



NETTO, Maria Amélia Gimmler. *Artistas-oficineiros: da criação teatral como processo de aprendizagem*. Porto Alegre: UFRGS. UFPel, Professora Assistente Nivel I. UFRGS, Mestrado, Clóvis Dias Massa.

**Resumo:** Este texto trata de investigação realizada acerca de projeto artístico-pedagógico, em teatro, realizado por artistas integrantes do grupo porto-alegrense *Ói Nós Aqui Traveiz*. Os métodos de trabalho que os artistas teatrais utilizam para ensinar teatro nas oficinas, sua relação com os aprendizes e seus procedimentos pedagógicos e artísticos são o foco da investigação aqui apresentada.

**Palavras-chave:** Oficinas de Teatro; Grupos Teatrais Brasileiros, Teatro e Comunidade.

**Abstract:** This text presents a research conducted on art-educational project in theater, performed by artists' members of a recognized Brazilian theater group: the group *Ói Nós Aqui Traveiz* from Porto Alegre. The working methods used by the artists to teach theater workshops, its relationship with the students and their artistic and pedagogical methods are the focus of the research presented here.

**Key words:** Theater Workshops; Brazilian Groups Theater; Theater and Comunits.

Instigada por conhecer os métodos de trabalho de artistas teatrais que se dedicam ao ensino do teatro através da realização de oficinas pesquisei, em meu mestrado, dois casos em que grupos teatrais desenvolvem projetos educativos em teatro com comunidades de bairros localizados na periferia de dois centros urbanos brasileiros. Os projetos estudados foram o *Teatro como Instrumento de Discussão Social* desenvolvido em Porto Alegre/RS pela *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* e o *Movimento Bixigão* realizado em São Paulo/SP pela *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona*.

Nesta publicação darei foco ao trabalho dos artistas-oficineiros no primeiro projeto citado. Os casos aqui apresentados foram observados em pesquisa de campo realizada entre dezembro de 2008 e março de 2009, na cidade de Porto Alegre. O material apresentado é parte da análise realizada sobre o depoimento de artistas-oficineiros entrevistados na ocasião.

### O caso do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*

Motivada a refletir sobre a postura dos artistas do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, no papel de oficinairos, questionei alguns deles a respeito de seus métodos de trabalho, além de acompanhar encontros, ensaios e apresentações teatrais nas comunidades. A partir das observações constatei que, apesar de todas as oficinas fazerem parte de um mesmo projeto artístico-pedagógico e da maioria dos artistas-oficineiros terem sua formação teatral realizada dentro do grupo, cada ministrante de oficina desenvolve seu método de trabalho, sua maneira de estabelecer vínculos com a comunidade do bairro e seu próprio estilo de interagir com o grupo de participantes.

Embora seja possível observar diferentes posturas em cada oficinairo, é possível constatar a marca do grupo nas atividades realizadas nos bairros, como afirma Clélio Cardoso, artista do *Ói Nós* e ministrante da oficina realizada no bairro Parque dos Maiais em Porto Alegre: "Claro que quando tu vais como integrante de um grupo é fato que tu levas como bagagem todo o teu aprendizado no grupo, tudo o que tu fazes dentro do grupo vai junto contigo para o bairro, nas oficinas". (CARDOSO, 2009) O ator acrescenta ainda sobre a importância da troca de experiências e do diálogo que deve ser estabelecido com os moradores dos bairros:

(...) a gente vai com uma ideia e ao mesmo tempo a gente vai aberto pra perceber a demanda comportamental daquele grupo. Tu vais aberto pra um diálogo com a comunidade. Que vai influenciar na construção de um processo pedagógico e na construção de um produto disso, no caso um espetáculo, uma *performance* ou um exercício. Então esta abertura é o que permite esse vai-e-vem. (CARDOSO, 2009)

Estabelecer permanente diálogo com os participantes das oficinas é um ideal pedagógico perseguido pelos artistas do *Ói Nós* quando atuam como ministrantes de oficina teatral nos bairros. Um processo de aprendizagem dialógico é feito a partir da coexistência de diferentes pontos de vista, de diferentes sujeitos com suas bagagens de experiências, de conflitos, de erros e também de acertos, discussões, consensos e conquistas coletivas. Tânia Farias, artista do grupo, afirma, a respeito de sua postura como ministrante da oficina realizada na Vila Pinto:

Brigar é um crescimento, discutir sobre a vida da pessoa e os conflitos que ela está tendo em casa, num papo informal, tomando um café, é oficina. Tudo faz parte, não tem coisa que não interesse. Nada é perda de tempo, porque de repente naquele papo informal ali, é alguma coisa que tu estás discutindo. (FARIAS, 2009)

Assim sendo, discussões acerca da realidade vivida pelos participantes, do dia-a-dia do bairro, da cidade e do contexto sociocultural em que vivem é finalidade da oficina. Constatando então que o princípio educativo do projeto não é a transmissão de técnicas teatrais, de estilos de encenação ou a montagem de texto dramático. Claro que há domínios e técnicas que circulam entre artistas mais experientes e principiantes, há leitura e estudo de textos dramáticos, técnicas de improvisação teatral, de preparação de ator através de exercícios de expressão corporal e vocal, mas esta não é a finalidade, como afirmam osicineiros entrevistados. Portanto, concluo que o projeto *Teatro como instrumento de Discussão Social* visa o exercício do teatro e o convívio criativo entre artistas e participantes, ampliando a formação crítica dos indivíduos envolvidos em tal prática artística.

Entendo que o exercício da criação artística já é formativo por si só e que, no processo criativo, as técnicas artísticas são ferramentas para a criação e expressão do ser humano e, no caso do teatro, principalmente, para a expressão de um coletivo. A aquisição de técnicas não deve ser objetivo, mas ela é necessária para a prática da linguagem artística escolhida, neste caso, o teatro. Sendo assim, aponto como fundamental a aprendizagem de técnicas teatrais, quando se elege o teatro como linguagem artística a ser praticada em oficinas nos bairros. A respeito deste comprometimento com a arte do teatro, oicineiro do Parque dos Maias aponta que:

Ali está a influência de um rigor, da busca de um rigor, sem a conotação fechada desta palavra, mas um rigor de atuação, de entendimento do que se vai falar, do texto. De um rigor também de cuidado do que se vai mostrar enquanto estética. Claro que guardando as proporções de possibilidades e de experiências de cada um. Mas isso a gente busca sempre transmitir, essa característica do *Ói Nós* de um teatro sempre comprometido com a ética. E a gente acha que isso é a alma que tem e (que) as outras coisas vem como consequência. (CARDOSO, 2009)

A prática do teatro implica adquirir novas habilidades físicas, eleger criticamente um tema, improvisar cenas, discutir coletivamente um texto e fazer escolhas interpretativas, conceber a peça, as personagens, escolher adereços e objetos, entre outras exigências. Fazer teatro pode proporcionar um amplo processo compartilhado de aprendizagem poética e ética. Paulo Freire afirmou que o fato de nós, seres históricos sociais, nos tornarmos capazes de “comparar, de valorar, de intervir, de escolher, de decidir, de

romper” é o que nos torna seres éticos. Em defesa do comprometimento ético com a aprendizagem, ele afirma:

Estar longe, ou pior, fora da ética, entre nós mulheres e homens, é uma transgressão. É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. (FREIRE, 1996, p. 33)

No contexto do projeto estudado, acredito que a falta de comprometimento com a qualidade do teatro que é praticado refletiria falhas no próprio processo de aprendizagem proposto. Já que o processo de aprendizagem se dá por meio de uma experiência e pela incessante busca de qualidade para esta experiência. No caso das oficinas, a experiência é artística. Portanto, é fundamental que haja a busca pela qualidade artística desta experiência. É importante que haja o aprendizado de elementos da linguagem teatral, o estudo do texto escolhido para montagem (se for o caso), a experiência da concepção artística e do engajamento que se faz necessário ao sujeito criador.

Desta forma, fica evidente que, dentro da oficina no bairro, a maneira que se pratica teatro tem bastante influência do teatro que é feito pelo grupo. Pois é com a sua experiência no grupo que o artista-oficineiro guia a prática no bairro. Constatei que não há um método pré-estabelecido dentro do *Ói Nós*, para a coordenação da oficina. Cadaicineiro desenvolve seu método de trabalho no bairro, de acordo com a sua experiência artístico-educativa e com as demandas do local e dos participantes. Segundo Clélio Cardoso:

É trabalhado, também, dentro do grupo que oicineiro tenha liberdade de ação e essa liberdade dá a possibilidade desta transformação, de que lá seja criada outra coisa, lá na periferia. Que não é a cópia ou a forma, ou a receita ou a repetição. (CARDOSO, 2009)

Tânia Farias conta que, na oficina que ministra na Vila Pinto, ela coordena os encontros participando, muitas vezes, das atividades que propõe como exercícios de aquecimento corporal e de dança. Segundo ela, o tema de que trata o exercício cênico criado na oficina da Vila Pinto surgiu a partir de improvisações dos participantes que traziam repetidas vezes a temática do trabalho e do desemprego. A partir daí, aicineira foi em busca de texto dramático relacionado e apresentou ao grupo *A Comédia do Trabalho*, de Sérgio de Carvalho. Sobre sua experiência na Vila Pinto, ela diz que:

Eu tento levar pra lá o que eu aprendi e o que eu aprendo todo dia no *Ói Nós*. Essa ideologia mais libertária, esta ideia de construção coletiva. Tem muita improvisação, tem muita construção de cena, todo mundo dá ideia, todo mundo dá palpite, todo mundo briga, e eu brigo junto. Talvez essa seja uma singularidade. (FARIAS, 2009)

Pelo que pude observar, em cada bairro que visitei, desenvolveu-se um estilo de coordenação de oficina. Em alguns bairros, como Belém Velho e Parque dos Maias, as oficinas respectivamente ministradas por Marta Haas e Clélio Cardoso, iniciaram em 2008 e estavam, ainda, em período de implantação, cada uma a seu modo. Diferentemente das oficinas que já passaram por este primeiro processo, como a da Vila Pinto, ministrada por Tânia Farias, e também das oficinas mais antigas como as dos bairros Humaitá, ministrada por Paulo Flores, e Restinga ministrada por Renan Leandro.

Por exemplo, na oficina do bairro Parque dos Maias, Clélio Cardoso ainda estava trabalhando com a divulgação da oficina junto à comunidade do bairro. O grupo de oficinandos estava recém formado e já havia escolhido um texto para montagem de cena,

*Arena conta Zumbi* de Augusto Boal. Todos trabalhavam na escolha dos trechos do texto de Boal, que se refere à escravatura no Brasil, e escreviam um roteiro de cenas, que incluía elementos da cultura afro-brasileira, como os *orixás*. Clélio coordenava os encontros, participava das escolhas junto com o grupo e dava sugestões. A peça montada ali na oficina contava também com a sua participação como ator, inclusive no dia em que foi apresentada ao público. Constatei que ele, como artista-oficineiro, participa tanto das discussões, da criação do roteiro e das combinações das cenas como da feitura delas, junto com o grupo de oficinandos. Ele estimulava o desenvolvimento das discussões, a fala de todos participantes, ouvia e dava suas opiniões, bem como sugeria soluções cênicas, como o uso de instrumentos musicais, por exemplo. Observei que a presença do oficineiro como participante ativo do exercício cênico proposto ali no Parque dos Maias foi fundamental para a sua realização, naquele momento.

Outro exemplo é o de Paulo Flores, um dos fundadores do grupo teatral e coordenador da oficina do bairro Humaitá, que é grande defensor da ideia de que se formem grupos culturais autônomos nas comunidades e que esses possam dar continuidade ao trabalho iniciado pela oficina. Ele inclusive comentou que talvez nem seja o teatro a linguagem que permaneça praticada autonomamente pelo grupo, mas que a oficina de teatro tem o papel de fomentar o interesse pela atividade cultural no bairro. O grupo formado no bairro Humaitá possui alguma experiência teatral, pois a oficina ali existe desde 2003. Entendo que a postura que Paulo Flores assume como oficineiro no bairro Humaitá é a de coordenador, estimulador e fomentador de uma prática teatral que se estabeleceu no bairro e que já não tem mais o caráter de oficina de iniciação teatral.

Importante considerar que, no caso do projeto acima citado, todos os ministrantes de oficinas nos bairros são integrantes da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, ou seja, todos os artistas-oficineiros pertencem ao grupo teatral gerador do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

### Considerações Finais

A partir dos depoimentos dos artistas-oficineiros, de observações, reflexões e comentário sobre seus trabalhos, torna-se evidente o caráter autoral que possui o trabalho dos ministrantes das oficinas nos bairros, ou seja, o papel autônomo dos artistas como educadores.

Mesmo no projeto do *Ói Nós Aqui Traveiz*, em que há certa unidade de ação e de objetivos, através de um projeto pedagógico mais estruturado e unificado, há espaço, no trabalho do artista-oficineiro, para ele estabelecer padrões criativos de aprendizagem, ao seu estilo.

Assim sendo, pude observar que cada artista estabelece seu vínculo com o grupo de oficinandos e que os conteúdos a serem experimentados na oficina, sejam eles artísticos, históricos, filosóficos, ou mesmo técnicos, surgem da prática de criação artística coordenada e proposta pelo artista-oficineiro, ou seja, pelo artista que ali no espaço da oficina, se desdobra em educador.

### **Referências:**

NETTO, Maria Amélia Gimmler. Ética, boniteza e convívio teatral entre grupos e comunidades. 2010. 142 pg. Dissertação de Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGAC/UFRGS. Porto Alegre, 2010.

