



TEATRO COLABORATIVO NA ESCOLA PÚBLICA

WERNECK, Silvia

Estudante de Mestrado do programa de Pós - Graduação da Unirio.

silwerneck@yahoo.com.br

RESUMO

O teatro é importante para a educação porque ele trabalha com atitudes instintivas e impulsivas, com a criatividade e o relacionamento com o mundo exterior, e isso é a raiz de toda a atividade educacional. O que vemos atualmente ainda é o teatro na escola condicionado para uma única finalidade, as apresentações. Dessa maneira, esquecemos e atropelamos um dos pontos fundamentais nesse fazer, que é o processo. O produto final não pode ser mais importante do que o que se vivência na sala de aula. É preciso inserir os alunos/atores em um processo de criação. No processo do Teatro Colaborativo, o aluno será esse artista capaz de mostrar o que de fato o atinge, o provoca e o torna parte importante desta sociedade. O trabalho se tornará mais rico, pois será a realidade deles discutida no palco, construindo assim uma colcha de retalhos que irá se tecer em um processo de criação.

Palavra - Chave: Teatro Colaborativo. Educação. Experiência. Jogo. Processo.

ABSTRACT

The theater is important for education because it works with instinctive and impulsive actions, with the creativity and the relationship with the outside world, and this is the root of all educational activity. What we see today is still in the school theater conditioning for a single purpose, presentations. Thus, we forget and we ran down one of the fundamental points that do, that is the process. The final product can't be more important than what you experience in the classroom. You must enter students / actors in a process of creation. In the Collaborative Process Theatre, students will be able to show this artist what actually hits the causes and makes it an important part of this society. The work will become richer because their reality will be discussed on the stage, thus constructing a quilt that will weave in a process of creation.

Word - Key: Collaborative Theatre. Education. Experience. Game. Process.

A principal característica do processo do Teatro Colaborativo é a da construção do texto do espetáculo ao longo da montagem. Sendo esse mesmo texto fruto de uma criação coletiva, uma dramaturgia de grupo.

Todos os integrantes: atores, figurinistas, cenógrafos, sonoplastas e diretores, deixam de ter seu “papel” fixo na montagem de um espetáculo e passam a co-autores do texto, na condição de criadores.

Ele vem de encontro com o fazer convencional de teatro ao que nós, professores de teatro do município do Rio de Janeiro, estamos acostumados a trabalhar em sala de aula.



PEDAGOGIA TEATRAL	
TEATRO CONVENCIONAL	TEATRO COLABORATIVO
Preocupação com o produto final	Preocupação com o processo
Elitista e burguesa	Acessível e democrático
Drama/ação/imitação	Processo de Criação
O poder do professor	Trabalho sem hierarquias
Temas distante da realidade dos alunos	Temas ligados a realidade dos alunos
Experiência transmitida	Experiência partilhada
Idéias preconcebidas	Criação

A disciplina de Teatro na escola possui sempre a cobrança por parte dos outros colegas de profissão, direção e até dos alunos, por montagem de espetáculos. No teatro colaborativo esse não será o objetivo principal. O processo é muito mais rico e valorizado porque representará aquele grupo, através de investigações feitas por aquele coletivo. As resoluções não pertencem unicamente ao Professor. Não existe uma hierarquia. A individualidade e a experiência do aluno passam a ser respeitada, criando autonomia necessária para seu crescimento enquanto aluno e cidadão.

Precisamos de um Teatro com qualidade nas escolas públicas. E o que temos? Uma pedagogia estagnada. Nesse novo tempo em que nos encontramos não nos cabe como professores, ensinar nossos alunos a se limitarem a serem simples reprodutores de códigos e convenções teatrais e a construção de montagens de espetáculos, o famoso “teatrinho” que as crianças fazem para mostrar aos pais e colegas em comemorações cívicas. Esse não é o objetivo principal de nossas aulas.

Para fugirmos dessa paralisia, de aulas convencionais e acomodadas a métodos passados que não atendem mais o aluno do nosso tempo, e nos colocarmos de volta ao nosso real lugar na escola, que são aulas de teatro que revelam e transformam alunos e professores, mantendo-nos em alerta e com visão crítica, precisamos revisar o passado, entender o presente, para planejar o futuro.

Como levar o teatro contemporâneo para dentro da sala de aula de uma escola pública, fugindo do modelo de se fazer teatro convencional?



Na Educação Ocidental, nunca tivemos o ensino das Artes como algo de fundamental importância. O que nos faz pensar que educação e Arte são coisas completamente distintas. Antagônicas. E de que não existe nenhuma relação entre as duas. Sempre colocada como uma atividade supérflua, um acessório cultural, a educação nas artes se afastava de um contato popular.

Este aspecto, aliás, está implícito no Decreto de 1816, com o qual D. João VI criou o ensino artístico no Brasil, ao determinar a fundação no Rio de Janeiro de uma Escola de Ciências, Artes e Ofícios para que nela se:

Promova e difunda a instrução e conhecimento indispensáveis aos homens destinados não só aos empregos públicos de administração do Estado, mas também ao progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos, mormente neste continente, cuja extensão não tendo ainda o devido e correspondente número de braços indispensáveis ao aproveitamento do terreno, precisa de grandes *socorros da estética* para aproveitar os produtos cujo valor e preciosidades podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos reinos conhecidos. (BARBOSA, 2012, p.20).

O Texto acima caracteriza a Arte como um acessório, um instrumento para modernização de outros setores e não como uma atividade com importância em si mesma.

As atividades de teatro parecem ser apenas reconhecidas quando fazem parte das festividades escolares vinculadas à celebração de datas e ao encerramento de período letivo.

A falta de interesse e valorização do Teatro na escola vai de encontro ao uso da pedagogia tradicional, ainda bastante difundida e utilizada aqui no Brasil. Ela atravessou séculos, foi utilizada por jesuítas e é uma construção filosófica forte e coerente.

“A pedagogia tradicional não oferece espaços para a arte (...). Até quando controlado por normas, a arte dirige-se à sensibilidade e, logo, é cúmplice com o corpo, suspeita, perigosa. Quando a escola aceitou, por fim, conceder um espaço para o corpo, não foi em benefício da Arte, mas de uma Educação Física normatizada: ginástica, com tendências militares e higienistas; no máximo, esporte, que é também uma escola de disciplina.” (CHARLOT, 2013, p.26)

Nas aulas de arte das escolas brasileiras, a tendência tradicional está presente desde o século XIX, quando o predomínio era da teoria estética mimética. Ou seja, ligada às cópias e com modelos para os alunos imitarem.



No fim do século XIX e no início do século XX, desenvolveram-se e organizaram-se correntes de Pedagogia “Nova”, “Ativa”, “Moderna”. Todas fundamentadas em uma visão da criança, deixando-a se exprimir, criando espaço para sua voz, espaço e opiniões.

O papel do teatro na educação escolar passou a ser destacado só a partir da difusão das idéias de uma educação "pedocêntrica" inspirada no pensamento filosófico e educacional de Jean-Jacques Rousseau. A pedagogia original de Rousseau enfatizava a atividade da criança no processo educativo e defendia a importância do jogo como fonte de aprendizado. Suas idéias encontraram um terreno fértil no movimento Educação Ativa, liderado originalmente pelo professor norte-americano John Dewey (1859-1952).

A partir do início do século XX, a repercussão do movimento por uma educação ativa foi intensa em muitos países e, no Brasil, ele passou a ser conhecido como Escola Nova. Sabe-se que um dos principais divulgadores e defensores do escolanovismo no país foi o educador baiano Anísio Teixeira – que entrara em contato com as idéias de John Dewey na Universidade de Columbia entre os anos de 1927 e 1929.

Os seguidores do filósofo americano John Dewey procuram aprofundar suas ideias, partindo de assuntos de interesse e pertinentes ao aluno, para assim desenvolver as experiências cognitivas, num “aprender fazendo”.

É aos poucos que a Pedagogia Nova ganha terreno e vem tentando enfraquecer a legitimidade da Pedagogia Tradicional. Essa mudança vem ocorrendo pelo processo de globalização que o mundo vive hoje. A idéia do progresso. Pensar no futuro e no progresso é pensar em nossas crianças. Hoje, em um mundo permeado por inovações técnicas, países como o Brasil saindo da pobreza em uma crescente economia internacional, passa-se a exigir uma formação multilateral, adultos que saibam lidar com sua inteligência emocional, sinalizando a valorização do teatro e das artes na escolarização dos sujeitos

Percebe-se hoje o teatro como um importante meio de expressão e comunicação que articula aspectos plásticos, audiovisuais, musicais e linguísticos. Hoje, o teatro é reconhecido como forma de conhecimento útil na compreensão crítica da realidade humana culturalmente determinada.

Mas, mesmo com avanços e exigências do mundo moderno, a Pedagogia tradicional continua dominante por ser uma pedagogia da ordem, do poder do professor, do adulto, das autoridades instituídas. Pois numa rede pública o que vemos é uma



hierarquia autoritária, a carência de espaços adequados para se trabalhar qualquer modalidade de artes, as classes abarrotadas de alunos, instalações precárias e a má remuneração do professor.

Além de um professor dividido em sua prática pedagógica: De um lado ele possui práticas tradicionais para sobreviver na escola dada às condições, mas com um discurso construtivista.

“Em nosso sistema educacional, a maior ênfase incide sobre a aprendizagem da informação dos fatos. Em grande escala, a aprovação ou reprovação num exame ou curso, a passagem de ano ou mesmo a permanência na escola dependem do domínio ou da memorização de certos fragmentos de informação os quais já são conhecidos do professor. (...) O mais perturbador é que a capacidade para repetir fragmentos de informação pode ter muito pouca relação com o membro cooperante e bem-ajustado à sociedade que pensávamos estar produzindo. (...) Sabemos muito bem que a aprendizagem e a memorização dos fatos, a menos que sejam exercidas por um espírito livre e flexível, não beneficiarão o indivíduo nem a sociedade” (LOWENFELD, 1977, apud FERRAZ; FUSARI, 2010, p.35)

A escola resiste, mas ela precisa e está começando a entender que educação e arte são duas formas de construir o ser humano.

Não se pode abrir as portas da escola para o ensino do Teatro apenas focado na sua história, porque, mesmo tendo a sua importância, não é fazer arte. É preciso trabalhar a ideologia da espontaneidade e criatividade. Com o corpo e a sensibilidade.

Hoje, a atividade teatral reúne uma quantidade expressiva de finalidades, cuja combinação aponta para o desenvolvimento global do indivíduo. Entre outros aspectos, compreende-se a atividade teatral na escola como um exercício de convivência democrática. Faz-se necessário ampliar as perspectivas para além do fazer artístico, criando caminhos para se trabalhar a fruição da imaginação, de idéias, conhecimentos e sentimentos, reflexão sobre a própria história, sobre seu papel no mundo e na sociedade em que está inserido e produção de trabalhos individuais e coletivos.

No decorrer do século XIX, múltiplas correntes pretendem definir o que deve ser o verdadeiro teatro: Romantismo, Naturalismo, Simbolismo etc. Contudo, elas ainda participam da idéia aristotélica de que teatro é, antes de tudo, um texto escrito por um autor.



A ruptura fundamental que muda a própria definição do teatro ocorre quando se considera que o teatro é, antes de tudo, encenação e não texto. A importância do texto no teatro caiu para segundo plano e a tríade “ator, texto e público” se configura de outro modo nos finais do século XIX.

“A luta contra a dominação do texto escrito, isto é, da literatura, no teatro da Europa ocidental, é teorizada no começo do século XX por Edward Gordon Craig, que imagina o teatro do futuro, e por Vsevolod Meyerhold que o realiza, ou melhor, baliza-o. De acordo com eles, o encenador moderno, que, para Craig, será o “artista de teatro” e, para Meyerhold, “o autor do espetáculo”, não é apenas aquele que dirige, organiza, reúne, orquestra os elementos, os objetos e os atores, como o ensaiador de outrora, mas, em primeiro lugar, aquele que passa o escrito pelo fio da espada do olhar e depreende da peça a ser representada uma visão ao mesmo tempo precisa e sugestiva” (PICON-VALLIN, 2013, p.107)

Temos Antoine na França e Stanislavski na Rússia que introduzem objetos reais no cenário, novas técnicas de iluminação e efeitos sonoros. Craig no início do século XX e Artaud nos anos 1930 sonham com um teatro definido pelo gesto e pelo movimento. Segundo Craig o artista do futuro iria compor sua obra de arte com o movimento, o cenário e a voz. Já Meyerhold, em 1914, faz do ator o centro de sua pesquisa:

“Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro” (PICON-VALLIN, 2013, p.33)

E esse é um dos aspectos que definem o teatro pós – dramático ou o teatro contemporâneo: a perda do texto. Como colocado por Lehmann, o texto se reduz, no teatro pós – dramático, à condução de um elemento não privilegiado, ou seja, de um elemento que será utilizado no processo criativo, como um material entre outros.

“Lehmann chama de teatro pós- dramático, referindo-se, entre outras coisas, à autonomia radical da linguagem cênica contemporânea, que usa o texto apenas como material de composição.” (FERNANDES, 2010, p.110)

Uma característica do teatro contemporâneo é que os textos não são criados separadamente do restante, e sim, *no palco*. Tudo se desenvolve no palco ao longo dos processos. Ryngaert, em seu livro “Ler o teatro contemporâneo”, aborda o status do texto na representação:



“Trata-se exatamente do *status* do texto no espetáculo. A tradição lhe concedia um lugar exorbitante, o primordial, às vezes em detrimento dos outros meios de expressão cênica. O pensamento moderno (...) refunde o texto em um conjunto significativo no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.” (RYNGAERT, 1998, p.63)

O processo colaborativo provém da chamada criação coletiva, que ganhou destaque na década de 70, onde todos os integrantes traziam propostas cênicas, escreviam e improvisavam. Todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo.

Mas a informalidade do processo criou problemas. Não havia prazos e o trabalho parecia girar em torno do experimentar por experimentar.

Nos anos 80, a criação coletiva perde suas forças. Quando não conseguiam criar seu próprio texto, apoderavam-se da dramaturgia de autores clássicos ou contemporâneos para seu processo de criação, cortando e adaptando cenas. Surgiram bons resultados, mas o processo de criação coletiva continuava ali, sem uma solução aos problemas que sua inexistência de método apresentava.

O que conhecemos como Teatro Colaborativo tomou forma nos anos 90. Como exemplos temos o teatro da vertigem de São Paulo, tendo à sua frente o diretor Antônio Araújo e a Escola Livre de teatro de Santo André com criadores como Thiche Vianna, Cacá Carvalho, Antonio Araújo, Luis Fernando Ramos, Luís Alberto de Abreu, Francisco Medeiros e outros...

Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos, processo colaborativo é:

“Processo contemporâneo de criação teatral, “com raízes na criação coletiva”, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980) (...) Todos os criadores envolvidos 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, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA; 2009, p. 279)

O teatro colaborativo tendo suas raízes na árvore do teatro pós – dramático, possui uma pedagogia rica para se trabalhar em sala de aula, pois a marca fundamental dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa coletiva, falando da realidade do nosso



tempo, o que nos aflige no momento, sendo assim, um teatro político. Tendo como, entre outras funções, democratizar a arte.

E qual seria o critério que afere ao teatro a categoria de politizado, apolítico, despolitizado ou engajado?

Segundo Lehmann, a característica de um encenador pós – dramático é a escolha de espaços públicos para a realização dos espetáculos, e o mesmo observamos sobre as encenações do teatro da vertigem onde fizeram de igrejas e antigos presídios, cenários de suas peças, potencializando a sua temática.

“Uma grande parte do teatro do século XX pretende ser instrumento de crítica social (Brecht, The Living Theater, The Bread and Puppet Theater, Boal etc.) Aliás, às vezes ele vai à usina ou sai à rua. Entretanto, esse teatro político adota certas feições da contemporaneidade. Assim, o teatro “épico” de Brecht desiste da ilusão “dramática” e apresenta-se claramente como sendo teatro: o espectador vê a estrutura técnica, os atores que se maquiagem. Para produzir nele um efeito de distanciamento crítico, o teatro épico desiste da narrativa linear, do encadeamento cronológico das cenas, da identificação com as personagens, da catarse aristotélica das emoções, de tudo quanto leva o espectador a ser preso na hipnose dramática. O teatro não é mais o duplo do mundo, é um dispositivo que o desvenda.” (CHARLOT, 2013, p.41)

Enquanto o teatro dramático, ainda muito difundido nas escolas, tem como modelo de criação uma ilusão, representação de um “cosmos fictício” e o desenvolvimento de fábulas, o teatro pós – dramático se insere na dinâmica da transgressão e abre perspectiva para além do drama. Indo de encontro com o momento do nosso aluno: de crescimento, de descobertas do início da adolescência.

Precisamos levar o teatro colaborativo, já reconhecido no teatro profissional, para dentro da escola, levando processos de aprendizagem sintonizados com o caráter pós – dramático.

A realidade do novo teatro começa com o desaparecimento do triângulo drama/ação/imitação. E a montagem do espetáculo, com o texto sendo o elemento mais importante, não é mais o objetivo principal. É preciso inserir os alunos/atores em um processo criação. E o teatro colaborativo nos abre esse caminho:

Tal dinâmica se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo,



trabalhando sem hierarquias – ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (ARAÚJO, 2002, p.127)

O conceito criado por Brecht em 1920 da peça didática é a raiz do teatro colaborativo. Na peça didática quem aprende é quem joga e participa. Brecht torna-se assim um grande estimulador do teatro pós-dramático.

“Nas demonstrações públicas com a peça didática, Brecht não está preocupado com o espetáculo teatral, com a comunicação entre palco e platéia. “A peça didática ensina quando nela atuamos. Em princípio não há necessidade de platéia, embora ela possa ser utilizada.” (Brecht in, KOUDELA, 1991, p.40)

Segundo nos traz Lehmann nas suas definições do pós – dramático é através da vivência da cena que o artista terá autonomia para criar e poderá se desprender dos grilhões que o texto dramático possuiu. Na linguagem cênica contemporânea, o texto passa para uma função secundária, tornando-se apenas material de composição. Vejamos:

No teatro pós-dramático, o que se observa é “mais presença que representação, mais experiência partilhada do que experiência transmitida, mais processo do que resultado, mas manifestação do que significação, mais impulsão de energia do que informação”. (PUPO, 2010, p.224)

A idéia é trabalhar a autonomia e criatividade desse aluno liberando todo o seu potencial. A vida dele fornece um material rico como recurso, que pode e deve ser investigado. É a experiência do aluno que vai levá-lo a um crescimento, modificando assim o meio e o meio o modificando. Tanto recursos internos, emocionais, como recursos externos que surgirá da interação entre os alunos, do espaço e das circunstâncias que irão surgir. Através de texto, imagens, músicas, jogos ele se colocará e se tornará protagonista de sua própria história.

Em seu livro “Teatro do oprimido e outras poéticas políticas” Boal nos diz que o dever do artista não é o de mostrar como são as coisas verdadeiras e sim o de mostrar como verdadeiramente são as coisas.

Nosso aluno será esse artista capaz de mostrar o que de fato o atinge, o provoca e o torna parte importante desta sociedade. Boal ainda faz dois questionamentos: “Como fazê-lo?” “E para quem fazê-lo?” E deixa a cargo de Brecht a explicação:



Nós, filhos de uma época científica, temos que assumir uma posição crítica diante do mundo. Diante de um rio, nossa atitude crítica consiste no seu aproveitamento; diante de uma árvore frutífera, em enxertá-la; diante do movimento, nossa atitude crítica consiste em construir veículos e aviões; diante da sociedade, em fazer a revolução. Nossas representações da vida social devem estar destinadas aos técnicos fluviais, aos cuidadores das árvores, aos construtores de veículos e aos revolucionários. Nós os convidamos para que venham aos nossos teatros e lhes pedimos que não se esqueçam de suas ocupações (alegres ocupações), para que nos seja possível entregar o mundo e nossa visão do mundo às suas mentes e aos seus corações, para que eles modifiquem o mundo ao seu critério. (BOAL, 2012, p.170)

No processo de Teatro Colaborativo, nosso aluno terá de se confrontar a todo o momento, objetivamente ou subjetivamente com essas questões: “Como eu me movimento? Quais são meus códigos? O que é cultura? Nos ombros de quem estamos apoiados?”, para que se construa algo com identidade, algo que faça parte da realidade em que vivem. Pois o aluno precisa e deve se conhecer, saber suas raízes, se valorizar e possuir auto-estima.

Afinal, ele não apenas criará o texto a ser encenado, mas participará de todas as etapas de criação de um espetáculo. Será um teatro de dramaturgia coletiva, de encenação coletiva, de criação de cenário, luz e figurinos realizada conjuntamente por todos os integrantes do grupo. Vejamos:

A história não é preestabelecida pelos atores no início; é, ao contrário, descoberta pelo grupo através dos ensaios. No colaborativo, o foco de criação não está em idéias preconcebidas ou em uma dramaturgia escrita já existente, mas na criação, por parte do grupo de atores, de um espetáculo a partir de suas próprias experiências. O processo colaborativo é relativo a criar um espetáculo através de improvisação, desconsiderando a tradição de supremacia do texto e a de narrativa linear de causa e efeito. (DUNDJEROVICÉ, 2007, p.155)

No processo colaborativo a autoria é compartilhada por todos. Apesar disso, a figura do professor continua a ser fundamental e importante em todo o processo. Ele assumirá várias funções, como a de encenador e dramaturgo. E seu trabalho terá ainda importância maior, porque o material com o qual irá trabalhar é muito mais rico e desafiador do que um texto ou situações que não fazem parte do contexto social dos envolvidos. É ele quem tem condições de perceber falhas e lacunas, e redimi-las. No processo colaborativo, o professor é um dos principais responsáveis pela seleção do



material. Ele deve participar das resoluções artísticas, mas sem sufocar as criações dos participantes.

Num processo de criação partilhada não há muito espaço para “minha cena”, “meu texto”, “minha idéia”. Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um “acordo” entre os criadores. É claro que esse acordo não significa reduzir a criação ao senso comum, nem transformar o vigor da criação artística num acordo de cavalheiros. É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de idéias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo. (ABREU, 2004, p. 3)

Fazer teatro colaborativo é um risco. Ainda mais em uma escola pública, onde sabemos de seus limites e precariedades. Mas ao mesmo tempo é nessa atmosfera de riscos, limites e precariedades que vemos brotar algo novo, criativo e que chega a dialogar com o próximo. Bogart em seu livro, “A preparação do Diretor”, aborda a questão da criação no limite e na corda bamba e da necessidade da violência no ato criativo.

Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as opções, por sua vez traz muitas alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda. (BOGART, 2011, P.53)

A ideia de um teatro colaborativo levado para a sala de aula de uma escola pública é essa: aceitar o risco e trabalhar sempre sobre limite, sobre pressão. Pressão de acertar, pressão do tempo que está se esgotando, pressão do seu enquadramento diante do espaço que irá acontecer a apresentação, pressão da falta de um espaço para a apresentação... É trabalhar. É aventurar-se.

Dar autoridade aos alunos, tornando-os maduros é estar interessado naquilo em que eles estão interessados e em quem eles são como pessoas e recusar-se a ser condescendente ou infantilizá-los. Eles deverão desenvolver a disposição de correr riscos, a autoconfiança, a capacidade de lidar com mudanças, a responsabilidade social.

A maneira como será resolvido qualquer conflito, que, sem dúvida virá a existir, vai depender do grau de amadurecimento do grupo e da confiança entre os envolvidos no processo. Já professor pode e deve participar das resoluções artísticas, mas sem sufocar as iniciativas e criações dos participantes.

Nessa perspectiva, é possível pensar no ensino crítico do teatro, que deve estar centrado na cultura popular e desenvolver estratégias curriculares baseadas na formação



da subjetividade do estudante a fim de recuperar a sua história, formando cidadãos críticos e aptos para tomar decisões diante de problemas diários.

A prática pedagógica do ensino do teatro deve oferecer uma visão crítica. Ele deve ter sua própria opinião e a partir de novas informações, formular sua própria idéia. Quem tem a oportunidade de fazer teatro aprimora sua visão do meio e de como lidar com o próximo.

Precisamos pensar no campo das possibilidades, afinal, estamos fazendo teatro na sala de aula, em uma rede de ensino público. Por isso acredito no teatro colaborativo: Trabalharemos com esse arsenal que permeia a vida desse aluno, quebrando com essa falta de identidade, de liberdade de expressão e dependência cultural.

O teatro na escola é acima de tudo um instrumento de aprendizagem. Como se pode perceber dentro deste estudo, esse tipo de técnica difere do teatro dramático, ao qual estamos acostumados, pois não tem, obrigatoriamente, objetivo de promover espetáculo, nem tão pouco formar artistas. O trabalho cênico deve consistir em fazer com que o aluno saiba resolver conflitos relacionados ao ambiente escolar e, por consequência, ao social. Dessa maneira, temos no teatro colaborativo uma pedagogia teatral mais rica:

Enquanto o teatro dramático tem como modelo a criação de uma ilusão, a representação de um “cosmos fictício”, o teatro pós-dramático se insere numa dinâmica de transgressão dos gêneros e abre perspectivas para além do drama. Ao invés de se traduzir em ação, ele se situa, sobretudo na esfera da situação. (GUINSBURG; FERNANDES, 2010,p 223)

A ideia tradicional sobre a inteligência está mudando e rápido. Em nosso sistema educacional, a maior ênfase ainda incide sobre a aprendizagem da informação dos fatos. A aprovação ou reprovação em qualquer exame depende do domínio ou da memorização de fragmentos de matérias. Mas essa capacidade para repetir fragmentos de informação que tanto valorizamos pode ter muito pouca relação com um ser humano bem sucedido dos novos tempos.

E é aí que o teatro se torna uma valiosa ferramenta de trabalho. O teatro em sala de aula reforça o currículo e melhora a capacidade dos jovens para a criatividade. Um aluno que tem o poder de criar amplia seu repertório expressivo, e não só representa. Ele terá a possibilidade de participar em outros “papeis” como autor, diretor, encenador...



O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, idéias e desejos de todos que o constroem. O aluno estará no centro das idéias e terá seu próprio parecer. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um.

Nós, professores precisamos estar atentos às novas mudanças que vem surgindo. Nos novos conceitos que estão do lado de fora dos muros das escolas. Afinal o teatro na escola não pode ficar apenas na mimese, na imitação e na representação de algo que tende a não se tornar orgânico. O que acontece no teatro profissional precisa ser levado em consideração pelo professor de teatro também. É fundamental estar aberto para essas novas mudanças que vem acontecendo e apresentá-las em sala de aula

Aceitar o convite para um alargamento da percepção daquilo que é presenciado no acontecimento teatral torna-se hoje condição indispensável para o profissional que se dedica a coordenar processos de aprendizagem em teatro. (PUPO, 2010, p.226)

Devemos levar para a sala de aula um trabalho que de fato traga investigações produzidas pelo grupo e não apenas resoluções já prontas e concluídas pelo professor. É fundamental que o professor possa atuar como provocador de debates e ideias. Assim, o trabalho se tornará mais rico, pois será a realidade deles discutida no palco, criando uma colcha de retalhos.

Sabemos que o professor de teatro na escola acumula várias funções como a de figurinista, sonoplasta, cenógrafo, maquiador... Tornando-se assim um Diretor. Mas sua função no teatro contemporâneo é transmutada. Nesse novo teatro de vanguarda ele assume a função de encenador.

Mas essa função de encenador não se separa da função de pedagogo. O pedagogo que terá a incumbência de conduzir a função técnica e o encenador que elabora junto com o grupo é uma só pessoa. Não existe separação, a osmose é total entre os processos de treinamento e os processos de criação. A encenação é fundamentada na relação pedagógica.

“(…) Sua operação visa a transformar o papel do encenador como defendido por Stanislavski – não mais um ilustrador, mas um criador que, longe de reproduzir a realidade no palco, busca exprimir sua



própria atitude em relação a essa realidade.” (PICON-VALLIN, 2013, p.25)

Teremos então um professor e toda uma turma de produtores de novas idéias e o mais importante, donos de idéias originais. Sendo o principal e se interessar o único material de trabalho, o aluno. Pois no teatro contemporâneo nada tem mais importância do que o ator. É sobre ele que precisamos nos debruçar e é dele que vem toda a nossa fonte criadora. Para mim, professora de uma rede pública, isso se torna bastante oportuno, dado a situação precária que nos é oferecida em se tratando de material e estrutura para dar aula.

No processo criativo não cabe ao professor/diretor interferir no momento de criação dos alunos e lhes entregar o fruto sem que antes eles saibam como plantá-lo. Nossa função é criar possibilidades e circunstâncias para que os alunos se desenvolvam.

O professor/Diretor, deve evitar a ansiedade e deixar que o aluno lhe traga o material para que ele possa trabalhar. Dar tempo e espaço para a livre criação. Planejar de antemão a aula/ensaio que vai ser dada é importante. Mas não se pode querer prever tudo. Ter a percepção de deixar o imprevisível chegar e tomar conta faz parte de um processo criativo mais rico.

“Se o seu trabalho é controlado demais, ele não tem vida. Se for caótico demais, ninguém consegue percebê-lo nem ouvi-lo.” (BOGART, 2011, p.133)

O teatro tem a função de “divertir instruindo”. Isso é uma verdade que ninguém ousaria contestar, pois seria negar-lhe a própria essência. No entanto, esse é um problema que surgirá a todos os professores de teatro.

“O ensino de teatro na sala de aula é heurístico, isto é, tem base na descoberta casual e pessoal. O aluno faz, lentamente, a descoberta de si próprio e do mundo que o rodeia; a função do professor é a de proporcionar meios para que tal processo se desenvolva efetivamente. “(REVERBEL, 1979 p. 23).

O teatro na escola está condicionado para uma única finalidade, as apresentações. Essa não é a sua única função. Em que os alunos apresentam uma peça previamente ensaiada para os pais e professores. Dessa maneira, esquecemos e atropelamos um dos pontos mais importantes nesse fazer, que é o processo. O produto final não pode ser mais importante do que o que se vivencia na sala de aula, durante todo o ano letivo.



Referências

- ARAÚJO, Antonio. **A gênese da Vertigem: O processo de criação de ‘O Paraíso Perdido’**: O processo colaborativo no teatro da vertigem. São Paulo: USP, 2002.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator, um dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça – São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte – Educação no Brasil – 7ªEd.** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**; Tradução de Anna Viana; Revisão de tradução Fernando Santos. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CHARLOT, Bernard. (org). **Educação e Artes Cênicas, Interfaces Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2013.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: Provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006
- DEWEY, John. **Vida e educação – 9ªEd.** São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975
- DUNDJEROVIC, Sasha A. **The Theatricality of Robert Lepage: Lepage’s style: transformative mise-en-scène**”. Tradução de Felipe Mitsuo Matsuo. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2007.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.



- FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Resende. **Arte na Educação Escolar** – 4º Ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1970.
- GUINSBURG, J e Fernandes, Sílvia. (org.). **O Pós – Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GUINSBURG, J. FARIA João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. Ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do ensino do Teatro**. São Paulo: Papirus, 2003.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós- modernidade**. São Paulo: Editora perspectiva, 2001.
- _____ . **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós – dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÓPEZ, Emílio Mira y. **Psicologia geral** – 6º Ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1974.
- MARTINS, Marcos Bulhões. **“Encenação em Jogo: experimento de aprendizagem e criação do teatro”**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____ . **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do Teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização: Fátima Saadi; Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. 2º Ed. Rio de Janeiro: 7 letras : Teatro do Pequeno Gesto, 2013.
- _____ . **Teatro Híbrido, estilhaços e múltiplo – Um enfoque pedagógico**. Tradução de Verônica Veloso. Revista Sala Preta, 2009.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **O pós - dramático e a pedagogia teatral in “Sinais de teatro-escola”**. Humanidades, Edição especial Teatro Pós - dramático. Editora UNB, n.52, p.109-115, Nov, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno** – 3ºEd. São Paulo: Perspectiva, 2009.



- RYNGAERT, Jean – Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.