

Teatro, espaço e transversalidade: uma aproximação pedagógica

Ramon Santana de Aguiar

Ator, diretor, pedagogo, pesquisador e mestre em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Integrante do Grupo de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. Doutorando em Artes Cênicas pela UNIRIO.

ramonsaguiar@hotmail.com

Resumo

Este artigo investiga o espaço teatral como um elemento transversal na práxis artística com teatro, incluindo criação, pesquisa e ensino. Como tal, no processo de escolha e adequação de um determinado espaço físico para as encenações, deve se observar criticamente os diversos espaços que compõem o fazer teatral. Dessa forma, vetores de comunicação entre o espaço cênico, a plateia e a vivência na *polis* transversalizam relações artísticas, sócias, intelectuais, de memória e identidade. O ato teatral - um instante de pacto artístico - é também um espaço de acordos, memória coletiva, formação para a convivência. Como subsídio, estudos acadêmicos que refletem sobre o tema “espaço teatral” e práticas que exemplificam a perspectiva do espaço teatral como elemento de transversalidade.

Palavras-chave: Teatro; pedagogia; espaço; transversalidade.

Em todas as situações em que assistimos a um evento cênico, podemos perceber a plateia como mais um espetáculo em progresso. Para isso, é preciso proceder em acordo com a arquitetura do teatro: no caso do teatro italiano, é necessário voltarmos para trás e observar as fisionomias e posturas corporais dos espectadores. No teatro de arena

isso não se faz necessário. Basta um pequeno desvio de foco para vislumbrar a plateia à frente. No semiarena, pouco esforço. Porém, em todos eles, para vermos os espectadores que estão mais próximos de nós, é preciso fazer um pequeno giro com o dorso ou cabeça.

No caso dos espetáculos de rua (ou na rua) ou em espaços diferentes dos projetados especificamente para espetáculos cênicos, podemos ter o mesmo interesse: lançar nosso olhar também para a plateia e fazer inferências sobre a recepção daquele espetáculo.

Nos edifícios teatrais “local de encontro e de troca de sociabilidade” (LIMA, 2000, p. 09), o espaço destinado à plateia já está determinado geralmente por assentos ou, de alguma forma, diferenciados do espaço dos artistas. No caso das manifestações em locais públicos (ruas, praças, parques etc) ou em lugares outros não edificadas para apresentações cênicas (galerias, museus, estações de metrô etc) geralmente não há, numa primeira olhadela, uma divisão do espaço entre artistas e público. Em todos os casos, porém, a comunicação é estabelecida ou assim desejada.

Para a maioria dos espectadores, a escolha e ocupação de um determinado espaço teatral pode parecer aleatória ou indiferente. Porém, para o pesquisador e educador das manifestações cênicas, a percepção do espaço teatral instiga a reflexão sobre as condições artísticas, críticas e antropológicas do fazer teatral a partir do modo de ocupação do espaço teatral, suas potencialidades e relações com a *urbe*.

A prática que desencadeou este artigo foi a assistência a uma produção do grupo *Satyros* atualmente sediado na cidade de São Paulo. A motivação para assistir ao espetáculo *Liz*, texto de Reinaldo Montero e direção de Rodolfo García Vázquez, foi o depoimento do diretor sobre como se deu a criação do espaço teatral do grupo localizado na praça Roosevelt, centro da cidade.

Na época da instalação dos *Satyros* (2000), a realidade social daquele *lôcus* urbano era de exclusão e violência. O grupo locou uma área no interior de um dos vários prédios

antigos que circundam a praça. Porém, a efetiva ocupação se deu gradativamente e sob muita negociação com os diversos grupos sociais que já transitavam na praça. Os *Satyros* foram se relacionando com esses grupos sociais e seus “personagens” em busca de recíproco entendimento e convivência. Aconteceram percalços, conflitos. Com o passar do tempo, o espaço físico e artístico dos *Satyros* foi se tornando, também, um espaço de releitura da própria condição social da praça e seus frequentadores. Através de espetáculos, performances e interação direta com o contexto sociocultural daquele lugar, o grupo *Satyros* foi estabelecendo sua práxis teatral a partir das possíveis relações com aquele micro espaço social na *urbe*.

O resultado foi que os espaços - a praça, seu entorno e o interior do espaço teatral dos *Satyros* foram se interagindo, se transversalizando.

Atualmente, na praça há outros espaços teatrais e, com a abertura deles, surgiram também alguns bares e o consequente movimento noturno de espectadores dos teatros e “simpatizantes”. Hoje, na cidade de São Paulo, a praça se tornou um espaço de referência sobre a capacidade de reflexão social e convivência a partir da práxis artística.

Privilegiando as pesquisas sob o foco dos “Estudos do Espaço Teatral”, e considerando que as manifestações cênicas têm o suporte “espaço” como condição de efetivação, pretende-se evidenciar que, por suas características artísticas, físicas, históricas, sociais e políticas não há cena sem a escolha intencional – ideológica ou crítica - de um determinado espaço. A partir dessa constatação, este artigo apresenta uma abordagem para a pesquisa e ação educativa com teatro, tendo o estudo e a percepção do espaço e sua ocupação como potência de transversalidade entre a criação e a recepção.

Na abordagem dos *Estudos Culturais*, Michel de Certeau (2000) em *A invenção do cotidiano*, define “lugar” como uma configuração instantânea de posições que implica uma indicação de estabilidade, diferenciando-o de “espaço”. Este

sendo um lugar praticado, onde sempre se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo (CERTEAU, 2000).

Assumindo a definição de Certeau e investigando sobre a compreensão da ideia de “espaço” no teatro, Patrice Pavis (2003), em seu *Dicionário de teatro*, diz que “a noção de espaço, cuja fortuna na teoria teatral tanto quanto nas ciências humanas é hoje prodigiosa, é usada para aspectos muitos diversos do texto e da representação” (PAVIS, 2003, p. 132).

Considerando os dois autores citados acima, no caso de Certeau, a definição de espaço se estabelece a partir das práticas de sua ocupação e suas potencialidades não somente físicas. O espaço é apresentado como lugar de vivências, de movimentos, de conexões e interações. Em Pavis (2003), na obra citada, o verbete “espaço” traz denominações para esse *locus*, em acordo com a forma que ele se estabelece ou é estabelecido no fazer teatral. Interessa-nos as noções de “espaço teatral”; “espaço dramático”; “espaço cênico”; “espaço interior”; “espaço gestual”, que serão definidos e, posteriormente, perspectivados neste artigo em trabalhos de pesquisas e práticas teatrais e educativas.

Para Pavis, o “espaço teatral” é um *locus* historicamente estabelecido,

Com a transformação das arquiteturas teatrais – em particular o recuo do palco italiano ou frontal – e o surgimento de novos espaços – escolas, fábricas, praças, mercados etc. -, o teatro se instala onde bem lhe parece, procurando, antes de mais nada, um contato mais estreito com um grupo social, e tentando escapar aos círculos tradicionais da atividade teatral (PAVIS, 2003, p. 138).

Na acepção de Pavis, “espaço teatral” é o espaço utilizado para uma encenação, compreendendo o conjunto dos espaços destinados à cena e à plateia. Na atualidade, além dos edifícios teatrais, as encenações podem ocorrer nos mais diversos locais. Dessa forma, quando uma encenação é levada a uma praça ou galeria de artes, esses espaços, originalmente destinados a outras funções, se tornam, no ins-

tante da encenação, “espaços teatrais”.

O “espaço dramático”, Pavis define como as alusões espaciais e temporais presentes em um texto dramático, que remete o leitor ao jogo dramático proposto.

[...] um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático (PAVIS, 2003, p. 135).

Assim, o “espaço dramático” é proposto ao espectador no jogo dramático realizado pelos personagens, suas ações e relações. Na construção ficcional do “espaço dramático”, o espectador extrapola, no caso do teatro, a cenografia e adentra no universo físico e temporal dos personagens e suas evoluções ao longo da trama. O “espaço dramático” está no âmbito da comunicação entre o autor e o leitor e/ou público. Ele poderá ser também composto pelas indicações cênicas: uma cidade imaginada, uma ruela, as condições do clima, o tempo histórico e social implícito. Provavelmente existiram variações de cores, formas, interpretações e elementos. Isso porque o “espaço dramático” é estabelecido nas mentes a partir das reminiscências presentes na imaginação de quem assiste ao teatro ou lê o texto.

Outra dimensão de espaço apresentado por Pavis é o “espaço cênico”. Esse é o espaço físico propriamente utilizado para a encenação. Nos espetáculos realizados na caixa italiana, o “espaço cênico” compreende o palco. Quando realizados na rua, o espaço utilizado para a evolução das cenas. Quando realizados em teatros de arena, a área central. No seu *Dicionário de teatro*, Pavis delimita o “espaço cênico” como sendo:

o espaço concretamente perceptível pelo público na ou nas cenas [...] É quase aquilo que entendemos por ‘a cena’ de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço (PAVIS, 2003, p. 133).

O “espaço cênico” define as condições de ocupação artística do espaço físico disponível à encenação. Essa ocupa-

ção poderá ocorrer de diversas formas e lugares diferentes, inclusive no edifício teatral. Também, historicamente, essa ocupação se deu de modo diferente em consonância com as relações entre teatro e sociedade.

Ao “espaço cênico” podemos relacionar diretamente o “espaço gestual”, também na acepção de Pavis. Esse espaço é “criado pelo ator, por sua presença e seus desdobramentos, por sua relação com o grupo, sua disposição no palco” (PAVIS, 2003, p. 137). Ou seja, o “espaço gestual” é definido não só pela evolução individual do ator, mas também pelas relações de jogo presentes na encenação. Nessa perspectiva, o “espaço gestual” está compreendido no “espaço cênico” e é parte integrante dele.

Na interseção do espaço dramático e do cênico, Pavis completa:

Graças a sua propriedade de signo, o espaço oscila entre o espaço significante concretamente perceptível e o espaço significado exterior ao qual o espectador deve se referir abstratamente para entrar na ficção (espaço dramático). Esta ambigüidade constitutiva do espaço teatral (isto é, dramático mais cênico) provoca no espectador uma dupla visão. Nunca se sabe exatamente se é preciso considerar a cena como real e concreta ou como uma outra cena, isto é, como uma figuração latente e inconsciente (PAVIS, 2003, p. 134).

Esses dois conceitos estão relacionados à percepção e utilização cultural - “práticas” - desses espaços. No momento em que se cria um texto dramático e/ou uma encenação, há a determinação intencional e consciente do “espaço dramático” (no caso do texto) e a apropriação do “espaço cênico” disponível (encenação). Assim, o “dramático” se relaciona às possíveis conexões e criações por parte do público, na recepção do texto e da encenação. E o “cênico” delimita a percepção real da utilização do espaço físico disponível a essa encenação.

A fim de criar uma triangulação com o espectador, recorreremos mais uma vez a Pavis. O autor define o verbete “espaço interior”, considerando que “o teatro é também o local no qual o espectador dever projetar-se (catarse, iden-

tificação). A partir de então, como que por osmose, o teatro se torna espaço interior” (PAVIS, 2003, p. 136).

O “espaço interior” assim definido apresenta aspectos relacionados à memória, às vivências individuais do espectador – e atores e personagens –, produzindo desdobramentos, criando imagens; projeções de ego; lembranças a partir da encenação. O espaço interior se estabelece a partir dos outros espaços apresentados. Ou seja, a partir da percepção e construção do espaço “dramático” e do “cênico”, o espectador estabelece as conexões com o seu “espaço interior” num possível movimento vetorial não necessariamente igual a todos os espectadores.

Nas definições de Pavis, percebe-se então que o “espaço dramático” inicial é relacionado ao imaginário e ao jogo proposto pelo texto; o “espaço cênico” e “espaço gestual” à cena; o “espaço interior” individualmente localizado no público. Mas como poderá se considerar a dimensão de um espaço coletivo relacionado às “práticas” sociais, à memória coletiva deflagrada no instante do ato teatral?

Considerando as relações entre palco e plateia, à construção de um espaço de memória ativa e coletiva praticado no instante teatral, denominamos “espaço mnemônico”, que será discutido neste artigo *a posteriori*.

Assumindo a conceituação de espaço proposta por Certeau – em movimento vetorial e temporal, em cruzamento com as características dos espaços teatrais apresentadas por Pavis – acrescentamos a discussão sobre espaço no teatro “pós-dramático” como proposto por Hans-Thies Lehmann (2007).

Em seu livro *O teatro pós-dramático*, Lehmann se refere às produções teatrais realizadas principalmente na Europa e EUA entre 1970 e 1990. Essas produções teriam como principal característica comum o rompimento com o teatro dramático. Para a definição de teatro dramático, Lehmann recorre às produções de consagrados diretores europeus anteriores a Bertolt Brecht (1898-1956), incluindo esse dramaturgo e diretor. Segundo Lehmann o tea-

tro dramático

é o teatro pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entres seus fatores teóricos conscientes as categorias ‘imitação’ e ‘ação’ [...] o teatro dramático está subordinado ao primado do texto (LEHMANN, 2007, p. 25).

Ao localizar historicamente as primeiras manifestações que dinamizam o “teatro pós-dramático”, Lehmann afirma que esse está situado em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir [...] deixando para trás o estilo político, a tendência a dogmatização e a ênfase do racional no teatro brechtiano” (LEHMANN, 2007, p. 51).

Na esteira cumulativa de experiências diversas a partir das vanguardas históricas, segundo Lehmann, estabelece-se o espetáculo “pós-dramático”. Este é fruto da pesquisa de encenadores, atores e outros artistas – incluindo cênicos e plásticos - que para a construção dos seus espetáculos têm como motivação um tema, texto, fragmento, imagem, vivência etc. A partir desse algo estabelecido constrói-se o espetáculo. Este provavelmente transita por diversas linguagens artísticas, incluindo ou não, o texto escrito. Nessa construção, as relações com o tempo e o espaço também são desprovidas de normas ou cronologias.

Ao apresentar sua percepção sobre o uso do espaço no teatro “pós-dramático”, Lehmann se refere ao “espaço metonímico”, definindo-o como “o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 267). É como se o espaço teatral, no caso “pós-dramático”, se tornasse parte do mundo, no contínuo do real “um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento da realidade da vida” (LEHMANN, 2007, p. 268).

Lehmann completa afirmando que,

No espaço que funciona metonimicamente, um ca-

minho percorrido pelo ator representa, sobretudo, uma referência ao espaço da situação teatral. Como parte pelo todo, refere-se ao espaço real do palco e, a *fortiori*, do teatro e do espaço circundante como um todo (LEHMANN, 2007, p. 268).

O autor ainda diz que a impressão visual (se referindo ao espaço “pós-dramático”) se sobrecarrega com os gestos e as falas dos atores, criando uma atmosfera que inunda o espaço.

Para além das definições teóricas apresentadas acima, diversos pesquisadores em manifestações cênicas vêm se debruçando sobre as apropriações espaciais do teatro como reverberações de práticas sociais. Como referência, neste artigo, os estudos desenvolvidos pelo Grupo de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana em recente publicação intitulada *Espaço e teatro* organizada por Evelyn Lima (2008).

Os diversos artigos que compõe a obra citada apresentam pesquisas e experiências sobre a percepção e uso do espaço teatral – edificações, espaço dramático, espaços públicos em geral, espaço de memória – todos nas suas relações com a cidade como *lôcus* de construção social. Aqui, a citação de quatro desses artigos em detrimento dos outros, é feita em função dos limites deste estudo. Porém, o conjunto dos artigos que compõe a obra de Lima merece uma leitura atenta.

No recorte e apreensão da obra, o estudo do espaço teatral torna-se determinante para a compreensão das relações sociais, cognitivas e psíquicas que se dão na criação e assistência de uma encenação. O teatro e sua recepção é diretamente condicionado ou deliberadamente determinado pelo uso do espaço físico (artístico e ficcional) disponível.

Com foco no estudo do edifício teatral (“espaço teatral”) como “elemento físico preponderante na formação dos espaços públicos delimitados” (LIMA, 2000, p. 20), Evelyn Lima (2008) realiza um estudo apurado das propostas arquitetônicas de Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina e SESC Pompéia na cidade de São Paulo. Segundo Lima, as

obras de Bo Bardi são um marco na arquitetura teatral no Brasil, considerando as relações propostas entre arquitetura, arte, memória e sociedade. Lima diz que,

Lina defendia a teoria de que o teatro é a vida, e que uma cena “aberta” e despojada pode oferecer ao espectador a possibilidade de “inventar” e participar do “ato existencial” que representa o espetáculo de teatro na ausência de dados “pré-estabelecidos” (LIMA, 2008, p. 25).

No estudo de Lima, o espaço projetado por Bo Bardi foi pensado para possibilitar uma relação da plateia não somente com o palco (como no teatro italiano), mas com ela mesma numa projeção para além do espaço teatral: o espaço da cidade (Teatro Oficina). Nesse caso, o espaço teatral foi projeto como uma “rua” e, no projeto original, toda a parede norte foi projetada com “esquadrias envidraçadas abertas para a cidade” (LIMA, 2008, p. 16). Estas permitiriam aos espectadores, enquanto assistem ao espetáculo, verem a cidade.

No caso do projeto do SESC Pompéia, o projeto foi sobreposto ao antigo galpão da fábrica Pompéia, incitando “os funcionários atendidos pelo Serviço Social do Comércio a um novo imaginário, no qual formas e cores retiram o indivíduo da rotina cotidiana [...] transporta-nos a um mundo de sonhos e de fruição” (LIMA, 2008, p. 22).

Em *Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade*, Andre Carrera (2008) define esse teatro como de

práticas invasoras, isto é, do exercício de criação de espetáculos de rua que abordam o espaço da cidade não como cenografia, senão como dramaturgia, se constrói um olhar que repensa o procedimento cênico de encenação no teatro de rua (CARRERA, 2008, p. 67).

O autor diz que

é interessante pensar as formas do teatro de rua enquanto falas de resistência que ocupam o espaço urbano propondo sempre resignificações dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e lógica da espetacularização da vida” (CARRERA, 2008, p. 70).

Nesse caso, o espaço urbano “invadido”, a cidade

espetacularizada, se torna a possível dramaturgia da cena, criando percepções momentâneas, estranhamentos, releituras do próprio espaço urbano, e suas relações sociais e materiais se aproximando da noção de “espaço praticado” de Certeau.

Nos dois estudos acima apresentados, a cidade como *locus* de identidades e suas memórias está sendo apropriada no “espaço teatral”. No primeiro caso, a arquitetura do edifício teatral se referencia na cidade como *lôcus* de sociabilidade e conflitos, transversalizando-a com o interior do edifício teatral. No segundo caso, o espaço da cidade é “invadido” no sentido físico e político. Nessa “invasão” o espaço agora teatral possibilita um diálogo ficcional com a *urbe* nos seus diferentes aspectos de convivência social.

Na perspectiva dos estudos de Drago (2008) sobre peças de Nelson Rodrigues, a pesquisadora traz um olhar instigante no que se refere a presença da cidade na dramaturgia de Rodrigues (“espaço dramático”). Segundo Drago, nos textos dramáticos, a cidade não é simplesmente o ambiente ou cenário que suporta a ficção, mas que “o espaço físico da cidade, através de seus nomes, lembrança ou figuração em cena, quando presente no teatro de Nelson Rodrigues, guarda uma relação profunda com a alma da personagem” (DRAGO, 2008, p. 98). Nessa perspectiva, compõe o “espaço interior” do ator – e da plateia – para a construção dessa personagem. Nas obras de Rodrigues, a cidade do Rio de Janeiro em sua diversidade geográfica é resumida “em três grandes áreas: a Zona Norte em contraponto à Zona Sul e o Centro, fronteira desses dois pólos onde, em geral, seus personagens, exemplares da pequena burguesia, trabalham” (DRAGO, 2008, p. 104). Em uma apropriação simplista do estudo de Drago, na obra de Nelson, a Zona Norte abriga a tradição, a Zona Sul, a transgressão e o Centro a zona das negociações.

Como quarta referência à obra organizada por Lima, o estabelecimento do “espaço mnemônico” proposto por nós a partir do estudo de caso do Grupo de Teatro São

Gonçalo do Bação.

O grupo tem como característica a apropriação de histórias orais da comunidade do distrito rural de São Gonçalo do Bação em Itabirito, Minas Gerais. A partir de memórias orais, os textos dramatúrgicos são construídos. Em todos os casos, esses se referem ao espaço urbano como espaço de sociabilidades e conflitos. As apresentações teatrais do grupo acontecem nos atuais espaços públicos da comunidade, mesmos espaços dos tempos passados nas narrações orais. Durante o ato teatral, o público e os atores - detentores coletivos das histórias iniciais - desvelam faces da sua identidade coletiva de convivência e cumplicidade comunitária vivenciadas na cotidianidade de um pequeno espaço urbano.

Se, como na provocação inicial deste artigo, as pessoas que compõe o público de São Gonçalo do Bação olharem a platéia, verão seus parentes, amigos e sua comunidade. Nesse caso, o espaço urbano ficcional (espaço dramatúrgico) e o espaço cênico se estendem para o espaço urbano real e vice versa. Assim,

o espaço mnemônico está compreendido na perspectiva da memória em sua relação temporal e espacial e é estabelecido não somente no plano individual, mas, sobretudo, na esfera do coletivo: a dimensão da memória social que é deflagrada nos espectadores durante a assistência da encenação e depois dela, nos desdobramentos possíveis (AGUIAR, 2008, p. 225).

Nos dois últimos estudos apresentados, percebemos que o espaço, diferente dos dois anteriores, está presente não na sua dimensão física quanto *lôcus*, mas perceptiva e como elemento de construção de identidades. Em Nelson Rodrigues, o espaço corrobora para a estruturação social e psíquica dos personagens e da própria trama. No grupo de São Gonçalo do Bação, o espaço se afirma como vetor de percepção da identidade coletiva.

Considerando a atividade de pesquisa como suporte para o ensino, os estudos do espaço teatral como elemento transversal nas relações entre palco e plateia contribuem para o

trabalho docente tanto na formação de educadores em Artes Cênicas e afins quanto na atuação desses, tornando-se objeto de estudo e contribuindo para a compreensão das relações entre teatro e sociedade.

Torna-se necessário diferenciar as características de transversalidade do elemento espaço, tal como aqui proposto, da categoria “tema transversal” conforme apresentado nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs). Esse é um conjunto de orientações e sugestões voltadas para o ensino fundamental que rege a atuação curricular e docente atualmente no Brasil. Os temas transversais nos PCNs são “questões sociais” e, segundo esse documento,

de natureza diferente das áreas convencionais [...] são temas que, para sua compreensão, necessitam da contribuição científica das diversas disciplinas, [...] experiências pedagógicas brasileiras e internacionais de trabalho com educação ambiental, orientação sexual e saúde têm apontado a necessidade de que tais questões sejam trabalhadas de forma contínua e integradas, uma vez que seu estudo remete à necessidade de se recorrer a conjuntos de conhecimentos relativos a diferentes áreas do saber (BRASIL, 1998, p. 27).

Nessa perspectiva, transversal no sentido daquilo que está parcialmente presente em todas as disciplinas, ou seja, que pode ser tratado de maneira complementar por todas elas.

O conceito de transversal, segundo o *Dicionário Caudas Aulete* (1958), dentre outras definições, refere-se àquilo que “atravessa perpendicularmente a superfície de um órgão; que passa através, que segue direção transversa [...] não reta” (AULETE, 1958).

Neste artigo, o espaço teatral em suas diversas instâncias é considerado como um elemento transversal e em movimento. Potencialmente, o uso crítico do espaço teatral cria vetores de percepção entre a cena (criação) e a recepção. Por consequência, torna-se objeto de pesquisas acadêmicas que podem iluminar os processos de ensino do teatro em escolas de formação profissional. Mas, é possível que essa espiral reverbere no ensino do teatro nas escolas de nível médio e fundamental?

Como reflexão sobre uma prática com o ensino médio, o trabalho desenvolvido no Coltec (Colégio Técnico da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG), integrando o projeto de artes da Professora Lúcia Gouvêa Pimentel.

Naquele colégio, os alunos, todos adolescentes, estudavam em horário integral e, portanto, passavam o seu dia nas dependências da escola e do campus da UFMG. O projeto de artes de Pimentel oportunizava aos alunos a livre escolha entre aulas de música, teatro, dança, artes plásticas.

As aulas de teatro eram dadas semanalmente, numa média de três horas por encontro em espaço adequado. Eram realizados jogos teatrais, improvisações, pesquisas cênicas etc.

A partir do segundo ano de atuação do projeto, os alunos frequentes desde o ano anterior e já motivados por experiências teatrais, começaram a ver no teatro uma forma de “dizer” suas ideias e impressões de mundo. Dessa forma, os conflitos intrageracionais e intergeracionais estavam sempre presentes. Foram realizados alguns trabalhos nessa perspectiva com resultados satisfatórios. Aqui serão relatadas duas práticas (intervenções) que privilegiavam o espaço da escola como espaço de sociabilidade e conflito.

A primeira intervenção “ocupou” o espaço da lanchonete do colégio. A proposta partiu de uma aluna que, percebendo que a lanchonete ficava sempre muito suja após o intervalo, quis “entender” cenicamente como isso acontecia. Aceitando a provocação como tema para uma intervenção teatral, o grupo de alunos atores fez observações *in loco* na lanchonete durante o intervalo. Eles “registraram” como as pessoas se comportavam naquele “micro” espaço de convivência. Notaram que, no geral, os alunos tinham hábitos que deixavam a lanchonete suja: comida que caía no chão, lixeiras que não eram usadas, e lixo jogado em qualquer lugar etc.

A partir das observações foi realizada uma ação teatral durante o próprio intervalo para o lanche sem aviso prévio. Os alunos atores representavam – com um roteiro pré-estabelecido e “ensaiado” - as atitudes observadas que con-

tribuíam para a sujeira da lanchonete. O trabalho foi bem aceito pelo colégio e, se não houve modificação dos hábitos dos comensais, houve a denúncia em um espaço de convivência democrático propiciado pelo teatro. Assim, o espaço social de alimentação e convivência foi, temporariamente, transformado em “espaço teatral” e “metonímico”.

Outra prática se deu em um período letivo, quando grande parte dos alunos participantes das aulas de teatro estava estudando o movimento modernista na literatura brasileira. Considerava-se a possibilidade de trabalhar com esse tema para uma próxima encenação. A sugestão foi aceita pelo grupo de alunos atores e iniciou-se uma seleção de textos para a encenação. Durante o processo, surgiram questões relacionadas ao ensino da língua, leitura e produção de textos e o uso da biblioteca como espaço escolar e social privilegiado para esse fim. Estava escolhido o espaço onde seria realizada a intervenção sobre o modernismo literário brasileiro: a biblioteca do colégio. Como o horário de aulas era integral, o momento pós-almoço foi considerado o mais adequado. Como no caso da lanchonete, a intervenção não foi divulgada. Dessa forma, a apresentação foi uma surpresa para os usuários da biblioteca que estavam presentes.

O espaço da biblioteca era organizado em um grande salão, onde de um lado havia estantes com livros que formavam pequenos corredores. Esses se ligavam a uma área aberta - o outro lado - onde havia mesas quadradas para estudo de quatro lugares.

Durante o processo de criação e ensaios, os alunos atores entenderam que os poetas modernistas, ao apresentarem suas ideias e produções, entraram em conflito com gerações de literatos anteriores. Esse foi o mote inspirador para a intervenção. Mas como transformar isso em teatro?

Na seleção dos textos, os alunos atores privilegiaram alguns autores modernistas que criticavam as obras do “passado” como Carlos Drumond de Andrade e Oswald de Andrade. Desses autores foram selecionados poemas para o início da intervenção e poemas de outros autores e com

outros temas para o desenvolvimento e fechamento.

A ação teatral ocupou o espaço físico disponível (biblioteca) na seguinte dinâmica: o local onde ficavam as estantes foi considerado o “lugar” do passado. O local onde ficavam as mesas de estudo - *lócus* da plateia - era o espaço do novo, do moderno.

Os alunos atores iniciavam a intervenção saindo por entre as estantes sem nenhum tipo de aviso prévio. Os primeiros a “saírem das estantes” estavam lendo poemas parnasianos e simbolistas em livros. Logo atrás, em atitude arrogante, saíam outros alunos atores, recitando em voz “bem” alta alguns fragmentos de poemas modernistas. A proposta era que, aos poucos, todos os alunos atores fossem incorporando as ideias da nova geração e a intervenção se tornasse um “tributo” ao modernismo. O “espaço cênico”, então, tornou-se todo o espaço da biblioteca, transversalizando ficção e realidade, passado e presente, literatura e teatro.

Como os alunos atores já estavam integrados como um grupo de trabalho, houve improvisos: alguns alunos subiram nas mesas para “gritarem seus poemas”, outros improvisaram pequenas cenas com a plateia. Em uma intervenção, o improviso é bem vindo quando realizado com segurança. A ação teatral se encerrou com alguns alunos atores voltando para o espaço entre as estantes e “sumindo”, outros saíram da biblioteca pela porta principal, recitando poemas modernistas e “sumindo” nos corredores do colégio. Dessa forma, para além do espaço social e cultural da biblioteca, a intervenção se projetou para todo o espaço do colégio, reforçando a ideia de “espaço mnemônico” presente nas relações entre o conjunto dos atores e público, todos alunos daquele “lugar” social construído historicamente.

Pensar os diversos espaços escolares ou escolarizados como espaços de convivência privilegiados da *polis*, assim como o espaço do teatro, contribui para a práxis de todos os envolvidos: artistas, pesquisadores, educadores, alunos e comunidade.

Os diferentes estudos e experiências acima apresentados permitem a percepção da dimensão de transversalidade presentes no uso crítico dos diversos “espaços” do teatro.

Na contemporaneidade, as manifestações cênicas para além do suporte físico podem se apropriar dos espaços disponíveis às encenações nos seus aspectos históricos, políticos, ideológicos, críticos, de memória, de inovação e tantos outros aspectos possíveis para a inventividade das artes cênicas.

A forma como grupos, diretores e educadores fazem uso dos diversos espaços determina a compreensão crítica - ou alienada - da obra. Assim, a percepção do espaço teatral, seu uso e suas potencialidades (para além da cena e sua recepção) torna-se objeto de estudo e, neste artigo, é considerado como elemento transversal que contribui para a compreensão do fenômeno teatral. Nessa perspectiva, os estudos sobre o espaço teatral são um importante suporte para a criação e a docência em teatro, pois estabelece vetores entre criação, pesquisa e ensino - arte, teoria e prática.

Referências

AGUIAR, R. Espaço e memória: a construção de um espaço mnemônico na história do espetáculo. In: LIMA, E. F. W. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. vol. V.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares nacionais: apresentação dos temas transversais*. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CARREIRA, A. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002.

DRAGO, N. D. Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: LIMA, E. F. W. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

LIMA, E. Furquim Werneck. Espaços teatrais de Lina Bo Bardi. Entre o Teatro Oficina e o Teatro SESC da Pompéia. In: LIMA, E. F. W. (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ FAPERJ, 2008.

_____. *Arquitetura do espetáculo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PAVIS, P. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Theatre, space and transversality: a pedagogic approximation

Abstract

This article evaluates the theatrical space as a transversal element in the artistic *praxis* with the theatre, including creation, research and teaching. In the process of choice and adequacy of a specific physical room for the performances, it is important to observe critically the several spaces that compound the theatrical making. In this way, communication vectors between scenic space, audience and the *polis* living are important to transverse the artistic, social and intellectual relations with memory and identity. The theatrical act – a moment of artistic pact – is also a space of agreements, collective memory, living formation. For that, academic studies that reflect about the theme theatrical space are important as well as practices that stimulate the perspective of theatrical space as an element of transversality

Keywords: Theatre; pedagogy; space; transversality.

Artigo recebido em: 6/11/9

Aprovado para publicação em: 26/2/10