

VASCONCELOS, Eliane. Costurando a Cena: o arte-educador como mediador da escrita cênica coletiva no teatro comunitário. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; Mestranda; Antonia Pereira. Produtora Cultural e Dramaturga.

RESUMO

Este artigo é o resultado da observação da atividade dramática de dois grupos artísticos comunitários da Região Metropolitana de Salvador e propõe uma reflexão sobre o papel do mediador como veículo da construção poética no teatro comunitário. A análise mostra que assim como a arte-educação auxilia a produção de novas formas de dizer as questões sociais e humanas das comunidades, pode também levar à reprodução de padrões estéticos e imagens irrefletidas no processo criativo. Esta reflexão apresenta o arte-educador como um elemento importante na construção de uma dramaturgia que abriga múltiplos olhares sobre o indivíduo, o grupo e a vida.

Palavras-chave: Dramaturgia. Arte-Educação. *Gestus*. Teatro Comunitário. Sociedade.

ABSTRACT

This article results from the observation of the drama activity of two community artistic groups from Salvador's metropolitan region and reflects upon the mediator's role as a vehicle to the poetic construction in Community Theatre. The analysis shows that the same way art education helps to create new ways of saying communities' social and human issues, it may as well lead to the reproduction of aesthetic patterns and to unthinking images in the creative process. This thought introduces the art-educator as an important element in the construction of a dramaturgy which comprises multiple ways of regarding the individual, the group and life.

Keywords: Dramaturgy. Art-Education. *Gestus*. Community Theatre. Society.

A dramaturgia tem se reinventado a partir dos novos parâmetros da pós-modernidade. Lehmann (1997) postula que a narração — e, com isso, a estrutura semântica que sustenta o enredo — estaria na origem da comunicação teatral do teatro aristotélico, seria a base que permite ao espectador atingir uma compreensão correta daquilo que se pretende transmitir. Para ele, o teatro pós-dramático propõe uma ruptura no padrão aristotélico de sobriedade, hierarquia e lógica casual na narração das ações que constituem o texto e privilegia um tipo de arquitetura baseado não apenas na palavra, mas nos gestos, na visualidade e na imagem.

Essa possibilidade de construção da dramaturgia a partir de uma multiplicidade de vozes descentralizou a figura do autor e permitiu aos grupos de teatro novas maneiras de compor a cena, através da criação coletiva e dos processos colaborativos. Desta forma, os artistas passam a dizer mais da sua subjetividade e a se colocar no teatro como autores-intérpretes.

Em consonância com estes ideais, O CRIA (Centro de Referência Integral de Adolescentes), ONG sediada em Salvador, forma dinamizadores culturais e arte-educadores, jovens oriundos de 16 comunidades soteropolitanas, que acreditam na arte como veículo de transformação dos indivíduos e da sociedade. Eles se apoiam na metodologia desenvolvida por Maria Eugênia Milet, fundadora e supervisora artística da instituição, para possibilitar novas perspectivas educacionais e sociais em suas comunidades através de um teatro que se baseia na dramaturgia coletiva e na multiplicidade. Para Ítalo Calvino, a multiplicidade estaria associada a uma ideia de *enciclopédia aberta*, “como uma rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (1990, p. 121).

Brecht e suas peças didáticas são o modelo de inspiração do projeto de Milet. Em sua análise, o *gestus* estaria associado a uma comunicabilidade criativa dos gestos sociais, e o teatro do CRIA revelaria o “jeito de ser e estar adolescente, brasileiro, baiano, nordestino — de corpo *pensante* a pronunciar a sua língua” (2002, p. 102).

O processo artístico dos grupos do CRIA inicia-se com uma pesquisa do arte-educador sobre um tema que seja do interesse da instituição e se relacione com o universo dos jovens. Com as informações que recolhe, ele responde às suas questões sobre o objeto e monta o esqueleto da peça. Durante a construção dramática, vários temas associados à montagem são debatidos, para que os jovens tragam suas visões de mundo e improvisem as cenas que irão compor o espetáculo. A pesquisa é feita com base na literatura, filmes e depoimentos, e também com a ida a campo, para conhecer e reconhecer pessoas, costumes, modos de expressão e outros aspectos da realidade.

A metodologia do CRIA abrange também o ensino das formas de expressão brasileiras: danças regionais, cânticos de tradição afro-brasileira, cordéis e outras manifestações poéticas oriundas das matrizes indígena, ibérica e africana. Milet diz que esse é “um teatro muito negro-caboclo, de trocas através do *outro* que nos tem ajudado a encontrar os pontos de interseção cultural, que demarcam nosso lugar no mundo, nossa identidade” (2002, p. 114).

O corpo do jovem, carregado de sentidos de sua idiosincrasia e desse aprendizado focado na *identidade brasileira*, é o principal material de composição da cena, mas além disso, as imagens do cotidiano apreendidas no processo de pesquisa são incorporadas à sua expressão cênica, tendo como resultado uma composição dialógica da realidade do jovem com a de outros sujeitos, dando à sua criação o caráter *múltiplo* de que fala Calvino.

Os atores se inspiram nas personagens reais que observam durante a pesquisa e se apropriam das suas características, para compor personagens que sejam a expressão de um grupo de pessoas, uma comunidade, um povo. Na peça “*Quem me ensinou a nadar?*”, do grupo Lyá de Erê (direção de Carla Lopes), Detinha, personagem interpretada pela jovem atriz Fernanda Silva, é resultante da fusão de Teca da Bahia, personagem popular do Pelourinho, com D. Bernadete, rezadeira do Carmo. Fernanda realizou um laboratório, para assimilar as posturas críticas e corporais dessas mulheres. Mas, em cena, ela

também é a jovem atriz Fernanda, que, à maneira de Brecht, narra a história de Detinha aos espectadores.

Em “*Quanto Custa?*”, do grupo Mais de Mil (direção de Eugênio Lima), os jovens incorporam atitudes de seus pais, para mostrar como são tratados em casa: dedo em riste, tom autoritário, silêncio sobre assuntos sérios. Essa forma de condensar os gestos sociais revela a possibilidade de reconhecimento das estruturas de poder que não são transparentes nas relações cotidianas. Os pais também se surpreendem com o que observam no palco, como se este se convertesse num grande espelho de suas ações.

Ao repassar a metodologia do CRIA para a comunidade, muitas vezes os dinamizadores incorrem na reprodução de um modelo, que por si só pode funcionar esteticamente — dado seu potencial de sensibilização da plateia — mas que, enquanto ideal de transformação social do ser humano, poderia representar muito mais para os jovens das comunidades.

Para Brecht, o *gestus* tem um significado político e dialético. Ao discorrer sobre a representação do ator no Teatro Épico, ele diz:

Visto que não se identifica com a personagem que representa, é-lhe possível escolher uma determinada perspectiva em relação a esta, revelar a sua opinião a respeito dela, incitar o espectador — também, por sua vez, não solicitado a qualquer identificação — a criticá-la. A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços a que seja possível dar um enquadramento social. A sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige (1957, pp. 136-137).

No teatro *brechtiano*, a cena é resultado e resulta em observação, análise, objetividade, elementos fundamentais para o desenvolvimento de uma atitude crítica e transformadora do homem e da sociedade.

Algumas experiências comunitárias apontam perspectivas interessantes em relação a esse objetivo. Eugênio Lima, arte-educador e ex-integrante de grupo artístico do CRIA, enxergando a possibilidade de pesquisa da comunidade da Boca do Rio, formou o grupo Bumbá e sistematizou um projeto de “encenação da memória” para o espetáculo “*Boca do Rio, Boca do Mar – Encontro das labás*”, no qual a participação dos moradores é de importância vital para a criação artística. Dentro dessa estrutura, os integrantes do grupo pesquisam sua própria comunidade, explorando as ações cênicas através dos seus problemas atuais e antigos, da sua riqueza cultural, seus mestres e eventos populares.

Renato Ortiz (2000) defende que a conservação da memória coletiva de um grupo social estaria respaldada pela atualização de fatos partilhados por todos, pelo ritual, que ajudaria a manter a sua coesão. Segundo ele: “Todo o empenho da memória coletiva é lutar contra o esquecimento, vivificando as lembranças no momento da sua rememoração (sic). Esquecer fragiliza a solidariedade sedimentada entre as pessoas, contribuindo para o esquecimento do grupo” (p. 137). As religiões como o candomblé, por exemplo, estariam na base da reafirmação dessa memória coletiva.

Esta possibilidade de criação através da memória ativa os canais de identificação com o meio e ajuda a construir uma identidade de grupo. A identidade aqui seria constituída por um modo de se expressar próprio e estaria respaldada na construção de imagens que pertencem a um determinado contexto social, histórico e cultural. São os próprios jovens da Boca do Rio que, através do seu *corpo pensante*, veem a si próprios e aos outros como participantes de um mesmo sistema simbólico. Eles reconhecem os gestos sociais de uma comunidade da qual fazem parte, sendo eles próprios através de seu corpo sensível (registro vocal, linguístico e corporal) também testemunhas da singularidade desse grupo, pois as convivências, os fazeres e saberes locais produzem maneiras próprias em cada comunidade.

É por este motivo que, dentro do processo de criação, poderão vir à tona as marcas aparentes da vida e costumes desses atores, suas maneiras de andar, dizer, dançar. Eles contam a sua história através da sua “verdade”. O corpo já existe enquanto signo, já carrega marcas que podem ou não ser mascaradas. Trata-se de levar à cena esse próprio corpo “verdadeiro”, através de sua expressão poética. Lúcia Romano (2005) salienta que Eugenio Barba tinha como objetivo um treinamento capaz de gerar “uma nova cultura corporal [...] a partir do entendimento das codificações culturais do corpo, com a descoberta de práticas e técnicas que desmontem a representação do hábito” (ROMANO, p. 215). No caso do grupo Bumbá, a representação do hábito é que importa ao objetivo de recriar a memória da comunidade. Contudo, o hábito enquanto *habitus*, segundo as formulações de Pierre Bourdieu, pressupõe sempre algo de acrítico na leitura de quem vive a experiência do mundo social.

Segundo Wacquant (2007), o *habitus* é “história individual e grupal sedimentada no corpo, estrutura social tornada estrutura mental” (p. 66). O *habitus* define a personalidade do indivíduo, seu estilo, suas maneiras de agir e de pensar. Ao arte-educador caberia a *reflexividade crítica*, ou seja, a “potencialidade de crítica do mundo social” (RAMOS; JANUÁRIO, 2007, p. 260), tornando visível aos olhos dos jovens e da comunidade aquilo que o *habitus* torna inconsciente. O arte-educador teria o poder de transformar o *habitus* em *gestus*.

Outro grupo, o Obás de Oyó de Paripe, constituído a partir da iniciativa de Ronald Assis, também ex-integrante de grupo artístico do CRIA, revela-se a partir de uma pesquisa sobre ancestralidade e direito de brincar. No espetáculo “Assim dizem os mais velhos”, Ronald formula questões sobre direitos da criança e do adolescente, a partir de seu estudo do candomblé, trazendo para dentro da peça a relação da justiça representada pelo deus negro Xangô. Ao discutir a opressão sofrida pelas crianças em suas relações familiares, ele propõe reflexões relacionadas com a história do povo negro e a tolerância. Ele diz: “As pessoas não conhecem a sua própria história. O sistema apaga a memória”¹. Há muitos evangélicos em sua comunidade, mas a presença do candomblé no espetáculo deixou de ser tabu, porque, segundo ele, as pessoas passaram a entender que não se tratava de discutir religiosidade e sim, respeito.

¹ Em entrevista concedida no dia 03.08.2011.

Nessa montagem, Ronald encara a memória também sob o aspecto da recuperação de cantigas e brincadeiras infantis. O *gestus* aqui aparece como forma de mostrar a transformação ocorrida na sociedade, onde as crianças já não têm espaço e o direito de brincar na rua, devido à violência a que estão expostas. O teatro é o lugar onde a brincadeira se torna gesto social contra a opressão que se vive na realidade.

Para ressaltar a importância desses trabalhos para as comunidades, será preciso deixar que o *gestus* seja fruto de uma observação sistemática da realidade e transpareça de forma efetiva na tessitura dramática, da mesma forma que outras referências estéticas poderão ser úteis para que esses arte-educadores possam encontrar uma maneira própria de costurar as cenas criadas pelo grupo.

E, dessa forma, buscando uma maneira própria do grupo, tornar-se-á visível a linguagem da comunidade, e, através dela, o seu discurso de alteridade constituída seja pelo corpo, seja pela palavra. A perspectiva de se fazer ver e ouvir pela diferença é a grande chave dessa dramaturgia que nasce da arte-educação. Mas seria necessário pensar maneiras de tornar esse discurso cada vez mais assentado na pesquisa e na criatividade, um cuidado para que essa metodologia não enrijeça e vire um microssistema de poder, fazendo com que os jovens se repitam e silenciem nas fórmulas e conteúdos revelados pelo fazer artístico de uma instituição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro** – Para uma arte dramática não aristotélica. Lisboa: Portugalia, 1957.
- CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: Seis propostas para o próximo milênio. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, pp. 117-138.
- LEHMANN, Hans-Thies. From Logos to Landscape: text in Contemporary Dramaturgy. In: **Performance Research**. New York: Routledge, 1997.
- MILET, Maria Eugenia Viveiros. **Uma Tribo mais de mil**. O Teatro do CRIA. Dissertação de Mestrado, UFBA, 2002.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- RAMOS, Flávio; JANUÁRIO, Sérgio S. Reflexividade e constituição do mundo social: Giddens e Bourdieu (breves reflexões). **Ciências Sociais Unisinos**. São Leopoldo, v. 43, n. 003, p. 259-266, set/dez. 2007. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/938/93843308.pdf>>. Acesso em: 14 ago. de 2011.
- ROMANO, Lúcia. **O Teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2005.
- WACQUANT, Loïc. Esclarecer o Habitus. **Educação & Linguagem**. Ano 10, n. 16, p. 63-71, jul/dez. de 2007. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/viewArticle/126>>. Acesso (?)