

CARLETO, Simone. **Processos de formação de intérpretes em consigna livre**: práxis e metodologias experimentadas pela Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Unesp; Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Orientador: Alexandre Luiz Mate. Artista pedagoga, atriz e diretora teatral.

RESUMO: Apresento na pesquisa reflexão a respeito da formação de atores e atrizes em consigna livre, imbricando antecedentes histórico-conceituais à observação das práxis estético-político-pedagógicas de três instituições que oferecem cursos de atuação: Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. Com base em pressupostos característicos da forma de produção coletivo-colaborativa do teatro de grupo e da atoralidade, no concernente à atitude criativa composicional da obra (configurando-se em experimento estético histórico-social), defendo a tese segundo a qual as metodologias experienciadas no processo formativo concernem ao modo como se considera a função social do teatro. Assim, ao estabelecer um campo de disputa simbólica, a arte contra-hegemônica intenta uma busca de alternativas e resistência, que cria novas formas de organização e relações sociais. Nesse sentido, evidenciam-se, na reflexão, as influências do teatro livre, político, agitpropista e do teatro épico para a criação dos estúdios e do sujeito histórico teatro de grupo, coligindo produção artística e formação cultural. Parte da produção teatral europeia, desde o final do século XIX e início do século XX instigou a reação de opositores, que instaurou o processo de retomada do movimento hegemônico realista. No Brasil, a ascendência do livre verificou-se na produção teatral do chamado teatro da militância, principalmente, no Teatro de Arena, Teatro Paulista do Estudante e Teatro do Oprimido, entre outros. Já o esteticismo francês, impulsionou, entre outros, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do qual decorre o grupo Macunaíma e Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), coordenados por Antunes Filho. Do CPT provém parte significativa da experiência artística do NAC. Do teatro e estúdios criados na transição da Rússia para a URSS por Meierhold, em contraponto ao sistema Stanislávski, veio o projeto modelar configurado por Maria Thais da ELT. Maria Thais inspira outras iniciativas, nas quais insere-se a SP Escola de Teatro, porém com projeto e metodologia diametralmente opostas. Referente à estruturação, as diferenças percebidas relacionam-se às formas de organização: as instituições oferecem cursos gratuitos, divididos em módulos, com base em consigna livre; NAC constitui-se de modo análogo às organizações pré-capitalistas; SP Escola de Teatro postula inserção técnica no mercado teatral; ELT ocupa o Teatro Municipal Conchita de Moraes, em condições precaríssimas, em Santo André. Mesmo com as idiosincrasias presentes nas instituições, a produção e formação artísticas abarcadas pelo livre podem ser alternativas para se pensar modelos pedagógicos criativos, que propiciem descortinar outros cenários e um outro mundo possível, no qual seja garantida a igualdade de acesso às condições materiais de produção e de apropriação simbólica.

**PALAVRAS CHAVE:** formação de atores e atrizes, escolas livres, criação coletivo-colaborativa, pedagogia das artes cênicas.

**ABSTRACT:** I present in the research reflection about the formation of actors and actresses in free model, imbricating historical-conceptual antecedents to the observation of the aesthetic-political-pedagogical praxis of three institutions that offer courses of action: Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. Based on typical assumptions of form of collective-collaborative production of the theater group and interpreter as an author, with regard to compositional creative attitude of the work (setting in socio-historical aesthetic experiment), I defend the thesis that the experienced methodologies in formative process concern the way in which the social function of theater is considered. Thus, in establishing a field of symbolic dispute, anti-hegemonic art seeks a search for alternatives and resistance, which create new forms of organization and social relations. In this sense, becomes evident in the reflexion the influence of the free, political, agitprop and epic theater to the creation of the studios and the group theater as a historical subject, gathering artistic production and cultural formation. Part of the European theater production, from the late nineteenth and early twentieth century instigated the reaction of opponents, which set the process of reviving the hegemonic realist movement. In Brazil, the ancestry of the free was verified in the theatrical production of the so-called theater of militancy, mainly in the Teatro de Arena, Teatro Paulista do Estudante and Teatro do Oprimido, among others. On the other hand, the French aestheticism, impelled, among others, Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), from which was originated the group Macunaíma and Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), coordinated by Antunes Filho. CPT is a significant part of the NAC's artistic experience. From the theater and studios created in the transition from Russia to the USSR by Meierhold, in counterpoint to the Stanislavsky system, came the modeling project set up by Maria Thaís of ELT. Maria Thais inspires other initiatives, in which the SP Escola de Teatro is inserted, but with diametrically opposed design and methodology. Regarding structuring, the perceived differences are related to the forms of organization: the institutions offer free courses, divided in modules, based on free model; NAC is formed in a similar way to the pre-capitalist organizations, in which the work done does not produce a profit, in view of the voluntary professional action in spaces ceded, without contribution of funds; SP Escola de Teatro postulates technical insertion in the theatrical market, with two exuberant venues and professionals hired by the government of the state of São Paulo, via Associação Amigos da Praça; ELT occupies the Teatro Municipal Conchita de Moraes, in precarious conditions, and the professionals are hired by the municipal government of the city of Santo André. Even with the idiosyncrasies present in the institutions, the artistic production and formation characterized by the free can be alternatives to think creative pedagogical models, which can reveal other scenarios and another possible world, in which is guaranteed equal access to the material conditions of production and symbolic appropriation.

**KEYWORDS:** formation of actors and actresses. free schools. collective-collaborative creation. pedagogy of the performing arts.

Durante a pesquisa de doutoramento, pude conhecer parte das práticas e processos dos cursos de formação de atores e atrizes na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), Núcleo de Artes Cênicas (NAC) e SP Escola de Teatro. Estas foram destacadas em meio a propostas diversas de cursos e formação de intérpretes, que apresentam estruturas e conteúdos bastante diferenciados entre si, relativos às abordagens do trabalho cênico. Há propostas nas quais se defende a inclusão em um mercado de atuação (rigorosamente inexistente). Pessoas apostam na possibilidade de conquista de um lugar diante dos refletores do teatro ou até dos estúdios de televisão, investindo recursos em mensalidades, fonte lucrativa para as instituições promotoras dos referidos cursos. Noutra vertente, há cursos oferecidos gratuitamente, geralmente mantidos por governos estaduais ou municipais, por intermédio de associações ou não, em que também se podem observar abordagens diferentes. As propostas artístico-político-pedagógicas das instituições são estabelecidas de acordo com a visão artística e de mundo postuladas nas mesmas. Essas visões podem estar explícitas ou não nos currículos e na forma de praticá-las no cotidiano das instituições. Além dessas possibilidades, há formações oferecidas em contextos de projetos culturais, sobretudo relacionadas ao chamado sujeito histórico teatro de grupo. Diferentes projetos propõem trocas e partilhas político-pedagógicas significativas de processos de criação e, mais radicalmente, propostas em que se estimula a participação da comunidade nas proposições artísticas. Os cursos da ELT, NAC e SP Escola de Teatro foram selecionados por ligarem-se à característica livre, independentes do ensino formal. Outra característica fundamental dos cursos investigados diz respeito a estarem inseridos na forma de produção do sujeito histórico teatro de grupo. De acordo com esses pressupostos, interessou-me, sobretudo, imbricar as práticas observadas nos cursos aos conceitos e procedimentos que evocam, em conjunto com o olhar voltado às propostas pedagógicas sistematizadas referentes aos cursos. Assim, busquei incluir como aspectos da observação os modos de participação dos e das estudantes nos processos criativos e as possibilidades de apropriação desses processos como parte da formação, relacionados à produção teatral e contato com o público. Além disso, investiguei algumas das

fontes a partir das quais descendem as propostas de formação vigentes do ponto de vista teórico-metodológico que se evidenciam também nas práticas e formas de organização dos cursos. Considerando ainda a ênfase na pedagogia artística como alternativa significativa ao sistema educacional formal, coube explicitar fundamentos da educação dita tradicional e apontar a relevância das práticas teatrais à formação humana. Para tanto, reforço as relações entre produção pedagógica e artística como processos de autoria e de tomada de posição política diante da realidade social. Portanto, são importantíssimas as influências do teatro livre, político, agitpropista e do teatro épico para a criação dos estúdios e do sujeito histórico teatro de grupo. Ao coligar produção artística e formação cultural, tais práticas foram levadas à cabo por artistas que buscavam inserção social de certo tipo de produção teatral que dialogasse com a realidade e interferisse nos modos de pensar e agir, sobretudo da classe trabalhadora. Parte da produção teatral europeia, desde o final do século XIX e início do século XX instigou a reação de opositores, que instaurou o processo de retomada do movimento hegemônico realista. No período de desenvolvimento da pesquisa, encontrei manifestações de resistência a esse recorte no qual evidencio as questões sócio-políticas. Entretanto desde antes desse período mostrava-se em curso uma nova escalada de reação às conquistas populares que agora estão bastante escancaradas, sem que se possa negá-las. Portanto, busquei rearticular proposições práxicas de formação teatral como alternativas simbólicas de resistência, ao possibilitar aprofundamento nesse arcabouço ainda pouco pesquisado nos cursos de formação de atores e atrizes e tão necessário atualmente.

Na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), observei algumas práticas de fevereiro a agosto de 2015, assistindo ao espetáculo de terceiro ano da turma Formação 17 (F17), *Aporia*, dirigido por Vinícius Torres Machado, atualmente docente no Instituto de Artes da Unesp. Também assisti, em março de 2017, ao espetáculo *Impasse: isso não é um espetáculo, é um golpe*, do terceiro ano da Formação 18 (F18), dirigido por Cris Rocha. Referente ao Núcleo de Artes Cênicas (NAC), tive a oportunidade de realizar a observação mais estendida em termos de tempo, permanência e diálogo. Desse modo, observei as práticas de abril de 2014 a 2015, quase durante todo o ano, desde

o processo seletivo ao espetáculo *DOC. (des)prezados* (2015), apresentado em alguns locais diferentes. Assisti, ainda, aos seguintes espetáculos do NAC: *Lilith SA* (2014), *DOC. Educação* (2016) e *DOC. Eremitas* (2017), à exceção de *DOC. Educação*, todos com direção de Lee Taylor. Na SP Escola de Teatro, observei parte do trabalho realizado de maio a julho de 2016, tendo contemplado em 20/05/2016 o 2o experimento do Módulo Verde; em 25/06 de 2016, o 3o experimento do Módulo Azul (Território Azul); e, em 02/07/2016, o 3o experimento (Território Verde) do Módulo Verde. O Módulo Verde diz respeito a personagem/conflicto; o Módulo Azul refere-se à performatividade; enquanto o Módulo Amarelo trata da narratividade e o Vermelho de investigações teatrais a serem definidas pelos próprios aprendizes.

Tendo como tese que as metodologias experienciadas no processo formativo concernem ao modo como artistas consideram a função social do teatro, articulo pressupostos característicos da forma de produção coletivo-colaborativa do teatro de grupo e da atoralidade, no tocante à atitude criativa composicional da obra e camada dramatúrgica. Para Walter Benjamin (1994) o produtor é indissociável de sua produção. Artistas e professores, nessa linha, são autores, ou seja, suas produções – que incluem as relações estabelecidas dentro dos processos –, não se dissociam da cultura artística e educacional que ajudam a criar. A produção do espetáculo por sua vez, configura-se em experimento estético histórico-social. Ao final da pesquisa, categorizei diferentes tipos de atoralidade exercitados nas diferentes propostas de formação de intérpretes, a partir de algumas das principais vertentes de formação artística existentes. Em linhas gerais a atoralidade compreende o protagonismo do/a artista no processo de construtura da obra cênica.

O conceito de atoralidade discutido e praticado atualmente aparece claramente no final do século XIX e início do século XX, pois, alicerçado em documentação específica, se passou a discutir a criação dos atores e atrizes de modo a criar camadas de compreensão da obra para além da interpretação colada ao texto teatral. A perspectiva do encenador, nas produções ao gosto das classes dominantes, como um criador sem limites (deixando de lado o papel de levar à cena o proposto no texto) potencializou o ato criador. Ao tomar

o texto como ponto de partida, multiplicou-se o conjunto criador. De um modo ou de outro, a partir do Simbolismo, na França; as experiências das *Freie VolksBühne*, na Alemanha; o agitpropismo na passagem da Rússia para a União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas potencializaram o trabalho de levantamento e criação de cenas. As cenas começam a ganhar, gradativamente – as características dos teatros populares –, as invencionices do coletivo como um todo. O trabalho de dramaturgia começa a sair do gabinete e a ser produzida em salas de ensaio. No século XX, depois de diversos nomes, sobretudo a partir de Eugênio Barba, o conceito de dramaturgia de cena ou dramaturgia do espetáculo começa a ser utilizado para nomear os processos de partilha no ato criador. Nesse processo de quebras de paradigma quanto à criação centralizada, tantas vezes de modo despótico, nas mãos do encenador. A cena se epiciza trazendo a história e diferentes formas de embate social para os espaços representacionais. Se no século XIX, no teatro erudito, a maquinaria e a iluminação elétrica contribuíram para a revolução formal (estrutural e conteudística) do teatro, pois tornava-se cada vez mais possível presentificar acontecimentos históricos em cena, os grupos ditos experimentais ampliaram ao paroxismo as possibilidades de a História invadir a cena. As capacidades de entretenimento e de configurar-se como meio de conhecimento do teatro foram efetivadas, ao passo que a fantasia e a dialética foram também estudadas e sistematizadas, ampliando o aparato técnico, que diga-se de passagem, ainda não foi totalmente explorado.

No campo da formação teatral, podem ser verificadas algumas linhas de atuação dos intérpretes, relacionadas às diferentes estéticas. Como exemplos, as abordagens de Erwin Piscator (1893- 1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), na Alemanha; de Stanislávski (1863-1938) e Meierhold (1874-1940) na Rússia/ União das Repúblicas Socialistas e Soviéticas, a de Jacques Coupeau (1879-1949), Jean Vilar (1912-1971) e Louis Jouvet (1887-1951), na França e outros países europeus. Evidentemente, destas proposições, outras tantas desdobraram-se em muitas outras possibilidades de formação, como ocorrido com Artaud (1896-1948), Grotowski (1933-1999), Brook (1925) e Barba (1936). No Brasil, é importante citar Renato Vianna (1894-1953), Eugênio Kusnet (1898-1975), Ruggero Jacobbi (1920-1981), Ilo Krugli (1930), Renato Cohen

(1953-2003), Antunes Filho (1929), Maria Thais (1960), César Vieira (1931), Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Augusto Boal (1931-2009), Myriam Muniz (1931-2004), Sylvio Zilber (1936), Flavio Império (1935-1985), José Celso Martinez Corrêa (1937), Maria Clara Machado (1921-2001), entre outros. As diferentes correntes elencadas estão, de uma forma ou de outra, presentes nas metodologias dos cursos observados (ELT, NAC e SP Escola de Teatro). As duas primeiras abordagens citadas são mais evidentes em cursos que adotam o livre como uma qualidade do trabalho, no sentido de se constituir como possibilidade da arte como experimento de natureza estético-histórico-social.

Com relação ao termo livre na área teatral, foi utilizado primeiramente no *Théâtre Libre* (Teatro Livre) criado por André Antoine (1858-1943), na França de 1887. Antoine fundou o *Théâtre Libre* com outros parceiros, buscando uma produção teatral independente com relação ao estado. É importante frisar que a produção teatral popular, sobretudo a de rua, sempre foi “livre”: do ponto de vista temático, de acessibilidade, de relação com o público e em suas formas de produção. Entretanto, ligado de modo mais característico ao modo de produção hegemônico (cobrar ingressos, depender de aprovação ou financiamento do estado), o *Théâtre Libre* foi o primeiro grupo na história a assumir-se livre. Segundo Berthold (2000) – se bem que existem outras hipóteses e afirmação quanto à designação – o nome *Théâtre Libre* teria sido inspirado em Victor Hugo sobre “o teatro em liberdade” (*le théâtre en liberté*), que seria realizado em local aberto.

O Teatro Livre era mantido com o apoio de associados que pagavam mensalmente uma assinatura. Os primeiros foram os companheiros de trabalho de Antoine da Companhia de Gás, de Paris, na qual ele havia trabalhado. Antoine realizava as apresentações nos dias 30, coincidindo com o pagamento dos trabalhadores (BERTHOLD, 2000, p. 4). Por esse motivo a primeira sessão aconteceu em 30 de março de 1887. Assim, como espaço independente, abria oportunidade para obras de novos autores e experimentações. Antoine incluiu no repertório do *Théâtre Libre* peças de toda a Europa, além de acolher escritores franceses que não contavam com espaços para encenar suas obras. Entre os autores encenados em seu teatro estiveram Tolstói, Strindberg e Hauptmann. A liberdade de criação aproximaria os artistas do Teatro Livre de pessoas que não teriam condições econômicas de acessar o mesmo tipo de obra, como foi o caso de trabalhadores que passaram a frequentar o espaço.

Com o tempo, estes passaram a ser também personagens das obras apresentadas.

Citado na totalidade de fontes disponíveis a respeito de Antoine como “o funcionário da companhia de gás”, registros do próprio Teatro Livre dão conta de que Antoine sempre foi aficionado pela linguagem teatral, tomando contato mais direto com o fazer teatral como figurante em espetáculos montados pela *Comédie Française*. Em seus relatos, Antoine comenta algumas poucas idas ao teatro com sua mãe e o fascínio que a linguagem exercia em sua imaginação (ANTOINE, 1921, p. 11). No caminho do trabalho, ele aproveitava para pesquisar livros e acompanhar acontecimentos na cidade. Ele escreve a respeito de um amigo que lhe apresentou também livros e pessoas, a partir dos quais ele desenvolveu seus planos com o teatro. Segundo Antoine, era necessário conciliar de 12 a 14 horas de trabalho com os assuntos culturais de seu interesse. Em vez de almoçar, ele ia a bibliotecas e museus de Paris. Descreve ter lido diversas obras, inclusive a respeito de mitologia e história greco-romana. [...] “Meu cérebro, um pouco mais em ordem, começou a classificar este tipo de cultura que muitos meninos da minha idade não tinham às suas escolas” (ANTOINE, 1921, p. 13). Antoine não esperava ser ator ou diretor profissional e registrou que consideraria engraçado se dissessem que revolucionaria a arte dramática (1921, p. 18). Antoine, tendo como arcabouço o conceito de *tranche de vie* (fatia de vida) defendido por Emile Zola como crítica à *Comédie Française*, tornou-se um dos criadores do naturalismo no teatro. Segundo Marvin Carlson, Antoine:

[...] segue essencialmente Zola ao preconizar um teatro baseado na verdade, na observação e no estudo direto da natureza, denunciando o aprendizado tradicional dos atores como “talvez perigoso – no mínimo inútil e acima de tudo mal organizado [...]. Tal aprendizado enfatiza os tipos tradicionais, os gestos tradicionais e principalmente a elocução tradicional. Os atores de Antoine “retornarão aos gestos naturais e substituirão a *composição pelos efeitos realizados unicamente por meio da voz*”. Essa nova arte interpretativa, naturalmente, deve acontecer em cenários realistas onde um ator possa desenvolver, “simples e naturalmente, os gestos simples e os movimentos naturais de um homem moderno que vive a sua vida diária (CARLSON, 1997, p. 273).

Influenciado sobretudo pelo cientificismo, que empreitava compreender o homem como produto da sociedade, o naturalismo contou com análises sociológicas e a história cultural passou a observar também as mudanças estruturais e simbólicas da vida em comunidade. As novas necessidades da



cena, tendo em vista as temáticas e as formas teatrais, exigiam também novos intérpretes. A iniciativa de Antoine estava atrelada a essa necessidade de formação, assim como pode ser verificado nas proposições estéticas que sucederam as preconizadas por Antoine. O Teatro Livre, por exemplo, contava com trabalhadores no elenco. Jean-Jacques Roubine expõe as justificativas pelas quais se apresentam as práticas da *Comédie Française* e do Conservatório Nacional de Arte Dramática:

[...] Essas instituições proclamavam-se detentoras autorizadas de uma tradição de interpretação e de representação do grande repertório clássico. Tradição essa que supostamente garantia a autenticidade do espetáculo, ou seja, sua conformidade às intenções do autor que, como criador do texto, era tido como a instância ao mesmo tempo primordial e final de toda a responsabilidade [...] (ROUBINE, 1982, p. 46).

Considerando o ponto de vista metodológico específico da formação, Antoine criticava veementemente o ensino praticado no Conservatório:

Esse ensinamento cristalizado do Conservatório, aplicado indistintamente a gerações inteiras de jovens, em vista de um único teatro, que não utilizará mais do que um entre dez, faz um número incalculável de vítimas. A Escola escamoteia e falseia, nivelando os temperamentos: ela derrama, ao acaso, no molde de seus heróis clássicos, todos os jovens talentos dos quais o teatro moderno teria uma urgente necessidade (ANTOINE, 2001, p. 41).

Antoine, que havia sido rejeitado no Conservatório, decidiu buscar aprender por conta própria. Ele defendeu que, embora inexperiente, não estava enrijecido por uma velha bagagem: “Aprendi teatro deixando-me guiar pelo bom senso e a lógica, como se devia fazer outrora na origem” (2001, p. 26). Ainda segundo seu relato:

A prática faz o mestre. Como todo mundo ao meu redor – autores e artistas – era novo, sem idéias preconcebidas, sem falsas tradições, fizemos o melhor que estava ao nosso alcance, aquilo que nos parecia o mais verdadeiro, o mais claro, e foi assim que a experiência e a prática precederam a teoria (ANTOINE, 2001, p. 26).

Nas peças de Antoine, em nome da naturalidade, por exemplo, os atores poderiam estar de costas para o público. Essas e outras inovações caracterizariam o Teatro Livre como uma espécie de “conservatório acessível”. Característico de sua luta contra o sarcasmo (de seus detratores, sobretudo, de classe), para Antoine “Não é exagero sugerir que, com raras exceções, todas as obras do Teatro Livre foram feitas por amadores, isto é, por comediantes voluntários que não exerciam rotineiramente esta profissão e nunca apareceram em um teatro público” (ANTOINE, 1890, p. 72, tradução nossa). Imprimindo continuidade ao seu pensamento, Antoine completa:

Não temos a menor intenção de afirmar que esses artistas não são tão valiosos quanto os artistas profissionais. Se as performances mensais do Teatro Livre às vezes eram consideradas suficientes, tendo em conta a interpretação, não devemos esquecer a indulgência dos espectadores, que não ignoravam que esses artistas para uma noite eram simples empregados ou trabalhadores, [...] um trabalho considerável pelo amor ao teatro, que, por causa de suas ocupações diárias, torna-os incapazes de fazer melhor. [...] Todos esses jovens tinham se apresentado uma única noite, como é habitual no Teatro Livre, após o seu dia de trabalho (ANTOINE, 1890, p. 72-3, tradução nossa).

A arte do ator na perspectiva de Antoine, portanto, não se apoiava em dotes físicos, “naturais”, mas na verdade criada a partir da observação, estudo direto da natureza como realidade. O talento mais cerebral do ator seria trazido de volta à verdade e à certa precisão, com vistas à renovação das formas teatrais. A respeito do trabalho do ator no que se refere à prosódia e construção de personagens, descreve:

Atualmente é conhecida com estas palavras: a arte de dizer consiste unicamente em dotar o estudante de uma articulação exagerada, para torná-lo uma voz, um órgão especial diferente do que ele realmente tem. Por sessenta anos, todos os atores têm uniformemente falado pelo nariz, unicamente porque esse modo de elocução é necessário para ser entendida por nosso espectador nos salões muito vastos ou com acústica defeituosa, e também porque a voz do nariz não envelhece e resiste aos anos. Todas as personagens da gestualidade atual do teatro são tecnicamente expressas da mesma forma, seja velho, novo, doente ou saudável. Todos os artistas renunciam a bem dizer estas infinitamente muitas nuances que podem iluminar uma personagem e dar-lhe uma vida mais intensa (ANTOINE, 1890, p. 82, tradução nossa).

Para Antoine, finalmente, o Teatro Livre consistia em um enfrentamento ao que estava posto na cena teatral de sua época:

Não é para iniciar um negócio; Como o investidor, apenas à procura de qualquer lucro pessoal; Ampliando sua tarefa, ele só está obedecendo a necessidade de seguir os passos dos acontecimentos; Finalmente, o teatro livre na sua nova forma permanecerá antes como uma obra de interesse geral, ignorante de baixo tráfego, que irá gradualmente aproximando-se pouco a pouco da “indústria teatral”. Transformado materialmente, o Théâtre Libre viva como ele viveu por três anos, através da arte e para a arte (ANTOINE, 1890, p. IV).

Porém, conforme argumenta Walter Lima Torres, há um permanente embate com relação ao naturalismo desenvolvido por Antoine e a contraposição de Jacques Copeau:

A pesquisa naturalista desenvolvida por Antoine em suas montagens ao longo do tempo foi tradicionalmente colocada em oposição à poetização da cena moderna, tanto pelos simbolistas quanto pela estética idealizada por Copeau, para quem alguns estudiosos franceses reivindicam a paternidade da moderna encenação na França. Entretanto, por um consenso em torno de seu ambicioso empreendimento, costuma-se atribuir a Antoine [e aqui viria mais uma vez o comentário a respeito do trabalho de Antoine como funcionário] a primazia da moderna encenação e o surgimento da figura do moderno encenador como a conhecemos atualmente – o qual, ao interpretar uma obra, transpondo-a

cenicamente, coordena e dirige os trabalhos de outros artistas na busca de uma unidade estética (TORRES, 2001, p. 9).

Copeau anunciou a abertura do Teatro do *Vieux Colombier*, em 1913, considerando a composição do programa com “[...] obras-primas clássicas europeias, de certas obras modernas já consagradas, e das obras da geração jovem” (COPEAU, 2013, p. 1). Sua atividade foi exercida no sentido de retomada do teatro hegemônico realista, em contraponto ao teatro comercial e ao teatro naturalista. Como se pode observar, Copeau – com seus preconceitos e idiosincrasias ao paroxismo –, estava determinado a extirpar do teatro francês o teatro que estava sendo engendrado por Antoine. Não é acaso o modo pejorativo pelo qual constantemente são atacadas as tentativas de transformação da cena no sentido de aproximá-la de trabalhadores, podendo estes apropriar-se dela. No tangente à formação de atores, o “reformador” do teatro hegemônico francês, no século XX, afirmou:

Como nosso esforço de renovação tem por objeto o próprio caráter e a natureza de indivíduos já modelados por influências anteriores, não duvidamos que ele se choque com fortes resistências. Também nesse ponto gostaríamos de ir buscar mais longe a origem de nossa reforma. Tratar-se-ia de criar, ao mesmo tempo que o teatro, ao lado dele e no mesmo plano, uma verdadeira escola de atores. Ela seria gratuita, e nós chamaríamos para ela, por um lado, pessoas muito jovens e até crianças e, por outro lado, homens e mulheres com o amor e o instinto do teatro, mas que ainda não comprometeram tal instinto com métodos defeituosos e hábitos profissionais. Tal contingente de forças novas constituiria mais tarde a grandeza do nosso trabalho (COPEAU, 2013, p. 10).

José Ronaldo Faleiro comenta a respeito do convencimento de Copeau a respeito da necessidade de uma escola de atores para “salvar” o teatro. Segundo Faleiro, “[...] precisou de oito anos para estabelecer a Escola do *Vieux Colombier*, que funcionou durante apenas três (1921–1924). Em princípio, quando ainda pensava na implementação da escola, Copeau, o reformador esteticista, pretendia:

[...] Descabotinar o ator, criar em torno dele uma atmosfera mais própria ao seu desenvolvimento como homem e como artista, cultivá-lo, inspirá-lo a consciência e iniciá-lo na moralidade de sua arte: é a isso que tenderão obstinadamente os nossos esforços. Teremos sempre em vista a flexibilização dos dons individuais e sua subordinação ao conjunto. Lutaremos contra a invasão dos procedimentos do ofício, contra todas as deformações profissionais, contra a anilose da especialização. Enfim, nós nos dedicaremos o melhor que pudermos a renormalizar aqueles homens e mulheres cuja vocação é fingir todas as emoções e gestos humanos. Na medida do possível, nós os chamaremos para fora do teatro, para o contato da natureza e da vida! (COUPEAU, 2013, p. 9-10).

Por mais que a sistematização da escola tenha se estabelecido por pouco tempo, tais pressupostos (bizarros) permaneceram ao longo do tempo, desdobrando-se e influenciando o fazer e aprendizagem teatrais. Enquanto para Brecht e Meierhold “[...] os recursos *teatrais* do distanciamento têm o objetivo de eliminar a identificação ator/personagem, no plano da interpretação e, na relação público/espetáculo, impedir que se produza a empatia, ou a projeção” (COSTA, p. 93, grifo da autora). Já para Copeau, Jouvett e outros, a restauração das convenções teatrais tem finalidade de que “[...] entre palco e platéia se produzam ilusões e emoções ainda mais profundas que as provocadas pelo teatro realista e naturalista” (COSTA, p. 93).

Em 1899, é inaugurada a *Freie Bühne* (Cena Livre), em Berlim, apresentando o espetáculo de Ibsen *Os espectros*. A versão naturalista na Alemanha pressupõe a reflexão a respeito do indivíduo como produto do meio, pelo qual também ele é responsável. Assim, o contexto histórico e o indivíduo como sujeito desse contexto aparece no protagonismo das obras produzidas.

Piscator foi considerado um dos precursores da pedagogia teatral, enquanto Bertolt Brecht levaria as possibilidades de aprendizagem às últimas consequências. Sistematizando o teatro de forma épica, o qual, além de fornecer uma riquíssima gama de composição cênica – incluindo o legado ocidental e parte do oriental –, consistia também em um processo de formação de intérpretes e público, inclusive como proposta pedagógica proporcionada pelo processo de criação e recepção dos espetáculos. As práticas de ambos parecem bastante pertinentes à criação artística que se pressupõe dialética e de propostas de formação livres. Segundo Bertolt Brecht:

Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Participei de todas as suas experiências, e delas nenhuma se fez que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grandes complexos contemporâneos de questões, as lutas em torno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas sociais, etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro (apud PISCATOR, 1968, p. 4-5).

De fato, trata-se de uma experiência modelar e significativa que romperia com certa tradição. Rompimento este que causaria ressonâncias e reações, sem entretanto impedir que suas marcas permanecessem vivas em

práticas artísticas e formativas libertárias no sentido da emancipação dos seres conscientes de sua função histórica e social. Em 1927, inspirado nos estúdios russo-soviéticos, é criado o Estúdio no Teatro de Piscator, proposta que já vinha sendo gestada desde a Cena Popular:

O plano de criação de um estúdio no Teatro de Piscator originou-se do conhecimento de que o estilo de um novo teatro só pode ser consequência de um processo, de que devem participar autor, ator, técnico de cena e músico. Esse vínculo íntimo, o crescimento orgânico, em conjunto, de todas as partes do teatro, pode realmente ser preparado em teoria, mas só se concretiza no trabalho prático. [...] O estúdio adquire a missão de um laboratório, em que os componentes do teatro e todas as forças correlatas podem provar-se praticamente em novas tarefas, aprender a ver o campo do teatro sob todos os pontos, estimulando-se e completando-se mutuamente (PISCATOR, 1968, p. 167-8).

No excerto, aparecem conceitos práticos fundamentais do teatro livre como proposição crítico-criativa: processo, coletividade, trabalho prático e laboratório. Todos esses tópicos estão absolutamente presentes na totalidade dos espetáculos do teatro contemporâneo e de algum modo, nas propostas de cursos da ELT, NAC e SP Escola de Teatro, os quais denominei livres. Embora apenas a ELT adote a palavra livre, no nome, as práticas dos cursos nas duas outras propostas propiciam aproximações ao termo. Também a relação de trabalho é diferenciada no Estúdio do Teatro Piscator. Desse modo, evidenciam-se desde há muito tempo as propostas de trabalho coletivas e colaborativas, notadamente recorrentes no teatro e cultura populares. Em harmonia com esses pressupostos, declara Piscator:

No estúdio, os atores libertam-se da forma frouxa de uma simples relação de contrato; constituem uma coletividade, à qual, com iguais direitos e deveres, pertencem também o autor, músico, o diretor artístico, o técnico cinematográfico, e esse grupo escolhe a peça por representar, concorda, em discussões amigáveis, sobre a tendência da encenação, elege o respectivo diretor artístico, determina outrossim a distribuição dos papéis e parte então para o trabalho, cujo resultado final – o espetáculo – não é mais importante do que o próprio trabalho preparativo de semanas, durante as quais, em discussões teóricas e, com base na experimentação com o material da peça, no ator, no aparelhamento técnico, consegue estruturar-se uma vontade subida e unitária. No estúdio o autor consegue uma relação mais estreita com o palco em si, vê fraquezas e vantagens de sua peça, pelo fato de confrontá-la com a realidade da representação. O diretor artístico reconhece até que ponto os seus propósitos se deixam dominar cênicamente, o ator liberta-se e é atraído para experiência. Enquanto na organização teatral costumeira a encenação de uma peça se condiciona essencialmente ao prazo em que deve estar concluída, enquanto aí, por conseguinte, é preciso trabalhar de certo modo desde o começo “a limpo”, no estúdio a peça pode ser, quase sem limite de tempo, subordinada à transformação e renovação (1968, p. 168).

Novamente, relativo ao trecho apresentado, tem-se outros conceitos bastante utilizados atualmente na área teatral, com ênfase ao chamado teatro de grupo: a presença do dramaturgo no processo de construção da obra, verificando dinamicamente a “embocadura” do texto e a pertinência da estrutura dramatúrgica – texto, roteiro, *canovaccio*, entre outras possibilidades; além do importante pressuposto do processo de criação, que se assume inacabado e, portanto, aberto às transformações. Com o surgimento da ideia de encenação, sobretudo a partir das proposições organizativas da cena com Antoine e Piscator, entre outros, diversas questões a respeito da formação de atores e atrizes foram reorganizadas a partir de um protagonismo destes nas obras. Considerando sobretudo a entrada de personagens representativas das mudanças sociais ocorridas e a necessidade de se romper também artisticamente com o modo de ver e reconhecer na produção artística a realidade social. Os primeiros lampejos desse protagonismo com representantes não mais dos extratos da burguesia têm relação direta com a presença de trabalhadores e trabalhadoras nas peças, primeiro como tema, aparecendo como personagens e posteriormente como os sujeitos da criação da cena que os contemplaria.

Reconhecendo, em primeiro lugar, no teatro popular desde a Grécia, a presença das características similares dos aqui descritos novos processos de criação, e, guardadas as devidas proporções, busco relacionar o legado teatral em perspectiva livre – que alterou os meios e formas teatrais a partir do século XIX –, com as proposições artístico-pedagógicas também chamadas livres. Pode-se observar, a partir dos trechos apresentados, a existência de semelhanças com as propostas de escolas livres também no sentido de aproximar e apropriar de pessoas comuns e trabalhadores a possibilidade de expressar-se por meio do teatro, ao mesmo tempo que o dota de um tipo de verdade apoiada nas vivências diferenciadas da realidade, antes colocadas apenas como realidades hipotéticas de setores dominantes da sociedade.

Como demonstrado, as primeiras escolas de teatro, na Europa, buscavam suprir a montagem de obras ditas clássicas. Incentivava-se que os atores e atrizes dessem vida às personagens, fielmente atreladas ao texto e a

uma suposta realidade abordada nessa dramaturgia. Já o conceito livre foi urdido em consonância com o teatro realizado independente de chancela do estado, que, desse modo, não poderia determinar conteúdos das obras, nem sua forma de produção. Daí, também, a proposição de escola livre – mais diretamente ligadas aos estúdios –, na qual, sem os ditames legais da formação escolar tradicional ou profissional, poderá utilizar formas alternativas de experimentação e criação artísticas: em consonância com a realidade social e as inclinações estéticas do ponto de vista dos interesses de aprendizagem no sentido da estrutura da obra teatral. No Brasil, a ascendência do livre verificou-se na produção teatral do chamado teatro da militância, principalmente, no Teatro de Arena, Teatro Paulista do Estudante e Teatro do Oprimido, entre outros. Já o esteticismo francês, impulsionou, entre outros, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), do qual decorre o grupo Macunaíma e Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), coordenados por Antunes Filho. Do CPT provém parte significativa da experiência artística do NAC. Do teatro e estúdios criados na transição da Rússia para a URSS por Meierhold, em contraponto ao sistema Stanislávski, veio o projeto modelar configurado por Maria Thais da ELT. Maria Thais inspira outras iniciativas, nas quais insere-se a SP Escola de Teatro, porém com projeto e metodologia diametralmente opostas.

Quanto aos recortes atorais, por fim, a título de verificar predominância de traços estilísticos e chaves interpretativas, podem ser verificados no que concerne ao drama, ao épico, ao épico-dialético e ao pós-dramático. A atoralidade referente ao épico ou épico dialético – alude à abordagem relativa ao ato do intérprete se colocar de modo crítico diante da obra e personagem que está apresentando; a atoralidade dramática é experimentada no ato de revisitação de obra de referência, mesmo em montagens que utilizem procedimentos mais comuns, como leitura de mesa, nas quais se verifique abordagem mais tradicional do texto. Em face destes procedimentos, em perspectiva atoral, ator e atriz apropriam-se da construção da personagem, produzindo novos sentidos em relação com o material (texto, roteiro e outros sobre os quais se elabora a obra), contribuindo para a dramaturgia da peça; a atoralidade pós-dramática, em termos estruturais, assim como o épico, mescla recursos de diversas linguagens artísticas e de procedimentos antidramáticos,

no sentido de abrir mão de certas convenções teatrais, porém sem a necessidade de tornar explícitos seus conteúdos político-ideológicos.

Mesmo com as idiossincrasias presentes nas instituições, a produção e formação artísticas abarcadas pelo livre podem ser alternativas para se pensar modelos pedagógicos criativos, que propiciem descortinar outros cenários e um outro mundo possível, no qual seja garantida a igualdade de acesso às condições materiais de produção e de apropriação simbólica.

### **Referências Bibliográficas**

ANTOINE, André. **Conversas sobre a encenação**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Le théâtre libre**. Paris: Eugène Verneau, 1890.

\_\_\_\_\_. **Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre**. Paris: Arthème Fayard & Cie, Éditeurs, 1921.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. On the experimental theatre. In: **The Tulane Drama Review**. Vol. 6, No. 1 (Sep., 1961), p. 2-17. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/1125000?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/1125000?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso em 10 jul. 2017.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: Unesp, 1997.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho**. São Paulo: Nankin, 2001.

\_\_\_\_\_. **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral: 1880–1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

TORRES, Walter Lima. Introdução. In: ANTOINE, André. **Conversas sobre a Encenação**. Rio de Janeiro: 2001.