

CONSIDERAÇÕES PARA O PROJETO POLÍTICO- PEDAGÓGICO DE UM TEATRO POSSÍVEL

CONSIDERATIONS FOR THE POLITICAL-PEDAGOGICAL PROJECT OF A POSSIBLE THEATER

Sérgio Telles

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Este trabalho discute uma proposta de ensino do teatro com base nas práticas formativas do teatro de grupo da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro onde, com raríssimas opções de acesso aos equipamentos e meios de produção cultural, a transmissão do conhecimento se realiza na prática artística. A partir de levantamento junto aos conjuntos locais, o artigo esboça um projeto pedagógico.

Palavras-chave: grupo teatral; periferia; ensino do teatro; desigualdade cultural.

Abstract: This work discusses a proposal for teaching theater based on the formative practices of theater group in the West Zone of the city of Rio de Janeiro where, with very few options for access to equipment and means of cultural production, the transmission of knowledge takes place in artistic practice. Based on a survey of local groups, the article outlines a pedagogical project.

Keywords: theater group; periphery; theater teaching; cultural inequality.

Recebido em 29/08/2022

Aceito em 12/09/2022

Sou, como se dizia antigamente, nascido e criado em Santa Cruz, o bairro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro mais afastado do centro - cerca de 70 quilômetros. Historicamente, a Zona Oeste recebeu tudo o que as áreas privilegiadas da cidade não queriam: de um matadouro industrial¹ a favelas horizontais travestidas de conjuntos habitacionais, passando por empresas de “usos sujos” e seus crimes ambientais. Em 1982, por exemplo, a campanha eleitoral da então candidata do PTB ao governo do estado, Sandra Cavalcanti, ressaltava que, como presidente do Banco Nacional de Habitação (BNH), “adquiriu grande experiência dos problemas sociais do Rio de Janeiro” tanto que “foi a responsável pela construção da Cidade de Deus e pela erradicação das favelas da Zona Sul” (FILHO, 1982, p.112).

A gênese do território do Rio de Janeiro dependeu da usurpação das terras (dos nativos, dos religiosos e das propriedades públicas), da escravidão (de índios e de negros africanos), da exploração de trabalhadores livres e de uma política de colonização implementada pela metrópole portuguesa e assimilada posteriormente pelas elites nacionais nos oitocentos. (FRIDMAN apud COSTA, 2017, p.37)

Esta apropriação que caracteriza a ocupação do Rio de Janeiro é também um dos aspectos principais daquela região e se mantém até mesmo com relação às práticas artísticas e culturais, afinal na Zona Oeste tudo tem um dono e, quando o poder público nega aos cidadãos seus direitos básicos, surge o chamado “poder paralelo” que, sem qualquer cerimônia, se nomeia como o “dono do morro” e passa, naquele território sem lei, a ditar as regras e a estabelecer o que vale ou não dali por diante. Vale registrar que também foram direcionados para a Zona Oeste indivíduos e organizações criminosas que, uma vez afastadas das regiões de interesse do poder público, cresceram sem grandes obstáculos.

¹ A esse respeito ver COSTA, 2017.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

E foi pelo crescimento desimpedido dessas organizações criminosas que a Zona Oeste do Rio Janeiro desenvolveu uma das mais poderosas formas de brutalidade da nossa sociedade, as milícias. Mas esta não é a única presença da brutalidade que, neste território, se expõe das mais variadas formas: ela também se apresenta no descuido com a educação, no atentado às reservas ambientais e ao meio ambiente como um todo, na falta de transporte público, de oferecimento de produtos culturais, de emprego, no descaso com a saúde pública, no cerceamento da liberdade, enfim, no desaparecimento ou na negação dos direitos mais básicos do cidadão pois, na Zona Oeste, mesmo o que é público exige que se peça autorização a alguém, que geralmente não está e a quem passa-se a dever um favor.

Foi neste território que, em 1960, Moacyr Teixeira fundou, em Santa Cruz, o Elenco Teatral Amantes da Arte (ETAA), grupo de teatro amador no qual meu pai e minha mãe se conheceram, onde estreei como ator em 1980 e, desde 2017, sou o diretor artístico. Ali vivi o processo de formação pela metodologia pedagógica do grupo, que colaborou para o desenvolvimento artístico de diversos habitantes de uma das regiões mais pobres e embrutecidas da cidade. Esta metodologia, criada a partir da prática do conjunto, acabou por garantir uma atividade sistemática do próprio grupo por trinta e nove anos ininterruptos com uma produção média de quatro espetáculos por ano.

Precariedade e potência

Policia Militar por profissão, Moacyr Teixeira foi se forjando professor de teatro de maneira totalmente autodidata. Ao perceber a necessidade de adquirir conhecimentos específicos para a condução de seu grupo, solicitou livros à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). A partir dos poucos livros que conseguiu, “Seu” Moacyr - como era conhecido - desenvolveu um fazer teatral que, apesar de relevante por sua prática, possuía uma teoria baseada em conven-

ções antigas onde, por exemplo, o palco era dividido em nove áreas² ou práticas encontradas em livros como *Técnica Teatral*, de Otávio Rangel, cuja primeira edição data de 1949. A partir do estudo deste material, elaborou um plano de curso com três anos de duração e que foi aplicado integralmente em, pelo menos, doze oportunidades para uma média de dez alunos. De alguma forma Moacyr Teixeira tornou-se aquele sujeito que Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano*, chamou de inventor de “trilhas nas selvas da racionalidade funcionalista” (CERTEAU, 2008, p.97). Comparando esta produção do diferente dentro de um espaço pré-estabelecido às “linhas de errância”³ de Deligny, Certeau afirma que essas trilhas “continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes (...) saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida” (idem, ibidem).

A pedagogia que Moacyr Teixeira desenvolveu, com base nas condições e na prática teatral em Santa Cruz, ia muito além da atuação cênica, incluía: cenografia, figurino, iluminação, maquiagem e todas as áreas necessárias à atividade teatral como limpeza e arrumação dos espaços, confecção e fixação de material de divulgação, bilheteria, adereços, etc. Já ao final do primeiro dos três anos de formação, os próprios participantes passavam a aplicar para os mais novos os módulos pelos quais já haviam passado. Ou seja: também eram preparados formadores entre os participantes da oficina, que acontecia quase que de forma ininterrupta, com duas aulas semanais.

2 “Olhando-se da plateia para a cena (posição em que ficava o ensaiador) obtinham-se três setores: esquerdo, centro, direito. (...) chegava-se a outro critério classificatório: alto (o fundo do palco), centro e baixo (o plano mais próximo da ribalta). Da multiplicação da largura pela profundidade resultavam nove posições, que se costumava numerar”. (PRADO, 1988. p.16)

3 Utilizando a cartografia como processo de organização de seu trabalho com crianças autistas, Fernand Deligny definiu as linhas de errância como o agir autista. Aquilo que nos escapa por estar à margem dos padrões conhecidos de linguagem e interação.

Como complemento desta formação múltipla, em dias alternados aos das aulas, os alunos acompanhavam os ensaios dos “veteranos” lendo rubricas, fazendo contrarregra, preparando o palco para o trabalho (inclusive o varrendo), assistindo aos ensaios, acompanhando a preparação dos espetáculos, na montagem de cenários e iluminação ou, até mesmo, trabalhando como bilheteiros. Pedagogicamente, o mais importante deste processo não era o resultado estético, o produto final, mas a cooperatividade, a participação de todos e mais, o estabelecimento do primeiro contato de jovens e adolescentes (em sua maioria) com o fazer teatral. Uma possibilidade extremamente rara de experimentação artística que colocava seus participantes em um outro lugar de pensamento, o que era também uma atitude política poderosa dentro de todas as limitações impostas aos subúrbios e, muito especificamente à Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Entrei oficialmente para o ETAA em 1980 e tornei-me parte e testemunha de uma verdadeira frente cultural e suas muitas empreitadas pela sobrevivência. A falta de equipamentos adequados de iluminação, por exemplo, que era uma das principais carências dos grupos de amadores da Zona Oeste já nos anos de 1980, ainda hoje pode ser diagnosticada nos espaços públicos de cultura. A demora na reposição dos equipamentos técnicos - mesmo os que se deterioraram naturalmente - gera uma completa desatualização do *rider* técnico colocado à disposição nos próprios *sites* das secretarias municipal e estadual de cultura, mesmo quando estes são disponibilizados por conta da abertura de um edital, por exemplo. Desta forma torna-se impossível o planejamento prévio dos artistas. Como construir um desenho de luz se, ao chegar no espaço, talvez 40% do equipamento listado não esteja funcionando, ou mesmo não exista mais no espaço? Via de regra, ao não poder contar com o aparato técnico que deveria estar à disposição no espaço - já que está listado no *rider* -, o artista-produtor é obrigado a estabelecer uma estética outra, recorrendo à produção de efeitos “menores” que, em geral, aplicam ao produto final

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

uma qualidade de característica “amadora” que também será rotulada como um teatro “menor”. Ivanilson Dionísio, iluminador do ETAA na década de 1990, definiu esta situação de improviso em que trabalham os técnicos da Zona Oeste com um provocante: “Na hora agá, até um pacote de velas serve.”

Além das dificuldades técnicas, a falta de espaços de cultura é outra característica que ajuda a definir o teatro produzido naquele território. Na obra *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*, José Dias, ao fazer o mapeamento de trezentos prédios teatrais do estado do Rio de Janeiro ao longo de três séculos, identifica apenas dois espaços em toda a Zona Oeste da cidade, o Teatro de Arena Elza Osborne e o Teatro Arthur Azevedo, os dois em Campo Grande, inaugurados na década de 1950 e, ainda hoje, os únicos teatros públicos da região. Em *Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro*, os autores identificam o crescimento da segregação cultural através da “eleição” de espaços de lazer e cultura que vão sendo, cada vez mais, “ampliados e restritos” como, por exemplo, a migração dos cinemas e teatros para dentro dos shoppings, situação também observada por Dias.

Ampliam-se os complexos de diversão (com o surgimento de shoppings, parques temáticos, casas de shows, entre outros), entretanto, aparentemente cada vez mais se organizam locais públicos para privilegiados, onde, implícita ou explicitamente (por motivos diversos, entre os quais o preço e a distância), definem-se as possibilidades (restritas) de acesso. Hierarquiza-se (e privatiza-se) o espaço urbano. (MELO e PERES, 2005, p.7)

Além da escassez dos espaços é importante ressaltar as condições em que se encontram. O Teatro Arthur Azevedo, embora funcionando, não passa há muitos anos por reformas de manutenção. Há áreas no piso do palco protegidas com fita *silver tape*, a rotunda possui, bem no centro, um remendo que tenta esconder um buraco quadrado de aproximadamente 10cm e os pouquíssimos refletores

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

funcionam precariamente, necessitando de uma revisão que deveria se estender por toda a parte elétrica, além da aquisição de novos equipamentos de som. O Teatro de Arena Elza Osborne, a Lona Cultural de Campo Grande, está em condições ainda piores. Como a lona que cobre o teatro é a mesma desde sua inauguração, em 1993, o Elza Osborne tem sérios problemas para se manter em atividades, uma vez que a ação do tempo e a falta de reparos tem, ao longo dos anos, castigado sua cobertura que, atualmente, encontra-se completamente desgastada.

Mesmo com todas as dificuldades e distante dos grandes núcleos teatrais da cidade, os grupos da região se multiplicam e realizam produções continuadas, ainda que invisíveis ao chamado mercado cultural. Em sua dissertação de mestrado *Talentos da Vila Vintém: sobre fluxos, intensidades e afetos em uma companhia de teatro*, onde apresenta a trajetória daquele grupo, João Gabriel Ramos Mendes da Cunha aponta a invisibilidade dos conjuntos de teatro da Zona Oeste:

É possível dizer que existe muita cultura sendo feita na Zona Oeste, sendo que a maior parte dessas iniciativas [...] são projetos culturais organizados por membros da sociedade civil que possuem pouco ou nenhum apoio público ou privado. Quando se trata das artes [...] como teatro e dança, é possível afirmar com quase total certeza que existe uma quantidade grande de grupos espalhados por todas as regiões da Zona Oeste. (CUNHA, 2018, p.59)

Karen Lamego, por exemplo, integrante da Cia Absorto, de Campo Grande, aponta a falta de espaços como um dos principais fatores para a sensação, até dos próprios moradores da Zona Oeste, de que não há cultura na região, uma vez que, sem equipamentos para acessar e identificar esta presença, muitas pessoas do território afirmam nunca ter ido ao teatro. Para ela, além de ter o espaço, ele precisa ser acessível e ter uma programação permanente, só assim haveria também um acesso continuado das pessoas ao teatro. E lan-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

ça o questionamento: “tem a lona de Campo Grande, tem o Arthur Azevedo e acho que tem uma lona em Santa Cruz, sei lá, nem sei. Mas e depois disso, tem o que?” (Karen Lamego, depoimento ao autor). Segundo Will Tom, ator e diretor da Cia do Absurdo:

A situação da Zona Oeste sempre foi uma situação muito difícil para os grupos de teatro, sempre. Primeiro porque os palcos existentes praticamente as pessoas conhecem apenas a Lona Cultural ou então o Teatro Arthur Azevedo e para esses teatros é necessário pauta, é necessário encaixe e nem sempre esses espaços estão disponíveis para encaixe de novas apresentações ou de apresentações que talvez, para eles, não venham a trazer um retorno. (Will Tom, depoimento ao autor, 2022)

Em minha tese de doutorado (TELLES, 2022), fiz um mapeamento de 34 grupos de teatro da Zona Oeste e suas principais características. Coletei alguns dados que permitem diminuir o desconhecimento sobre um sem número de agentes de cultura que se encontram em plena atividade naquela região e se espraiam por diversos palcos da cidade, do país e do mundo. Uma vez que o teatro da Zona Oeste não se inscreve na historiografia do teatro carioca, muito menos na história oficial do teatro do país, posso dizer que busquei “forçar a historiografia a entender que o teatro brasileiro contemporâneo ultrapassa a limitada visão das fronteiras que os centros econômicos impõem como totalidade” (YAMAMOTO, 2012, p.16).

Dos 34 grupos mapeados, 24 responderam o formulário de identificação. Destes, embora 18 estejam alocados em espaços fixos, são espaços que pertencem a outras pessoas ou instituições, vivem à mercê de gestões administrativas, interesses sociais, culturais e/ou políticos e podem, a qualquer momento, ser surpreendidos com a notícia de que não poderão mais ocupar aquele lugar; 09 destes grupos possuem espaços próprios mas que, em geral, são as casas de seus diretores ou integrantes e, desta forma, não contam com uma estrutura adequada tanto para apresentações quanto para oficinas, ficando

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

estas sedes restritas a reuniões, ensaios iniciais de marcação e endereço institucional para tramitações administrativas.

Apenas 07 dos grupos mapeados declararam possuir uma equipe técnica, geralmente composta por atrizes/atores que aprenderam a também ser técnicos pela necessidade. Talvez porque só três circunstâncias façam surgir um técnico em um grupo periférico: a sorte que faça chegar até o grupo alguém com os conhecimentos específicos e disposto a realizar o trabalho; o interesse pessoal despertado de alguma forma em um integrante do grupo; ou uma necessidade extrema que leve alguém a exercer a função quase que de maneira compulsória. Daí o enorme valor da experimentação múltipla, do artista que se arrisca em diversas áreas da vivência teatral para além da formação em interpretação. Neste sentido, entendemos que os grupos da Zona Oeste se alinham com uma carência que, mais que uma exclusividade do território, se apresenta como uma questão comum à prática do teatro de grupo.

Outro aspecto da prática teatral da Zona Oeste é a montagem de espetáculos infantis trabalhados objetivamente com o viés de formação de plateia: apresentados em escolas ou para turmas de alunos, são parte fundamental da construção/manutenção da cultura teatral na região. Para Will Tom: “A criança da Zona Oeste quase sempre conhece o teatro na escola, por isso o papel importante da escola” (depoimento ao autor). Muitos grupos da Zona Oeste sobrevivem fazendo teatro para as escolas e, até por isso, acabam por desenvolver uma dramaturgia específica e uma estética própria.

Por fim, 13 grupos declararam possuir uma prática pedagógica - na forma de oficinas desenvolvidas a partir de sua metodologia de criação, seus conhecimentos técnicos, teóricos ou sua estética - ou seja: os espaços não se estabelecem apenas como local de fruição artística, mas também como núcleo formativo. Dentre os grupos que oferecem oficinas, apenas um não está em um espaço fixo, o Arte Atitude, que oferece suas aulas, primordialmente, em espaços de edu-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

cação como escolas, bibliotecas ou mesmo sedes de clubes e/ou projetos sociais.

Práticas formativas e projeto pedagógico

Mestre do teatro amador e da pedagogia da prática teatral, Maria Clara Machado diz que “trabalhar visando a um sucesso artístico coletivo é a melhor iniciação para o futuro profissional” e que “numa arte fácil de se transformar em escola de vaidades e de exibicionismo, ninguém perde em varrer um pouco um palco, ou puxar uma cortina” (MACHADO, 1986, p.53). Estes são valores muito presentes no teatro amador e no teatro de grupo e se referem mais à ética da prática do que a aspectos artísticos, técnicos ou estéticos da linguagem teatral. Trata-se de uma ética que diz respeito à coxia, à vivência teatral, ao modo de produção da atividade, e não à obra.

Dentro do processo de profissionalização e mercantilização do teatro, as diferentes áreas acionam conhecimentos específicos e independentes. O reconhecimento do valor autoral da luz, do cenário, dos figurinos, da caracterização, da sonoplastia, valoriza a segmentação e a especialização. Não se espera que um cenógrafo entenda de luz, que um iluminador entenda de música. A área chamada de técnica, no teatro, não está incluída na formação de ator das escolas profissionalizantes e não é considerada obrigatória no ensino de terceiro grau. Em uma pesquisa de conclusão de curso, Damas (2020) faz um levantamento junto a quatro escolas profissionalizantes de atuação: nenhuma delas oferece uma **única** disciplina na **área** técnica ou na **área** de produção, de realização ou de captação. Na concepção de teatro vigente nas escolas de atuação, o ator entra em uma cena pronta, uma cena sem história, uma cena que só existe como ficção, sem modos e sem meios de produção.

Esta concepção difere daquela praticada pelos grupos de teatro brasileiros e não serve como pedagogia teatral aos grupos ama-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

dores da Zona Oeste. Evidentemente na Zona Oeste, onde não há escolas de teatro, nem públicas nem privadas, há cursos particulares que vendem a ilusão do estrelato e, com esse cartão de visitas, oferecem aulas de interpretação desvinculadas dos modos de produção do teatro porque seu modelo é a televisão - um modelo de ensino que não incrementa o teatro da periferia porque não favorece a formação de grupos, o teatro coletivo.

Como um músico ou um pintor, o ator é considerado um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações. Funcionando como modelo de um novo homem de teatro, criador do projeto estético, mestre dos instrumentos de atuação, autor de partituras em que saber e fazer se harmonizam, ele deve aliar inteligência prática à inventividade teórica. (...) como o criador que unifica as atividades fracionadas do espetáculo, tornando-se o centro intelectual do trabalho teatral: adapta o texto, dirige e interpreta, além de conceber cenários e figurinos. (FERNANDES, 2010, pp.201-202)

Na Zona Oeste, só o teatro de grupo resiste. *Um projeto pedagógico de teatro que tome como base a práxis do teatro amador e do teatro de grupo, terá em mente não a formação do ator, mas a formação do artista de teatro,*

[...] restabelecer o vínculo entre os elementos e a totalidade do ensino teatral, rompida pela especialização e compartimentação do saber em disciplinas estanques. Busca-se compreender o ator como um artista cênico, em relação dialógica constante com o todo teatral que, por sua vez, insere-se na realidade social mais geral. (FERNANDES, 2010. p.202)

O pesquisador Sérgio Farias (2010) fala em multi-referencialidade no ensino contemporâneo, oriunda da necessidade de caminhar por múltiplas zonas de conhecimento. O autor nos apresenta o conceito de *mit*-disciplinaridade, formado pelo encontro da multidis-

ciplinaridade (estudo de saberes sem que se articulem relações intrínsecas) com interdisciplinaridade (a relação entre as disciplinas) e com a transdisciplinaridade (a junção das disciplinas para um enfoque pluralista).

A ideia de formação plural do indivíduo acompanha as mais variadas práticas do teatro amador que, convivendo com a habitual falta de recursos financeiros para suas montagens, possuem uma necessidade de capacitação que só pode ser alcançada pela socialização do conhecimento, o que acaba por formar artistas de teatro com habilidades múltiplas e bastante diversificadas para a feitura de um espetáculo, desenvolvendo uma prática em que todos se ajudam em todas as áreas e acabam por estabelecer um processo formativo *mit-disciplinar*.

A prática pedagógica dos grupos de teatro da periferia se desenvolve em duas frentes: a *mit-disciplinaridade* e o modo de produção de conjunto. A relação entre os mestres e os aprendizes se dá em uma proximidade muito difícil de alcançar no âmbito profissional, além de se estender por todas áreas. Ao colaborar na construção do espetáculo, o integrante de um grupo amador pode participar da realização do cenário, da montagem e operação de luz e som, da concepção e feitura de figurinos e adereços e assim por diante, sendo instigado pelo responsável por cada área a propor soluções para suas execuções. Desta forma, é comum que, nos grupos, a curiosidade, o interesse criativo, seja a grande determinante da área técnica na qual o iniciante poderá seguir. Neste processo de rarefação das fronteiras entre as diferentes áreas do fazer teatral, o artista de teatro da periferia retira da experiência prática o conhecimento e o modo como o transmite ao aprendiz, estando em integração com as demais áreas e com o coletivo para gerar uma obra única.

De que modo a pedagogia empírico praticada pelo teatro amador poderia ser tomada como modelo a um projeto político-pedagógico? A questão nos leva a indagar sobre a importância e as possi-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

bilidades de contribuição do teatro amador à formação de um artista do teatro periférico contemporâneo. Não seria, talvez, a investigação dos modos de produção da arte e do conhecimento artístico do teatro de amadores fonte para o desenvolvimento de uma metodologia multi, inter e transdisciplinar de ensino de teatro? O desenvolvimento de um ensino plural como articulação entre experiência anterior e práxis contemporânea, como diálogo entre teoria e prática e como pedagogia comprometida com o território e seus modos de produção, é parte de nosso objetivo quando pensamos na possibilidade e na necessidade de em uma escola de teatro na Zona Oeste.

Observamos também a importância pedagógica do teatro colaborativo para o processo de desenvolvimento de uma metodologia de ensino do teatro. Segundo o *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*, o processo colaborativo consiste na busca de:

Horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia pré-estabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. 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, 2006, p.253)

Da relação entre os eixos centrais da arte cênica, sob a concepção do teatro como arte coletiva e do espetáculo como obra composta de interação e confronto entre diversas materialidades e dramaturgias, emerge uma concepção de ensino em que não faz sentido priorizar um conhecimento sobre outro ou contrapor arte e técnica. No teatro amador, o artista que não sabe montar seu som não faz espetáculo. Na pluralidade dos componentes da linguagem teatral, o texto deixa de ser o elemento organizador da cena contemporânea:

A escritura cênica passa a ser compreendida como uma prática artística não mais necessariamente comandada pela lógica do *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

texto escrito, pois os elementos de linguagem conquistam total independência na configuração de um palco polifônico, em que várias “vozes”, vários elementos de linguagem se manifestam, cada qual a seu modo, e se relacionam na estruturação do discurso teatral. (DESGRANGES, 2006, p.35)

Se a polifonia trata de uma obra que não hierarquiza os elementos de linguagem, podemos determinar que a horizontalidade começa desde o processo, desde a relação entre as especialidades, alarga a própria concepção de teatro e, com ela, a formação teatral. Sergio Farias busca a articulação entre as distintas formas de aprendizado:

Aprender arte por meio apenas da linguagem e da palavra, envolvendo a questão da lógica, da articulação e dos símbolos é algo muito parcial. Não que a parte da habilidade mental deva ser eliminada. No fazer artístico as capacidades do ser humano estão presentes, são articuladas e acontecem todas ao mesmo tempo, variando o grau de intensidade. Portanto, o aprender fazendo é uma característica da produção do conhecimento em Arte. (FARIAS, 1989. p.57)

A formação múltipla do artista de teatro, a ser hipoteticamente realizada por uma escola administrada por grupos do território, de modo a oferecer conhecimentos nas diversas **áreas**, possibilitaria aos concluintes apropriar-se do teatro: desde a elaboração de um projeto até a prestação de contas; da pesquisa corporal à escrita cênica; do disjuntor ao desenho de luz; etc. Em **última** instância - e utopicamente - uma escola de teatro, nesta perspectiva de ensino, colaboraria para ampliar a formação juvenil do território, possibilitando seu contato e aprendizado em diversas habilidades. Por outra perspectiva, acreditamos no estímulo ao ingresso na universidade, tanto pela pluralidade de conteúdos e áreas quanto pela prática laboratorial como metodologia de aprendizagem. O teatro de grupos da Zona Oeste e sua concepção teatral seriam, neste projeto político-pedagógico, o ponto de partida para uma pedagogia do teatro que não tenha como objetivo a

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

capacitação de mão-de-obra especializada, mas a formação do agente teatral como artista, técnico e gestor.

Referências

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 15ª Ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CEZAR, Edmundo. **Mil dicas de teatro espírita**. Pará de Minas, MG: Virtual Books, 2010.

COSTA, Edite Moraes da. Os donos da Fazenda de Santa Cruz: uma breve história fundiária. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**. Brasília, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488656420_ARQUIVO_OsdonosdaFazendadeSantaCruz_umabrevehistoriafundiaria.pdf. Acesso em: 12/09/2022.

CUNHA, João Gabriel Ramos Mendes da. *Talentos da Vila Vintém: sobre fluxos, intensidades e afetos em uma companhia de teatro*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Federal Fluminense, 2018.

DAMAS, Rodrigo Ximarelli. Ator e mercado de trabalho: perspectivas da profissão e do mercado pela ética profissional do artista. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialista em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Orientadora: Profa. Dra. Karina Poli Lima da Cunha. Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: Provocação e diálogo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

FARIAS, Sérgio Coelho Borges. A mit-disciplinaridade como desafio para os profissionais de arte e educação na contemporaneidade. In: **Anais da ABRACE**, vol.11, nº1, 2010. Disponível em: <https://www.>

publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3747. Acesso em: 15/09/2022.

_____. Metodologia de Ensino para um Teatro Instrumental. 1989. 260 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FILHO, Murilo Melo. Rio, quem é quem na sucessão de Chagas. Rio de Janeiro: **Revista Manchete**, 3 de abril de 1982, p.112. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pagfis=208719>. Acesso em: 20/09/2022.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien; JÚNIOR, José Simões de Almeida. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MACHADO, Maria Clara. In SUSSEKIND, Flora (org.). Dionysos. **O Tablado**, Nº 27, Rio de Janeiro: Minc - INACEN, 1986.

MELO, Victor Andrade de e PERES, Fabio de Faria. Espaço, lazer e política: desigualdades na distribuição dos equipamentos culturais na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco Ltda., 1949.

TELLES, Sérgio Roberto dos Passos. A presença dos invisíveis: um mapeamento do teatro da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora:
Profa. Dra. Rosyane Trotta, 2022.

YAMAMOTO, Fernando Minicuci. **Cartografia do teatro de grupo do Nordeste**. Natal (RN): Clowns de Shakespeare, 2012.