

A COLETIVIDADE COMO EXPERIÊNCIA DE FORMAÇÃO: REFLEXÕES A PARTIR DO TEATRO DE RUA

COLLECTIVITY AS A FORMATIVE EXPERIENCE: REFLECTIONS ON STREET THEATRE

LA COLECTIVIDAD COMO EXPERIENCIA DE FORMACIÓN: REFLEXIONES A PARTIR DEL TEATRO DE CALLE

Igor Emanuel de Almeida Schiavo¹

RESUMO: Este artigo discute a coletividade como uma dimensão da formação acadêmica em Artes Cênicas, tomando o Teatro de Rua como referência para refletir sobre os processos de aprendizagem e formação artística. Parte-se da compreensão de que a formação em arte não se restringe ao domínio de técnicas e procedimentos, envolvendo também relações de produção coletiva. A partir de reflexões construídas ao longo da experiência docente e de pesquisas sobre Teatro de Rua e formação humana, argumenta-se que a coletividade pode ultrapassar a condição de estratégia pedagógica ou de organização do trabalho teatral, constituindo-se como experiência formativa. Nesse sentido, as práticas do Teatro de Rua possibilitam vivenciar situações que exigem escuta, diálogo, negociação, atenção ao outro e capacidade de lidar com diferenças e acontecimentos imprevistos. Conclui-se que pensar a formação em Artes Cênicas a partir da coletividade implica reconhecer o caráter relacional da experiência artística e compreender o fazer teatral como espaço de formação do sujeito em relação com os outros.

1

Palavras-chave: Coletividade. Teatro de Rua. Formação acadêmica.

ABSTRACT: This article discusses collectivity as a dimension of academic education in Performing Arts, taking Street Theatre as a reference for reflecting on processes of learning and artistic formation. It starts from the understanding that education in the arts is not restricted to the mastery of techniques and procedures, but also involves relationships of collective production. Based on reflections developed throughout teaching experience and research on Street Theatre and human formation, it argues that collectivity can go beyond the condition of a pedagogical strategy or an organizational form of theatrical work, becoming a formative experience. In this sense, Street Theatre practices make it possible to experience situations that require listening, dialogue, negotiation, attention to others, and the ability to deal with differences and unforeseen events. It is concluded that thinking about Performing Arts education from the perspective of collectivity implies recognizing the relational character of artistic experience and understanding theatrical practice as a space for the formation of the individual in relation to others.

Keywords: Collectivity. Street Theatre. Academic education.

¹ Doutor em Artes Cênicas pela UFBA. Professor do curso de Artes Cênicas da UFGD.

RESUMEN: Este artículo analiza la colectividad como una dimensión de la formación académica en Artes Escénicas, tomando el Teatro de Calle como referencia para reflexionar sobre los procesos de aprendizaje y formación artística. Se parte de la comprensión de que la formación en arte no se restringe al dominio de técnicas y procedimientos, sino que también implica relaciones de producción colectiva. A partir de reflexiones construidas a lo largo de la experiencia docente y de investigaciones sobre Teatro de Calle y formación humana, se sostiene que la colectividad puede superar la condición de estrategia pedagógica o de organización del trabajo teatral, constituyéndose como una experiencia formativa. En este sentido, las prácticas del Teatro de Calle permiten experimentar situaciones que exigen escucha, diálogo, negociación, atención al otro y capacidad para afrontar diferencias y acontecimientos imprevistos. Se concluye que pensar la formación en Artes Escénicas desde la perspectiva de la colectividad implica reconocer el carácter relacional de la experiencia artística y comprender el hacer teatral como un espacio de formación del sujeto en relación con los demás.

Palabras clave: Colectividad. Teatro de Calle. Formación académica.

INTRODUÇÃO

O que significa formar em um curso superior de Artes Cênicas? A pergunta pode parecer simples, mas envolve questões que ultrapassam a aquisição de técnicas e procedimentos específicos. A formação de atores, atrizes, professoras/es, diretoras/es e demais profissionais das Artes Cênicas envolve o contato com diferentes conhecimentos, práticas e modos de compreender a arte, mas também implica aprender a estar em relação com outras pessoas. No teatro, dificilmente a experiência artística se constitui de maneira isolada. Criar, ensaiar, apresentar, ensinar e aprender são ações atravessadas por uma diversidade de relações sociais.

2

Essa dimensão relacional sempre esteve presente em minha trajetória artística e docente. As experiências desenvolvidas junto ao Coletivo Clandestino e, posteriormente, as pesquisas realizadas no campo da formação humana e do ensino de Teatro de Rua foram colocando em evidência uma questão que permanece atual: qual é o lugar da coletividade na formação de um artista? A pesquisa de doutorado, desenvolvida a partir da inclusão de um componente curricular eletivo de Teatro de Rua no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), já apontava a coletividade como um elemento que atravessava as práticas desenvolvidas no processo de formação. Na experiência relatada naquele trabalho, as relações entre espaço, público e prontidão estavam articuladas às práticas coletivas desenvolvidas ao longo do componente curricular. Com o passar do tempo, porém, a questão da coletividade passou a ultrapassar os limites daquela experiência específica. Mais do que uma estratégia utilizada para organizar uma aula ou construir uma cena, ela pode ser compreendida como uma dimensão da própria formação artística. Isso significa perguntar não apenas como os

estudantes trabalham juntos, mas o que aprendem quando trabalham juntos. Significa também diferenciar o estar em um grupo de construir uma experiência coletiva, pois a simples reunião de pessoas não garante relações de colaboração. Essa distinção já aparecia em reflexões anteriores, quando a coletividade era compreendida como algo que não depende necessariamente da criação coletiva, podendo existir em diferentes formas de organização do trabalho artístico.

Essa discussão ganha particular importância quando pensamos o Teatro de Rua. A realização teatral em espaços abertos coloca artistas em relação direta com o espaço, com suas/seus frequentadoras/es e com acontecimentos que não podem ser totalmente previstos. A rua exige uma atenção constante e disponibilidade para estabelecer relações com aquilo que acontece ao redor. O estado de prontidão, nesse sentido, não diz respeito somente a uma habilidade técnica do ator ou da atriz, mas também a uma forma de estar atento ao espaço e às transformações produzidas durante a apresentação.

No contexto da formação acadêmica, essas características permitem pensar o Teatro de Rua para além de uma linguagem ou modalidade teatral a ser conhecida pelas/os estudantes. Sua prática pode constituir uma experiência na qual questões fundamentais da formação artística se tornam concretas: escutar, observar, compartilhar decisões, lidar com diferenças, responder ao inesperado e reconhecer que aquilo que cada pessoa realiza interfere no trabalho das demais. Na experiência docente desenvolvida em minha tese, a heterogeneidade das turmas, a alternância entre espaços fechados e abertos e a necessidade de diferentes níveis de experiência contribuíram na compreensão de que o conhecimento teatral também se constrói nas relações estabelecidas entre as/os próprias/os estudantes.

Parto, portanto, da compreensão de que a formação em Artes Cênicas não se limita à preparação técnica para o exercício profissional. A universidade também é um dos ambientes de formação humana. Nesse sentido, pensar a coletividade significa refletir sobre as formas de relação que desejamos construir durante a formação de artistas e/ou docentes em arte. A questão não é defender que todo trabalho teatral precise ser realizado coletivamente ou negar a existência de funções e responsabilidades distintas, mas compreender de que maneira essas diferenças podem se organizar a partir de relações concretas. Como já apontado em reflexão anterior sobre a formação acadêmica em Teatro, o exercício da coletividade constitui uma dimensão importante desse processo.

É a partir dessas questões que este artigo busca refletir sobre a coletividade como experiência de formação em Artes Cênicas, tomando experiências relacionadas ao ensino de Teatro de Rua como ponto de partida para a discussão. Não pretendo retomar uma experiência específica como objeto de análise, mas refletir sobre aquilo que permanece como elemento provocador, os significados de se aprender teatro em grupo. Para desenvolver essa reflexão, o texto discute inicialmente a formação artística para além da dimensão técnica, posteriormente diferencia trabalho em grupo e experiência coletiva e, a partir das especificidades do Teatro de Rua, analisa como as relações entre artistas, público, espaço e acontecimento podem contribuir para pensar outras formas de aprendizagem e formação.

Em trabalhos anteriores destaquei a relevância de trazer para a academia formas de arte que se estabelecem à margem do mercado, seja por indiferença e/ou resistência ao capital, por escolha e compromissos éticos e como elas surgem no horizonte da formação acadêmica em teatro.

Então retomo a pergunta que me acompanha na trajetória docente universitária: como formar bacharéis e licenciados/as em uma universidade sem reproduzir, no processo formativo, a lógica individualizante que estrutura grande parte das relações sociais e de trabalho?

Afirmo a coletividade como dimensão da formação acadêmica em Artes Cênicas, tomando como referência experiências desenvolvidas no âmbito do ensino do Teatro de Rua e estabelecendo diálogo com reflexões anteriores acerca do método de trabalho do Coletivo Clandestino, da arte como formação humana e das relações entre arte e mercadoria.

4

METODOLOGIA

Este artigo caracteriza-se como uma reflexão de natureza teórico-ensaística, que busca discutir a coletividade como dimensão da formação acadêmica em Artes Cênicas, tomando o Teatro de Rua como referência para pensar os processos de aprendizagem artística e formação humana. O trabalho não pretende apresentar os resultados de uma nova pesquisa empírica, mas desenvolver uma reflexão sobre questões que emergiram da minha trajetória artística e docente. O ponto de partida é a compreensão de que a formação em arte envolve não apenas a aquisição de conhecimentos técnicos, mas também as relações estabelecidas entre as pessoas nos processos de criação, ensino e aprendizagem.

A elaboração deste artigo envolveu a retomada de pesquisas desenvolvidas anteriormente, especialmente a tese de doutorado, dedicada ao ensino do Teatro de Rua no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), e a dissertação de mestrado, que abordou as relações entre teatro e formação humana. Foram realizadas releituras de partes desses trabalhos, assim como a consulta a um artigo de minha autoria, publicado anteriormente (SCHIAVO I, 2020), com o objetivo de recuperar questões e conceitos pertinentes à discussão proposta.

Esse movimento não buscou reproduzir as análises anteriores, mas reorganizar algumas das reflexões desenvolvidas ao longo desse percurso, considerando o problema central deste artigo: a coletividade como dimensão da formação em Artes Cênicas.

A reflexão também se apoia na experiência docente acumulada em diferentes turmas e processos formativos, em diálogo com a trajetória artística desenvolvida junto ao Coletivo Clandestino. Questões recorrentes nesses contextos, relacionadas à organização do trabalho, à escuta, à negociação de decisões e à construção compartilhada do conhecimento, foram retomadas e articuladas aos conceitos presentes nas pesquisas anteriores e nas referências teóricas mobilizadas neste texto. No caso do Teatro de Rua, essa articulação considera particularmente as relações estabelecidas entre artistas, espaço público e espectadores, bem como a necessidade de responder às situações imprevistas que atravessam a apresentação. Esses aspectos permitem discutir a coletividade não apenas como divisão de tarefas ou procedimento pedagógico, mas como uma experiência que envolve atenção a/ao outra/o, disponibilidade e responsabilidade compartilhada.

A discussão foi organizada em três eixos articulados: a relação entre arte e formação humana; a coletividade como dimensão da formação em arte; e as especificidades do Teatro de Rua como referência para pensar os processos de aprendizagem em Artes Cênicas. A formação humana constitui o horizonte da reflexão, enquanto a coletividade é o problema central examinado a partir das situações e exigências próprias do trabalho teatral na rua. A partir dessa articulação, busca-se explicitar implicações pedagógicas relacionadas à construção coletiva de conhecimento. Como limite, o artigo não se configura como uma investigação empírica sistemática voltada à análise de uma turma específica, nem pretende generalizar suas reflexões para todas as experiências de formação em Artes Cênicas. Sua contribuição consiste em elaborar

uma reflexão teórico-ensaística, construída a partir da experiência docente, da trajetória artística e da retomada de pesquisas anteriores.

Arte e formação humana

Se no modo de produção capitalista alguns dos fatores humanizantes são retirados das classes dominadas, como é o caso do próprio trabalho, com a arte ocorre semelhante situação. Dada a importância da arte no contexto da formação humana, é natural que esta seja cooptada pelas classes dominantes, disto resulta a transformação da arte em mercadoria.

A pessoa artista alienada ao capital realiza uma produção ideologicamente vinculada com a manutenção da sociedade sob o modo de produção capitalista, desta forma, afasta-se das intenções de formação humana. Neste sentido a arte deve se propor a superar a sua condição de mercadoria, pois, assim se posicionaria de maneira a colaborar na formação humana.

Sobre o potencial da arte Fischer E (1967) afirma que ela pode elevar a humanidade de um estado de fragmentação para um estado de ser íntegro, total, que compreende a realidade e ajuda não apenas a suportá-la como também estimula a transformá-la.

Essa condição da arte se funda, ainda segundo Fischer E (1967), na afirmação de que as pessoas querem ser mais do que apenas elas mesmas. Não basta a existência de forma isolada. Sendo assim, a arte é um meio indispensável para a união das pessoas com o todo, demonstra a capacidade humana para a associação e para a troca de experiências e ideias.

A roda constitui, para mim, um símbolo da coletividade no Teatro de Rua. Mais do que uma forma de organização espacial, ela representa a possibilidade de encontro, de compartilhamento e de construção de relações entre artistas e público. Entretanto, a coletividade não se restringe à roda ou à criação coletiva, pois atravessa as diferentes estruturas do trabalho teatral. Compreendo, assim, que a coletividade não se configura como uma etapa específica do processo ou como uma técnica a ser aplicada, mas como uma dimensão que atravessa o fazer teatral e que pode adquirir importância nos processos de formação em Artes Cênicas.

Essa compreensão da coletividade como experiência formativa pode ser aprofundada a partir da relação entre a formação humana e as condições sociais em que ela acontece. Fischer (1967), ao discutir a necessidade da arte, contribui para pensar a criação artística para além de uma expressão estritamente individual, considerando sua relação com a vida social. Na perspectiva discutida por Saviani e Duarte (2010), a formação humana também se relaciona às

possibilidades de apropriação das produções históricas e culturais e à superação de relações sociais alienadas. Em diálogo com essas perspectivas, compreendo que a coletividade no ensino das Artes Cênicas não deve ser tomada apenas como um recurso para organizar atividades em grupo, mas como uma dimensão do próprio processo formativo. Essa compreensão ganha contornos específicos no Teatro de Rua, em que a criação exige articular as escolhas artísticas às condições do espaço público, à presença de espectadores e às respostas das/os integrantes do grupo diante de acontecimentos imprevistos.

Nessa perspectiva, a prática com Teatro de Rua possibilita vivenciar concretamente a capacidade da arte de unir pessoas, trocar experiências e buscar novas formas de compreender e se relacionar com o mundo.

Em uma sociedade marcada pelo individualismo e pela competição, estimulados pelas relações sociais do capitalismo, considero importante pensar práticas artísticas que permitam experimentar outras formas de relação. O Teatro de Rua constitui, nesse sentido, um campo propício para estimular a coletividade, pois coloca artistas em contato com o espaço público e com pessoas que não necessariamente compartilham os mesmos interesses ou experiências. Suas práticas podem favorecer relações de colaboração, deslocando, ainda que momentaneamente, a lógica de que cada pessoa deve agir em função de seus próprios interesses. Não se trata de afirmar que o Teatro de Rua esteja fora das relações capitalistas, mas de reconhecer que suas formas de organização e encontro podem abrir possibilidades de questionamento dessas relações e de experimentação de formas de convivência orientadas pela construção do bem comum.

A educação e a arte são algumas das formas, dos processos, que nos humanizam. Ao estudar metodologias e teorias que analisam essas condições, o que me move são as relações sociais e a coletividade nos processos criativos e formativos. Não é tarefa simples criar e manter um grupo, mesmo com interesses comuns, é preciso comprometimento, uma necessidade de estar junto produzindo arte, superar conflitos e egocentrismos por algo em comum. No entanto, as relações humanas são ampliadas pelo coletivo, é importante eliminar competições e relações hierárquicas opressoras e desnecessárias como forma de subverter a lógica do capital.

Algo que considero fundamental destacar no trabalhar a rua na universidade, artistas não são seres iluminados, não existe dom para coisa alguma, existe trabalho, algo que já tratei em escritos anteriores. É fundamental estimular a compreensão do teatro e da arte para além do

capital. É preciso que se considere a experiência teatral nas ruas, nas comunidades, aldeias, assentamentos, em locais de difícil acesso, o teatro precisa estar em todo lugar. Habitamos uma sociedade capitalista, que tem o mercado como seu regulador, a compreensão de ser artista permeia questões sociais, relações antes humanas que capitalistas. Para artistas de rua a realização artística de se apresentar sob o sol escaldante, ou frio congelante, em locais onde o público nunca assistiu teatro, o sorriso e a entrega de participantes de oficinas realizadas nas praças, pátios e salas emprestadas de associações de moradores, ou a criação coletiva realizada como uma grande integração entre grupos e comunidades são fundamentais.

Quando refletimos sobre a formação acadêmica em arte, estamos falando necessariamente do desenvolvimento de conhecimentos e procedimentos próprios da área. No teatro, o domínio dos aparatos técnicos e de outros elementos da linguagem constitui parte importante desse processo. Entretanto, a formação artística não parece se encerrar no domínio desses recursos. É preciso considerar também as situações nas quais esses conhecimentos são utilizados, as relações que estabelecemos com outras pessoas e a capacidade de perceber e responder ao que acontece durante o processo de criação. É nesse sentido que as relações com as práticas que são desenvolvidas no ambiente do Teatro de Rua no Brasil surgem como horizonte de possibilidade concreta de atuar na tentativa de subverter as lógicas do modo de produção capitalista.

Minha formação artística e acadêmica foi marcada, em grande parte, por experiências relacionadas ao teatro realizado em espaços fechados. Ao iniciar experiências mais sistemáticas na rua, alguns conhecimentos que pareciam suficientemente estabelecidos passaram a ser questionados pelas próprias condições do trabalho. A projeção da voz, a utilização da quarta parede e o respeito às marcações, por exemplo, precisavam ser reconsiderados diante de um espaço no qual o público não estava previamente disposto a participar da relação teatral e no qual os acontecimentos do entorno interferiam constantemente na cena.

Essa experiência permite compreender que a técnica não está separada da relação que artistas estabelecem com o contexto em que atuam. Saber utilizar determinado recurso não significa necessariamente saber quando utilizá-lo, como modificá-lo ou como responder às situações que surgem durante o trabalho. A formação artística envolve, portanto, não apenas a aquisição de procedimentos, mas também o desenvolvimento de uma disponibilidade para perceber, experimentar e fazer escolhas diante de situações concretas.

No Teatro de Rua, essa aprendizagem ganha particularidade porque artistas precisam articular suas ações com as condições do espaço público, a presença de espectadores que nem sempre estão preparadas/os para participar e os acontecimentos imprevistos que podem exigir mudanças na cena e decisões compartilhadas. Essa disponibilidade passa pela escuta. Escutar, nesse caso, não significa somente ouvir aquilo que as outras pessoas dizem, mas perceber o corpo de colegas, o ritmo da cena, o espaço, o público e os acontecimentos que atravessam o trabalho. A criação teatral exige que artistas estejam atentas/os ao que acontece ao seu redor e possam modificar suas ações quando necessário. No Teatro de Rua, essa condição se torna ainda mais evidente, pois artistas precisam estar em estado de atenção, prontidão, para reagir às situações do local e às relações estabelecidas com as pessoas que ocupam aquele espaço.

A ideia de prontidão envolve também a construção de estratégias coletivas de cuidado e comunicação. Na minha experiência, estímulo que as/os integrantes do grupo desenvolvam formas de comunicação por meio de olhares e códigos previamente combinados, que podem orientar tanto as respostas às interferências quanto as decisões de modificar ou interromper a cena e, quando necessário, pedir ajuda. Trata-se de compreender que todas as pessoas do grupo devem estar atentas umas às outras, dispostas a se cuidar e a se ajudar. Essa atenção se estende às pessoas que ocupam o espaço público, sejam aquelas que estão de passagem, frequentam esses lugares ou vivem em situação de rua. As interferências podem ser incorporadas à apresentação ou não, conforme a situação, buscando-se estabelecer relações pautadas pelo respeito e que possam recorrer à afetividade ou à ironia, sem transformar automaticamente a interação em confronto. Em situações de risco, entretanto, a segurança das pessoas deve prevalecer sobre a continuidade da apresentação. Essa experiência permite compreender que o trabalho coletivo na rua não se restringe as/aos integrantes do grupo: o público também pode participar ativamente da cena e, em determinadas circunstâncias, colaborar em situações críticas. Assim, a formação envolve aprender a perceber o contexto, comunicar-se, tomar decisões e agir considerando tanto o cuidado mútuo quanto as relações estabelecidas com as pessoas e o espaço público.

Por isso, pensar a formação artística para além da técnica significa reconhecer que aprender teatro também envolve aprender a conviver e a criar com outras pessoas. Os processos de criação colocam em jogo diferentes expectativas e maneiras de compreender o trabalho. Ao longo desse percurso, estudantes precisam aprender não apenas a realizar uma determinada

tarefa, mas também a assumir responsabilidades, compartilhar decisões, escutar propostas, lidar com diferenças e compreender que suas escolhas interferem no trabalho dos demais, algo profundamente enraizado também nas práticas docentes, para além de processos criativos. De compartilhar um café antes de uma aula ou ensaio até as práticas que envolvem histórias compartilhadas, ou um jogo teatral em que todas as pessoas precisam umas das outras, são inúmeras possibilidades de experimentar a coletividade.

Essa dimensão pode ser observada também na experiência do Coletivo Clandestino, cujo processo de trabalho envolve diferentes etapas, treinamento de atuação, leituras e seminários, criação e verificação da dramaturgia, ensaios, apresentações, oficinas e remontagens compreendidas como partes de um processo que podia ser constantemente revisto e alterado. Nesse sentido, a formação artística e docente não acontece somente no momento em que se aprende determinado procedimento, mas também na experiência de colocar esse conhecimento em relação com outros conhecimentos, com outras pessoas e com situações concretas de criação e docência, um processo dialético e contínuo.

Assim, forma e conteúdo não precisam ser compreendidos como dimensões separadas entre si, ou, distintas na formação para bacharelado ou licenciatura. Elas podem fazer parte de um mesmo processo formativo. O conhecimento técnico oferece recursos para a criação, mas é na relação com o mundo, com o espaço e com a própria experiência que esses recursos ganham sentido. É nesse ponto que a formação artística começa a se aproximar daquilo que interessa discutir neste artigo: a coletividade.

Coletividade e formação em arte

Em trabalho anterior refleti sobre a ideia de coletividade no âmbito do Teatro de Rua:

O conceito de coletividade permeia as variadas formas e estruturas de Teatro de Rua, na divisão coletiva do trabalho, em não se render a processos hierárquicos, que muitas vezes envolvem o cerceamento do direito de fala, poder de decisão em produções, processos criativos e divisões desiguais de cachês, que são alguns exemplos do controle do mercado e de uma sociedade patriarcal, muitas vezes enraizados no comportamento de artistas que se utilizam de algum poder para centralizar suas ações e oprimir colegas de trabalho.

A coletividade não significa necessariamente a prática de criação coletiva, onde todos e todas são responsáveis por tudo o que cerca um grupo e a montagem de um trabalho artístico, ela pode estar atrelada a outros formatos de produção, como o processo colaborativo, onde a criação coletiva opera. Beatriz Calló (2018) considera um teatro em contraposição ao teatro burguês, explicitado em organizações coletivas e sem hierarquizações, com alguns integrantes responsáveis por área, direção, atuação,

cenografia, figurinos, maquiagem, entre outras funções. Ela faz parte do dia a dia, se dá no trato entre os e as integrantes do grupo, em relações colaborativas, de parceria e respeito entre as partes. (SCHIAVO I, 2019, p. 89)

Trata-se de subverter relações de trabalho, ora, estamos sujeitos às leis do mercado, vivemos sob um modo de produção capitalista que destrói nossas capacidades de existência, então, enquanto fazedores/as de arte, devemos buscar romper com essas estruturas violentas e hierarquizadas que são derivadas do capitalismo. E aqui apenas tomando como exemplo as relações de trabalho no sentido da produção, se o capital nos empurra para procedimentos desumanizantes e individualistas, sob a ideia de meritocracia, algo próprio das leis do mercado, precisamos reagir de forma coletiva.

Outros exemplos que posso citar são os movimentos de Teatro de Rua estaduais, agrupamentos coletivos de artistas de rua que colaboram entre si e se organizam no sentido de produzir Teatro de Rua, com encontros, seminários, mostras, lutam por espaços, militam junto a movimentos sociais, estimulam fazer teatral de rua. Desses coletivos regionais, chegou-se à Rede Brasileira de Teatro de Rua, já citada neste trabalho, uma organização aberta, com interesse na troca e colaboração entre artistas. Não existe hierarquia, cargos de presidência, secretariado, administrativos, os encontros são organizados entre regionais e nacionais, dos anseios regionais seguem deliberações para o encontro nacional. Fator interessante na coletividade da RBTR é a organização do encontro produzir, a partir de doações de seus integrantes, a formação de grupos de trabalho para melhor gerir as demandas, a organização de rodas de conversa e plenárias, onde o processo democrático e coletivo não se encerra por meio de votação, os assuntos devem ser esmiuçados e esgotados através do debate e da discussão de ideias. Outro ponto em que se nota a ideia de roda é referente ao grupo de trabalho de colaboração artística, que funciona como facilitador nas viagens pelo Brasil, pode tomar informações de locais e secretarias de cultura, ou mesmo compartilhar hospedagem para quem estiver em trânsito. (SCHIAVO I, 2019, p. 90)

Durante meu processo artístico e também na evolução desta pesquisa, pude reafirmar o quanto é importante a coletividade, o trabalho em grupo, em roda, demonstrar e estimular o trabalho coletivo, a atenção e a generosidade em relação ao trabalho de colegas, perceber que o fazer artístico envolve a troca constante nas relações com parceiras/os artísticas/os e público, algo que poderia ser óbvio, mas não é, portanto, deve ser exercitado, demonstrado, vivenciado no âmbito das relações humanas e no universo acadêmico atravessado pela arte.

Com isso chego até as práticas trabalhadas na disciplina de Teatro de Rua, agora não mais disciplina eletiva, mas, componente obrigatório do currículo do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Ao ser inserida no currículo não mais foram permitidas as participações de estudantes de outros cursos da universidade, o que eliminou uma diversidade de estudantes que se fazia muito interessante, já comentado em trabalhos anteriores,

outro fator que alterou um pouco a compreensão da disciplina é o de que ao se tornar obrigatória estudantes sem nenhum interesse em Teatro de Rua devem participar. Essas alterações também trazem desafios, para além de estabelecer relações de coletividade é preciso instigar estudantes que não se identificam com as artes de rua.

Ao longo dos semestres, após a realização da tese, primeira publicação em que falei sobre coletividades, alterei aspectos da metodologia proposta, incorporei jogos e práticas de palhaçaria como exemplos de trabalho com técnicas de prontidão e busquei aprofundar as práticas de coletividade. O que se pretende é apresentar e estimular práticas artísticas que procurem romper padrões opressivos oriundos das relações de trabalho no modo de produção capitalista, fazendo um caminho de quebras de padrão, muito similares ao que propõe Brecht B (2005), quando se identifica uma situação que é atravessada pelas relações de opressão busca-se outro caminho. Ao propor uma criação de cena pode-se estimular que todas as pessoas tenham voz e que aquelas que costumam ter mais ideias escutem colegas e aceitem ideias mesmo que não considerem ideais, ou exercícios de ocupação do espaço público em grupo, com práticas de sensibilização e diálogo com as pessoas que estão na praça.

Nesse processo, a mediação docente ocorre pela introdução de elementos e desafios ao longo da criação, sem determinar previamente como a história compartilhada deverá ser representada. A inserção de narrativas musicais, da chegança, da convocatória e de possibilidades de interação com o público amplia os recursos de construção da cena e, em alguns momentos, exige que o grupo reorganize escolhas já realizadas. As/Os estudantes precisam, assim, encontrar maneiras de incorporar novas propostas ou rever aspectos da criação, negociando soluções que considerem o trabalho desenvolvido coletivamente. A mediação pedagógica não consiste em oferecer uma resposta pronta, mas em criar condições para que experimentem possibilidades da linguagem teatral e assumam decisões sobre o processo. No Teatro de Rua, esse exercício envolve também pensar a relação que a cena estabelece com o espaço público e com as pessoas que podem ser estimuladas a participar.

O que se faz importante é proporcionar ambientes seguros e afetivos como exemplos de coletividade, é saber que somos seres sociais e precisamos umas das outras pessoas. Destaco outra prática que envolve avaliações, nesse sentido, busca-se trabalhar com diários individuais e coletivos e a não realização de provas formais, o conhecimento enlatado como afirmava Freire P (1997) deve ser rompido em todas as suas instâncias, e provas dissertativas ou objetivas não

conseguem mensurar ou avaliar os conhecimentos adquiridos em processos sensíveis e/ou subjetivos como percepções corporais e psicológicas durante o processo de experimentações nas ruas, por exemplo, se torna muito mais efetivo o uso de relatos e a busca pelo debate, onde as vivências são discutidas e outras referências surgem para o diálogo. Essas práticas permitem acompanhar não apenas os conhecimentos adquiridos, mas também como cada estudante percebe sua participação no processo, reflete sobre a experiência e sobre o coletivo.

A coletividade não aparece, portanto, apenas como uma forma de organizar o trabalho teatral, mas como uma experiência capaz de produzir aprendizagens sobre as pessoas, sobre si e sobre as formas de criação compartilhada.

Ao propor práticas como essa, caminhamos na ideia de que:

Superando-se as relações sociais de produção que tornam o trabalho uma atividade alienada, supera-se também a relação alienada que obriga o indivíduo a fazer da vida genérica apenas um meio para a sobrevivência. Supera-se assim a contradição entre a individualidade e a condição de ser genérico. (SAVIANI D; DUARTE N, 2010, p. 429).

Essa reflexão permite compreender que a coletividade na formação em Artes Cênicas não significa apagar as individualidades, mas criar condições para que cada estudante desenvolva suas capacidades em relação com as outras pessoas, reconhecendo a importância da colaboração na construção do conhecimento.

13

Do ponto de vista pedagógico, essas experiências permitem pensar o planejamento docente não apenas como organização de atividades, mas como construção de condições para uma participação efetiva de estudantes. A realização de jogos e exercícios coletivos, por si só, não garante a construção da coletividade. É necessário considerar como as propostas distribuem as possibilidades de participação, favorecem a escuta, permitem a negociação de escolhas e estimulam a responsabilidade compartilhada pelo processo de criação. No Teatro de Rua, essas dimensões ganham particularidade na relação com o espaço público e com os espectadores, cuja presença e cujas reações podem alterar o curso da apresentação. Nesse contexto, a formação envolve aprender a agir, mas também a perceber e responder às ações das outras pessoas, reconhecendo que a continuidade da cena e do trabalho artístico como um todo depende de uma construção relacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse sentido, a formação em Artes Cênicas pode contribuir para que as/os estudantes compreendam que a prática artística e didática não se estabelece apenas a partir das capacidades individuais, mas também das relações que estabelecem com outras pessoas. Aprender a escutar, reconhecer diferentes perspectivas e lidar com conflitos faz parte do processo de formação. A coletividade, nesse sentido, não elimina as diferenças entre as pessoas, mas cria possibilidades para que essas diferenças sejam reconhecidas e trabalhadas no processo artístico e pedagógico.

Pensar a formação a partir da coletividade significa, portanto, compreender que formar artistas e docentes em Artes Cênicas envolve também formar pessoas capazes de construir relações e reconhecer sua participação em processos que são relevantes por serem coletivos. As experiências com o Teatro de Rua permitem tornar essas questões concretas, pois colocam estudantes diante da necessidade de perceber o espaço, o público, as/os colegas e os acontecimentos como elementos fundamentais do fazer teatral.

É nesse sentido que a coletividade pode ser entendida como uma dimensão da formação acadêmica: não como uma fórmula ou um modelo único de organização do trabalho, mas como uma experiência que precisa ser estimulada como construção de conhecimento. O aprendizado produzido nessas relações ultrapassa o domínio de técnicas teatrais e alcança a maneira como cada pessoa compreende seu próprio fazer e sua relação com as outras pessoas.

O avanço e as transformações do capitalismo nos colocam cada vez mais diante de uma sociedade individualista e competitiva ao extremo, somos empurrados pessoas contra pessoas, os discursos de valorização da meritocracia e do empreendedorismo alienam a classe trabalhadora e desumanizam a sociedade, a educação e a arte comprometidas com uma formação crítica e com viés transformador devem seguir em busca de ações que proporcionem a compreensão e o compromisso com uma sociedade mais justa e igualitária. Com isso, a contribuição deste artigo consiste em compreender a coletividade não apenas como forma de organização do trabalho teatral, mas como uma experiência formativa que pode estimular relações de colaboração, cuidado e responsabilidade compartilhada na formação de artistas e docentes.

A formação acadêmica tem como dever e compromisso contribuir para uma docência e atuação artística críticas diante de uma sociedade individualista e cada vez mais desesperançosa de transformações sociais concretas.

REFERÊNCIAS

BRECHT B. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALLÓ B. O arsenal político-pedagógico do teatro épico-didático da Brava Companhia. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, 2018.

FISCHER E. A necessidade da arte. São Paulo: Zahar, 1967.

FREIRE P. Pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

SAVIANI D, DUARTE N. A formação humana na perspectiva histórico-ontológica. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 422-433, set./dez. 2010.

SCHIAVO I. A inclusão do Teatro de Rua no Ensino Superior: uma experiência metodológica no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

SCHIAVO, I. Teatro de Rua e coletividades: considerações sobre descolonização do Currículo Universitário. In: Braz Pinto Junior; Claudio Cajaiba. (Org.). Pesquisas em Artes Cênicas (UFBA/UFGD) Recortes de experiências realizadas pelo Dinter (Doutorado interinstitucional em Artes Cênicas). São Carlos-SP: Pedro & João Editores, 2020, p. 129-172.