilidade como regra de jogo, os artistas envolvidos nos processos de pesquisa e criação poderão deixar de lado alguns pré-conceitos estereotipados ou superficiais sobre os indivíduos como um “ser assim [...] irreparável” (Id., Ibid.), e passar a se perceber como “seres em trânsito”, em formação continuada.

Colocar-se em jogo de cena e viver a vida como um estrangeiro obriga a manter postura curiosa, a permanecer atento, em prontidão permanente, pois o diferente o tempo todo obriga a se relacionar com o desconhecido – que, ao mesmo tempo, pode causar curiosidade e/ou medo. Irreparável é o que devemos não ser – artistas e objeto de criação –, pois não desejamos o “é assim” fixo e imutável, mas as inúmeras e infinitas possibilidades de “assim também poder ser” que se revelam no desenrolar dos atos criativos e de criação.

Sendo humanos, não podemos realizar a esperança, nem deixar de tê-la.
(BAUMAN, 2003, pp.10-11)

Posfácio

Após reflexão e escrita deste texto, as seguintes inquietações permaneceram latentes:

O que será que nos leva a perceber o outro como um “assim irreparável”?

A reiteração do já sabido? Não movimentar outros saberes? Não se [re]formar com o novo, digo, com o outro?

Há que se refletir sobre nossas ações e seguir a jornada...

Evoé!

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa, Editorial Presença, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: A busca por segurança no mundo atual**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009.

FÉRAL, Josette. **Teatro Performativo e Pedagogia - entrevista com Josette Féral**. São Paulo: Revista Sala Preta, nº 9, ECA/USP, 2009, p.255 - 267.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015

