

POR UMA PEDAGOGIA DO TEATRO

Por Maria Lúcia de Souza Barros Pupo*

[prefácio da edição Cosac Naify de *Jogar, representar*, de J. P. Ryngaert]

As duas décadas que nos separam do aparecimento deste livro trazem consigo perspectivas que o iluminam de modo particular, aguçando a curiosidade do leitor disposto a mergulhar em suas páginas.

Professor na Universidade de Paris III e diretor teatral, Jean-Pierre Ryngaert é também autor profícuo de uma natureza peculiar. Os livros e artigos que assina dão testemunho de uma competência à qual muitos aspiram: neles a reflexão teórica e a experimentação se alimentam reciprocamente de tal modo, que vêm sendo reconhecidos como valiosas contribuições para o avanço da pesquisa em teatro.

Jogar, representar (1985) é seu segundo livro. Alguns anos antes, *O jogo dramático no meio escolar* (1977) começava sua longa carreira de repercussões positivas, inicialmente no meio acadêmico, logo depois dentro do sistema educacional e em seguida no ambiente teatral francês. Entre as várias traduções através das quais passou a ser conhecido em diferentes cantos do mundo, figura uma versão portuguesa editada em Coimbra, infelizmente rara entre nós.

No período compreendido entre 1990 e nossos dias, Jean-Pierre publicou uma série de livros nos quais se volta para o exame do teatro moderno e contemporâneo, focalizando especialmente a análise dramaturgica. Dando continuidade a posições delineadas em seus primeiros trabalhos, o autor se vale de um crivo original para essa análise. Passagens de textos são examinadas através da ótica do diretor teatral, atento às lacunas, às brechas, ao que é dito ou não dito, às didascalias e ao potencial de jogo que essas peculiaridades encerram.

No que diz respeito à dramaturgia francesa mais recente, muitas vezes marcada por certa opacidade à primeira vista desconcertante, esse eixo de análise se revela particularmente fecundo, dado que nesses casos, mais do que nunca, os textos carecem da experiência do jogo para se revelarem. A afirmação feita por Umberto Eco em *Lector in fabula*, de que “todo texto quer que alguém o ajude a funcionar” sem dúvida é uma premissa já incorporada nas obras de Ryngaert.

Dois de seus livros – *Introdução à análise do teatro* (1991) e *Ler o teatro contemporâneo* (1993) – ambos pela editora Martins Fontes, focalizam os desafios engendrados atualmente pelo confronto entre o texto e a cena e vieram a se constituir referências na esfera dos estudos teatrais e literários.

Suas obras mais recentes, *Nouveaux territoires du dialogue* (2005), com textos oriundos do grupo de pesquisa Poética do Drama Moderno e Contemporâneo filiado à Universidade de Paris III e *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* em parceria com Julie Sermon (2006), aprofundam e radicalizam o tratamento de questões já apontadas de modo agudo no presente livro. A primeira diz respeito a diferentes formas do diálogo em cena, através da discussão de conceitos e do exame de textos bastante recentes. Uma nova noção ganha o primeiro plano, a de “partilhamento das vozes no teatro”. Na segunda os autores tratam das inovações dramaturgicas sob o ângulo das transformações na definição e no estatuto do personagem teatral, indicando suas novas configurações.

Lançando um olhar retrospectivo para o percurso do autor, pode-se afirmar que *O jogo dramático no meio escolar* foi um dos principais responsáveis pela notável disseminação dessa modalidade do fazer teatral, tanto dentro do sistema escolar quanto na esfera da chamada educação não formal, a partir dos anos 1970, na França e em vários outros países.

No entanto, a terminologia *jogo dramático* surge muito antes, na esteira de uma linhagem de homens de teatro franceses preocupados com a renovação do teatro de seu tempo. O primeiro deles sem dúvida é Jacques Copeau (1879-1949), fundador do *Vieux Colombier*. Ao considerar o

ator como o centro do fenômeno teatral, Copeau passa a sistematizar diretrizes para a sua formação gradual e progressiva, dando origem a uma verdadeira pedagogia permeada por preocupações de caráter ético.

Outro nome de relevo para uma análise das origens da prática do jogo dramático é o de Charles Dullin (1885-1949), criador do *Atelier*. Sua busca de uma metodologia que conduza à sinceridade do ator, o leva a preconizar a improvisação teatral como o caminho por excelência para que o aluno descubra seus próprios recursos expressivos.

É Léon Chancerel (1886-1965), homem de teatro oriundo das aventuras cênicas de Copeau e engajado com a formação dos jovens, que forja o termo *jogo dramático* na década de 1930. Apoiar-se na infância e juventude para renovar a arte teatral é a sua meta; para tanto encoraja o nascimento e aperfeiçoamento de grupos teatrais e atua em locais pouco convencionais, como subúrbios, hospitais, cidades do interior e zona rural. É nesse quadro que os jogos dramáticos tiveram papel importantíssimo entre escoteiros e movimentos de juventude da época. Na origem, eles se caracterizavam como uma modalidade de improvisação teatral cercada por regras precisas, baseada na formulação prévia de um roteiro, seguida pelo ato de jogar propriamente dito. Quando jogos dramáticos eram propostos, a expectativa era a de que os jovens, ao invés de copiarem gestos, entonações, movimentos do professor, fossem levados a encontrar por si mesmos as características das situações e personagens experimentados.

Além da atuação de Chancerel como diretor e professor, um meio importante para a disseminação dessa prática foi a publicação contínua dos *Cahiers d'art dramatique*. Cabe lembrar que mais tarde ela acabou inspirando, no Rio de Janeiro, a criação dos *Cadernos de teatro* do Tablado, coordenados por Maria Clara Machado, importante fonte de formação e reflexão teatral pelo Brasil afora, sobretudo durante os anos 1960-70. No pós-guerra as práticas do jogo dramático ampliam-se e se diversificam no âmbito de organizações de educação popular, na perspectiva de que os bens culturais pudessem ser apropriados por todos. Políticas culturais visando à sensibilização de públicos jovens são efetivadas através de meios associativos, comitês de empresa e movimentos de juventude. Destaca-se nesse contexto a atuação de Miguel Demuynck (1921-200), que, ao longo de décadas, forma monitores de colônias de férias e professores do ensino fundamental para a prática dos jogos dramáticos dentro dos CEMÉA [Centro de Treinamento para os Métodos Ativos], importante núcleo francês de renovação educacional. A originalidade dos processos artísticos levados a efeito por Demuynck é nítida: para além do treinamento em vista de um teatro amador, ou da realização de um catálogo de exercícios, sua concepção de jogo dramático privilegia a qualidade da experiência de expressão e comunicação dentro do grupo.

É portanto dentro desse panorama histórico que a prática do jogo dramático se insere, privilegiando uma atuação improvisada que se contrapõe à simples reprodução de formas teatrais consagradas. Essa perspectiva, inicialmente dirigida para a atuação junto às jovens gerações, estende-se pouco a pouco também aos adultos.

Quando Ryngaert aborda a questão em seu primeiro livro, o faz a partir de sua experiência como professor do ensino secundário e de coordenação de grupos universitários voltados para a formação continuada de docentes daquele mesmo nível. Sem estabelecer rigidamente fronteiras etárias que delimitariam as improvisações de caráter lúdico, a obra trata da tipologia das práticas e analisa o discurso sustentado pelo jogo. Atravessado por questionamentos relevantes em torno do papel do teatro na formação do jovem, *O jogo dramático no meio escolar* discute criticamente princípios valiosos para a elaboração de uma pedagogia do teatro. Assim o jogo dramático dá um salto considerável no contexto francês: mais do que uma prática bem-intencionada, passa a ser objeto de reflexão e pesquisa universitária, dando origem a múltiplas investigações no campo da chamada ação cultural.

Jogar, representar retoma várias questões já configuradas, lança outras e as expande sob o ponto de vista da formação. Não se trata de uma continuidade da obra anterior, mas de novas formulações em torno das relações entre o indivíduo e o jogo, à luz de experiências diversificadas com adultos e das transformações experimentadas pela cena daquele momento. Em *Jogar, representar* o termo jogo dramático quase desaparece; as práticas enfocadas são agora designadas como modalidades de improvisação teatral de caráter lúdico. Permanece o destaque no jogo, mas o adjetivo “dramático” provavelmente deixa de corresponder àquilo que se deseja agora enfatizar. A relação entre o sujeito e o jogo, por um lado, e os signos de uma teatralidade organicamente engendrada, por outro, são os temas que ganham o primeiro plano.

Uma das propostas que chamam a atenção na leitura é a derrubada das fronteiras entre os atores e os chamados “não atores”, ou seja, aqueles que, independentemente de idade ou inserção, se dispõem à experiência teatral, sem vinculá-la a qualquer pretensão de carreira. Nesse sentido, este livro é sem dúvida um divisor de águas. Seu eixo é o desenvolvimento da capacidade de jogo, tendo em vista todo aquele que estiver disponível para essa aventura. Tentativas consagradas de delimitação de território e de reserva de mercado, que acarretam a dicotomia embolorada entre os profissionais e “os outros”, sofrem aqui um rude golpe. Os desafios tratados dizem respeito a todos que desejam avançar na exploração do que existe de intrinsecamente lúdico dentro do jogo teatral, para além de qualquer ilusionismo.

Estamos portanto no avesso do domínio da técnica, dado que não há pré-requisitos para jogar. O interesse do acúmulo das experiências com improvisação ou a relevância da recepção teatral sistemática, no entanto, não são descartados, visto que processos teatrais atentos a esses fatores tendem certamente a possuir maior densidade. A relação entre fazer e ler o que é feito pelo outro, assim como o desenvolvimento da escuta na relação com o parceiro de jogo, constituem algumas das preocupações centrais manifestas no texto.

“Tomar consciência do papel do inconsciente e do sensível na relação do indivíduo com o mundo” é o projeto ao mesmo tempo ousado e sutil que move Ryngaert. Para tanto, ele discute a natureza da improvisação teatral e a problematiza sob diferentes aspectos. Os pontos de partida lançados pelo coordenador – aqui designados como instruções de jogo –, as condições da emergência do lúdico, o interesse da retomada das improvisações, as funções e as modalidades da avaliação são trazidos à tona.

Assumindo posições radicais, Ryngaert contesta a via do estabelecimento de um roteiro e sua posterior “realização lúdica”. Pretensas oposições entre forma e conteúdo são portanto demolidas na raiz, o que configura uma das marcas fortes desta obra. Mais: a noção de fábula, em crise no nível do texto dramático, aqui não é enfatizada. Nos procedimentos examinados, quase sempre a fábula resulta da exploração de caráter lúdico; no mais das vezes ela não constitui ponto de partida para o ato de jogar.

O espaço é destacado de modo particular como potente indutor para o jogo (e a cena brasileira atual vem nos dando demonstrações especialmente férteis nesse sentido). A criação do personagem é proposta a partir de um processo cumulativo, no qual um esboço inicialmente tênue vai adquirindo envergadura, definindo-se pouco a pouco a partir do encontro com o outro. A relação de alteridade constitui o âmago da proposta. Para além de qualquer construção psicológica, é o jogo com o outro - com tudo o que ele pode comportar de aleatório - que delinea os contornos do personagem.

O confronto do jogador com obras artísticas é valorizado enquanto ampliação de seu quadro de referências. Nesse sentido, a descoberta do texto em ação – ou melhor, em jogo – que viria a ser objeto de publicações posteriores do autor, já está aqui preconizada e discutida.

Desejos, temas, situações não são estabelecidos *a priori*, mas emergem do próprio grupo, como resposta aos desafios embutidos nas instruções, cuidadosamente formuladas. O grau de envolvimento dos participantes nas improvisações, a escolha dos riscos tidos como passíveis de

serem encarados são sempre prerrogativas deles, embora a ampliação da capacidade de jogo esteja constantemente no horizonte de todos, coordenador e jogadores.

Os vínculos entre a percepção sensorial e a formação do indivíduo vão para a berlinda, configurando um projeto de ordem estética. Estamos pois no coração de muitos dos princípios que fundamentam uma reflexão pedagógica, questão central hoje no Brasil se pensarmos na profusão de situações e contextos nos quais a aprendizagem teatral tem estado em pauta. É o caso de processos de aprendizagem que vêm ocorrendo em escolas, centros culturais, prisões e organizações não-governamentais, entre outros.

Se as manifestações teatrais na contemporaneidade não cessam de se afirmar como frágeis, mutáveis, permeáveis à sua própria contestação, o que essas páginas trazem de mais relevante não pode ser traduzido em termos de receitas para processos de criação bem-sucedidos. O questionamento contínuo das práticas, a recusa do apaziguamento proveniente de fórmulas já asseguradas, a constante vigilância no que tange às mais diferentes manifestações de rigidez estão no centro das preocupações de Ryngaert. Tratam-se, antes de mais nada, de princípios de trabalho valiosos, a serem retomados e interpretados segundo a singularidade de cada circunstância.

Dentro das salas apertadas e enfumaçadas da Universidade de Paris III, nós, os participantes do grupo de pesquisa Jogo Dramático e Pedagogia, do qual Ryngaert era um dos coordenadores, trabalhamos com afinco e afeto ao longo de anos em torno dessa temática e de seus desdobramentos.

Além dos próprios franceses, nós, estudantes e pesquisadores canadenses, belgas, alemães, argelinos, tunisianos e brasileiros mais ou menos de passagem, cotejávamos nossas práticas e compartilhávamos nossas interrogações em um clima de entusiasmo e produtiva inquietação. De lá para cá, como não poderia deixar de ser, essa reflexão não cessa de se transformar e se ramificar, abrindo novas perspectivas em função dos contextos específicos em que passamos a nos inscrever. O diálogo com Ryngaert no entanto, apesar de se travar agora em outras condições, permanece igualmente vivo.

Enfim acessível em terras brasileiras, esta obra traz contribuições férteis para a consolidação da esfera da pedagogia do teatro, constituindo uma referência valiosa para aqueles que vêm nessa arte os desafios de uma investigação perpetuamente renovada sobre o humano.

*** Maria Lúcia Barros de Souza Pupo** é pesquisadora teatral e professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA- USP).