ROCHA DE LIMA, Hélio Junior. **Gerações, textos e cenas: em busca de uma pedagogia do drama**. Mossoró: UERN. UERN; professor adjunto. Departamento de Educação;

RESUMO: Ao revisitar algumas composições textuais, o autor deste artigo reflete sobre o seu próprio processo de escrita e montagens cênicas, traçando o percurso de algumas composições dramatúrgicas e de suas motivações, assim como, dos processos de revisões e adaptações aos novos contextos no âmbito da escola e das experiências de grupos e companhias teatrais. Além de sistematizar as produções dos textos dramáticos ao longo de três décadas, quer-se trazer à tona questões relacionadas às pedagogias das escrituras cênicas. No entanto, diante de diversos registros em formas de relatórios, diários, planos de aulas e textos teatrais arquivados, fez-se necessário um recorte para ressaltar as dinâmicas e jogos teatrais com crianças, jovens, adultos e idosos, que culminaram com a criação de textos dramáticos. Observa-se que alguns textos foram antes encenados e só depois transcritos e organizados para linguagem escrita, enquanto outros textos emergiram de processos criativos solitários e posteriormente levados às dinâmicas das leituras dramáticas e salas de ensaio. Verifica-se, ainda, no decorrer do artigo, que três modos de escrita do texto teatral são ressaltados: a escrita solitária; a escrita resultante da pesquisa dos processos criativos dos atores-jogadores; e a escrita colaborativa cujo surgimento se deu a partir das transcrições das improvisações com base em temas geradores.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia, Leitura, Pedagogia, Processo criativo.

ABSTRACT: By revisiting some textual compositions, the author of this article reflects on its own process of writing and scenic mounts, tracing the route of some dramaturgical compositions and their motivations as well as the processes of revision and adaptation to new contexts within the school and experiences of community groups. In order to systematize the theatrical praxis developed over three decades and on several records in the form of reports, casebook, lesson plans and archived dramas, it was necessary to set the focus, to highlight the dynamics and theater games that culminated with the creation of dramatic texts. It is observed that some texts were staged prior to then become written language, while other texts came from solitary creations, which, only after written, were worked initially through dramatic readings. Since the reading of a text is done in relation to the written word, buried within a sheet of paper, sometimes real and sometimes virtual, one realizes that the reader / actor / director tends to perform readings that go beyond spoken word, or rather, beyond its immediate meaning.

KEYWORDS: Dramaturgy, Reading, Pedagogy, Creative process.

Por que experiências com o teatro são marcantes e passam a fazer parte de nossas referências, sejam elas na condição de espectador, leitor ou atuante?

Marcante porque o folder do espetáculo, o convite, o bilhete, a notícia, o acontecimento efêmero, o aqui e agora, tornam-se experiências únicas. Efetivamente, guardamos os gêneros e estilos cênicos na memória ou no baú. Estas questões sugiram quando, durante uma faxina, encontrei um baú repleto de textos teatrais, diários, folders, relatórios, textos que se acumularam a mais ou menos três décadas. Ao folheá-los observo e relembro os processos criativo de cada dramaturgia. Os textos, como arquivos, ressaltam cada momento, cada experiência: nas pequenas cidades do interior, nos lugarejos, nas áreas suburbanas e urbanas. Aquelas dramaturgias que se deram resultantes de encomendas, de projetos temáticos, e outras criações que não passaram de rabiscos, de uma escrita solitária, e que ali permaneceram. Páginas amareladas com anotações da encenação.

O que se quer aqui, longe de uma análise semiótica dos textos, é suscitar uma ideia acerca da experiência da escrita teatral, dos processos coletivos e dos que se dão na solidão de quem escreve. Os documentos, os arquivos, foram selecionados, como instrumentos aguçadores da memória e inspiradores de outras leituras possíveis. Como se trata de escrituras cênicas, não seria errôneo dizer que são escritas mortas, passadas, porém a existência do autor aciona zonas vivas, a parte literária autobiográfica[1]. Patrice Pavis (2005) quando se refere a “arqueologia do saber teatral” e do ator enquanto “arquivo vivo” que “arquiva em si os seus antigos papéis”, pode-se perceber que, tais processos, também servem para o escritor cujo trabalho é realizado no embate, nos diálogos e solilóquios de um número considerável de personagens, expressos nas vozes atravessadas no texto. Não se quer aqui dividir concepções contemporâneas daquelas tidas como clássicas, hierárquicas, textocêntricas da dramaturgia, tampouco sobrepor uma ideia sobre a outra, como defesa de uma metodologia cênica. Pauto-me nos modos de trabalho que testemunhei e atuei, entre outras funções do teatro, como escritor. Mais precisamente, buscar o entendimento das competências de uma escrita coletiva e outra solitária.

As narrativas que partem do objeto, dos arquivos selecionados, criam um campo teórico metodológico que norteia o movimento da pesquisa. As narrativas benjaminianas e os paradigmas indiciários de Carlo Ginzburg despertaram a

curiosidade para encontrar nas marcas deixadas nos textos trabalhados com crianças, adolescentes, adultos e idosos, a atuação do autor, ou melhor dizendo, do pedagogo do teatro no processo de criação da escritura dramática. Neste artigo não apresentarei todos os arquivos e objetos revisitados, pois não haveria como transcorrer com todos eles. Procurei direcionar para o trabalho de criação do texto dramático nas competências das dinâmicas coletivas, colaborativas e solitárias. Exigindo uma seleção de algumas experiências dramáticas para elucidar minhas pretensões.

Mesmo que o enfoque de Walter Benjamin (1985) sobre a narrativa faça pensar sobre o definhamento da arte de narrar, ela se situa, paradoxalmente, diante da potencialidade humana de intercambiar experiências através desta arte. Embora ele acentue que o lado épico da verdade, a sabedoria, está em extinção, deixa perceber os contornos que instigam as reflexões sobre a importância da narrativa. É neste sentido que Benjamin alerta sobre a diferença, significativa, entre a sabedoria e a informação. Esta diferenciação é possível porque a informação só vive o momento do acontecido, enquanto a narrativa perpetua, conservando suas forças e se desenvolvendo depois de muito tempo. O cronista, para Benjamin (1985, p. 209), é o narrador da história.

Então, neste lineamento teórico, traçado por Benjamin, as lembranças, as reminiscências trazidas à tona pelas narrativas, fazem as ocorrências passadas abitarem à memória.

Como escritura ou oralidade de caráter aberto, a narrativa pressupõe um discurso que será sempre passível de releituras e interpretações atribuídas pelas gerações posteriores. Ao contrário da informação que carece do frescor da novidade, a narrativa não se entrega à sensação do imediato, ela suscita, no acontecimento passado, narrado, espanto e reflexão na atualidade.

Desta maneira, entende-se que esta potencialidade da narrativa, de sobreviver de geração à geração, compreende um universo de saberes sólidos atemporais onde as experiências tornam-se propositivas para as gerações presentes.

Essa dimensão experiencial presente nas reflexões de Benjamin se manifesta em Ginzburg (1989) por intermédio de processos intencionais de apreensão de marcas indiciárias como procedimento de uma postura científica que se debruça sobre as pistas que os fenômenos constroem.

Para explicitar sua visão sobre o paradigma indiciário, Ginzburg (1989) apresenta a relação entre os procedimentos do "método morelliano" para analisar obras artísticas antigas. Morelli, segundo Ginzburg (1989), fazendo uso de procedimentos médicos, ao diagnosticar, observar, e investigar os sintomas da doença, toma como base as orientações indiciárias para análise da obra de arte. O conhecimento do objeto investigado advém das leituras e interpretações dos sinais, das pistas e dos indícios marcados no objeto pesquisado.

Se para Benjamin(1985) os narradores tanto narram acontecimentos e modos de vida de um mundo distante, há, todavia, aquele narrador que se ocupa de sua localidade. E, se redimensionado tal sentido de narrativa, por ventura, veremos que o espaço distante e próximo se entrelaçam. Cada texto tem seus indícios, tem seus dispositivos de lembranças.

Ecoa em algumas práticas do teatro na comunidade certa tradição oral do texto. Ryngaert (1996, p. 23) nos lembra que até hoje: "Não sabemos de fonte segura quem são os autores dos mistérios medievais nem de muitas das farsas que chegaram até nós". Havia nesse caso uma autoria coletiva e indeterminada.

Um aspecto interessante é o texto dramático que surge de um processo criativo livre, não encomendado *a priori*. Não é que o texto encomendado não cause "espanto". Por exemplo, as encomendas do partido comunista alemão para Heiner Müller e os confrontos que o próprio autor travou com o partido nas abordagens dos temas, indica outra maneira de atuar sobre o tema encomendado. Evidentemente, quem encomenda deseja que o texto trate de assuntos de interesse institucional, caso contrário, não justificaria alguns recursos para as montagens patrocinadas por igrejas, prefeituras, organizações não governamentais, escolas, entre outras instituições. Por vezes, a criação

coletiva ou individual do texto se completa a curto prazo, e seus resultados não duram mais que um evento, uma data comemorativa, como: dia das mães, dia do índio e os diversos autos litúrgicos.

Escrita coletiva: Reticencias e GABOTUN

Em 1983 como integrante de um grupo de teatro de escola chamado “Reticências” tomei conhecimento da forma dramática do teatro. De fato participei de uma escrita coletiva. Com base numa pesquisa sobre as origens do bairro e os problemas sociais enfrentados pelos moradores, escrevemos o texto abordando tais questões. Uma década depois, reencontrei o professor diretor do grupo da escola, então professor da universidade. Com a formação do GABOTUN – Grupo Augusto Boal de Teatro Universitário da UFRN, aprimoramos a escrita coletiva, agora orientada pelo sistema do teatro do oprimido (BOAL,1977), especialmente, a modalidade do teatro fórum. A partir dessa experiência, pude, com a perspectiva do processo coletivo, ampliar as ações em outros bairros.

> Cada lugar com o seu problema, com suas dificuldades e necessidades. Lugares de difícil acesso, lugares onde a palavra “teatro” ressoa estranha. Lugares onde se brinca de “drama”. Estórias antigas e trágicas contadas de pai para filhos. [...] Comunidades onde o problema era a chuva, onde o problema era a seca, a saúde, a escola, o patrão, a família, o governo, a polícia, o lugar. (LIMA in BEZERRA [org.], 2002, pp. 99-100).

A “criação coletiva” era um modelo exercitado pelos grupos escolares e comunitários como reforços às práticas democráticas. Na cena contemporânea essa terminologia além de não articular autores ditos de um teatro revolucionário aos modos de Santiago Garcia em “Teoria e prática do teatro” (1988), envereda-se no *Work in progress* (COHEN, 1998) ou processo colaborativo cujo entendimento, aqui, é reduzido a alongamentos da criação coletiva. Não obstante, “A dramaturgia coletiva pressupõe a invenção de um método. E é evidente que cada ator não vai, no seu cantinho, escrever o seu papel ou a cena.” (ROUBINE,1998, p. 72).

Mulheres do Pantanal: colaboração de uma realidade dramática

Pantanal é um bairro de Fortaleza/CE. Numa palhoça do “Movimento de saúde mental comunitária”, no bairro do Bom Jardim, ocorriam as oficinas com as mulheres. No decorrer dos encontros com as mulheres, as filhas, crianças e adolescentes, foram se envolvendo nas oficinas junto com as mães. Outra particularidade do grupo é que nem os maridos nem os filhos vinham para as oficinas. Nós queríamos montar uma cena de teatro fórum (BOAL, 1977). Para isso precisávamos definir um tema que fosse interesse de todos. Com base no teatro do oprimido, na discussão política, na crítica aos modos de produção e de exploração, partimos para uma busca temática. Primeiro, todas as participantes da oficina responderam o que seria importante discutir no Pantanal. Fizemos uma lista de temas e depois fomos vendo as prioridades à luz das discussões e reflexões do grupo. Havia um problema grave no Pantanal quando chovia. As águas transbordavam dos esgotos e as casas alagavam. Elas queriam chamar a atenção para esta questão. Mas não podiam deixar de falar do alcoolismo nem da violência intrafamiliar e policial. Como coordenador de jogos e exercícios dramáticos atentei para cada cena improvisada. Queria entender como as jogadoras lidavam com o tema e quais situações elas traziam. Com esse material, organizei as escrituras das cenas, de maneira que elas servissem de referência para o texto dramático intitulado posteriormente de “Água pelo pescoço”.

A peça começa ao amanhecer do dia. Cai uma chuva torrencial. Quitéria, a mãe, acorda desesperada com a água entrando nos cômodos da casa. Nem Bororó, seu marido, nem Bastião, o filho, dormiram em casa. Passaram a madrugada nos botecos[2]. As cenas vão acontecendo enquanto a água da chuva vai inundando e aumentando o nível dentro da casa. Quitéria, diante da condição precária, decide pedir a Bastião que venda o rádio de Bororó, como a única saída para conseguir o dinheiro de fazer as compras. Bororó, ao saber do sumiço do rádio e desconhecer o que realmente aconteceu, sai com uma faca da cozinha à procura do ladrão. Muitos na rua viram Bastião com o rádio, afinal ele não saiu com o rádio escondido e se tornou o único suspeito, quando o “sumiço” do rádio fora denunciado. Bastião, sem entender o que estava acontecendo, desobedece a polícia e corre para casa enquanto a polícia corre atrás. E o nível da água continua subindo. Os conflitos vão se misturando e os

temas se conectando. Questões de saneamento, alcoolismo, desemprego e violência compõem o quadro temático da peça.

> QUITÉRIA – (Fala gritando para a vizinha dos fundos) Gina, ô Gina!
> VOZ DE GINA – (Grita) Fala comadre Quitéria.
> QUITÉRIA – Me empresta aí umas duas colheres de café.
> VOZ DE GINA – Tenho nada, mulher. A coisa aqui tá feia também. Faz uns oito meses que Zé tá parado, sem emprego.
> QUITÉRIA – Virgem Maria! O desemprego tomou conta de tudo. Ave Maria, a água já tá entrando dentro de casa. E cadê esse povo que não chega. (Liga o rádio que noticia o problema econômico do país. Bastião chega bêbado) Bastião! Onde você estava, menino? (Trechos do texto dramático Água pelo pescoço).

Os temas se entrançam nas falas das personagens. A temática surgiu nas cenas improvisadas. A constância de determinadas situações leva a reafirmar a introdução delas no texto. Alguns momentos o trabalho de escritura se deu no espaço da escrivaninha, na solidão, embora as situações não fossem geradas por uma ideia descolada do coletivo. Neste sentido, entendo, de certo modo, que tem a ver com uma escrita colaborativa cujo processo criativo compreende os temas geradores que orientaram as improvisações teatrais. No entanto, a minha função se aproxima da do *dramaturg*, aquele que acompanha os jogos teatrais do grupo e vai, no desenlace temático e da criação cênica dos jogadores, traçando uma escritura. Na acepção alemã "[...] o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo." (PAVIS, 2007, p. 117).

A escritura dramática não foi um texto utilizado com frequência nas salas de aula que frequentei, como um texto a ser lido e interpretado. Na maioria das vezes os contos predominavam. A dramaturgia foi um aprendizado do texto dramático clássico lido e da participação em processos criativos coletivos do texto teatral. Entretanto, com o conhecimento da estrutura de uma dramaturgia em seu tempo e espaço, a contemporaneidade mostra outros modos de atuação da dramaturgia que apontam múltiplas possiblidades de escrituras dramáticas.

Textos inéditos de um "escrevinhador de peças"[3] e suas imagens

Entre as brincadeiras de quintais, balanços e subidas em árvores, escrevendo os meus primeiros poemas, contos e textos dramáticos, tive a

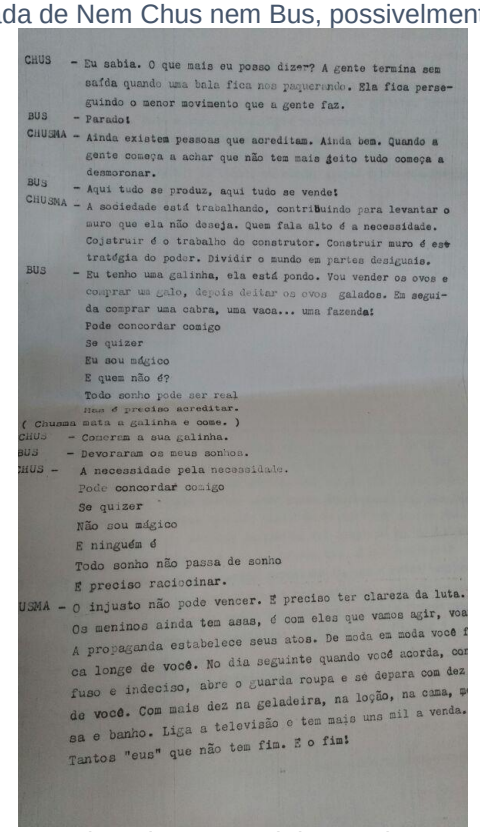
oportunidade de, na escola de ensino fundamental, participar de um grupo de teatro. Nas atividades praticadas pelo grupo, exercitávamos a criação coletiva dos textos e das cenas. Estas são imagens-lembranças dos meus primeiros passos na área de teatro. De modo que, no decorrer dos anos seguintes, a literatura dramática ocupou um espaço significativo nos meus afazeres. Os textos teatrais tanto surgiam nos processos criativos das dinâmicas orientadas por arte-educadores como também eram frutos de manifestações solitárias de uma escritura tecida nas noites, nas madrugadas, cujos manifestos ora partiam das adaptações de criações dramáticas de diversos autores e estilos, ora eram invenções que emergiam da vontade de expressar o mundo de outra forma.

Meados dos anos oitenta quando iniciei as primeiras tentativas de escrever textos dramáticos, descolados de um estilo ou gênero literário específico, surgiram rabiscos de escrita teatral que já sinalizavam traços e ensaios de uma tendência dramatúrgica contemporânea. Como iniciante da arte teatral, ainda, sem um conhecimento abrangente da área, compus o texto teatral Nem Chus nem Bus[4]. Pode-se verificar que, nesta peça, duas forças, advindas do movimento artístico da década, motivaram a sua criação. A primeira, foi o desprendimento para escrever um texto teatral curto que transformado em espetáculo seria apresentado nas noites, nos espaços culturais da cidade. Como estratégia de montagem cênica o texto não poderia depender de muitos atores. Uma peça com dois ou três personagens facilitaria a produção. A segunda força motriz era transgressora, o texto não deveria nem reproduzir as formas canônicas do teatro nem ser um panfleto em detrimento de interesses ideológicos das plataformas políticas partidárias. Havia a necessidade de criação de um manifesto que pudesse dizer o mundo e expressar vontades políticas sem, no entanto, seguir as arregimentações de um discurso político articulado às vontades políticas de um coletivo engajado.

Na feitura de Nem Chus nem Bus prevaleceu o desejo de traduzir os personagens de outra maneira, despersonalizando-os, desnaturalizando e deslocando os traços que os caracterizassem como representação de uma realidade. Ao invés de um gênero masculino e feminino, eles tinham uma cor, um conceito, sendo Chus o personagem vermelho, Bus o amarelo, e Chusma, o

personagem azul. As cenas, os embates entre personagens, se passam no quintal de um lugar qualquer. Sabemos de um quintal e de uma vizinhança, mas não sabemos outra dimensão do onde e nem a época em que ocorre a ação. São crianças brincando. Chus e Bus são vizinhos, e Chusma é um menino de fora, um passante, um devir multidão, o cavaleiro azul. Chus e Bus discutem a construção de um muro para dividir os quintais. Chusma entra na brincadeira como o estranho, o que não pertence aquele mundo, o de fora. A relação entre o ser criança e o adulto sai de sua submersão em um acontecimento acrônico, no movimento do *aion*. São personagens crianças, devires-crianças, explorando o quintal, espaço-mundo, onde os personagens envelhecem.

Figura 1:
Página datilografada de Nem Chus nem Bus, possivelmente de 1988



CHUS - Eu sabia. O que mais eu posso dizer? A gente termina sem saída quando uma bala fica nos paquerando. Ela fica perseguindo o menor movimento que a gente faz.

BUS - Parado!

CHUSMA - Ainda existem pessoas que acreditam. Ainda bem. Quando a gente começa a achar que não tem mais jeito tudo começa a desmoronar.

BUS - Aqui tudo se produz, aqui tudo se vende!

CHUSMA - A sociedade está trabalhando, contribuindo para levantar o muro que ela não deseja. Quem fala alto é a necessidade. Cojstruir é o trabalho do construtor. Construir muro é est tratégia do poder. Dividir o mundo em partes desiguais.

BUS - Eu tenho uma galinha, ela está pondo. Vou vender os ovos e comprar um galo, depois deitar os ovos galados. Em seguida comprar uma cabra, uma vaca... uma fazenda!
Pode concordar comigo
Se quizer
Eu sou mágico
E quem não é?
Todo sonho pode ser real
Mas é preciso acreditar.

(Chusma mata a galinha e come.)

CHUS - Comeram a sua galinha.

BUS - Devoraram os meus sonhos.

CHUS - A necessidade pela necessidade.
Pode concordar comigo
Se quizer
Não sou mágico
E ninguém é
Todo sonho não passa de sonho
É preciso raciocinar.

USMA - O injusto não pode vencer. É preciso ter clareza da luta.
Os meninos ainda tem asas, é com eles que vamos agir, voa
A propaganda estabelece seus atos. De moda em moda você f
ca longe de você. No dia seguinte quando você acorda, co
fuso e indeciso, abre o guarda roupa e se depara com dez
de você. Com mais dez na geladeira, na loção, na cama,
sa e banho. Liga a televisão e tem mais uns mil a venda.
Tantos "eus" que não tem fim. É o fim!

(Arquivo pessoal do autor).

O impulso que levou à escrita de Nem chus nem Bus partiu da liberdade de escrever. Porém, é um texto que não deixa de ter certa motivação. Chusma, como um aglomerado de pessoas, é afetivamente esperançoso. Ele acredita que se se não é otimista, não se transforma nada. Chus, sonhador e sem pretensões privadas, individualizadas, digladia com Bus, para quem tudo é comercial, tudo

é capital, e tudo pode ser comprado. Para ele, vivemos numa sociedade mágica, “na mágica dos cifrões” e por isso mesmo, sonha em ter, possuir cada vez mais. Enquanto Chus quer “ser” e também “não ser”. E Chusma é um falador, inquieto como uma multidão. Para ele, a propagando estabelece nossos atos e de moda em moda ficamos longe de nós mesmos. Os nossos “eus” estão nos guarda-roupas, nas geladeiras.

Como disse Blanchot (1987): “Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu [...]”. Uma necessidade de fragmentar as certezas de um “eu” que fala para o outro. Uma solidão que deixa escoar outros. E entre eles, “eus” partidos, fragmentados e fractais. Uma entrega total do escritor ao interminável. As falas desfiadas no texto não cessam, não escorrem para um fim. Fluem incessantemente. Por isso mesmo, a escritura avança noutros textos, infinitos enquanto viva quem os escreveu.

Nem Chus nem Bus ainda se deixa respingar pelo contexto, pelas notícias da década, pelas indagações de um tempo. Naquela década, os jornais escritos e televisivos transcorriam em notícias sobre questões relacionadas com os movimentos políticos para unificação da Alemanha ocidental e oriental. A queda do muro de Berlim era desejada por uma grande parcela da população, enquanto outra parcela reagia para a manutenção das duas Alemanhas. Nem Chus nem Bus, escrito em meio a esses noticiários, não trata desses temas de forma explícita, mas, desvela-se sobre as imagens que refratam as relações de oposição entre modos de vida comunitários e individualistas, e de vidas à margem desse antagonismo. Ou seja, o pensamento de uma multidão, a personagem Chusma, desengajada, órfã, que se deixa levar nas águas do rio e escoa. Lembro-me que ao ler Esperando Godot e Pioravantemarche de Samuel Beckett fui arrebatado e comecei a pensar em escrever o texto. Não existe uma árvore, mas um muro em construção. O terceiro personagem, Chusma, o cavaleiro azul com o mundo nas costas, veio-me como uma suspensão espaço-tempo, como Pozzo e Lucky ao atravessarem o espaço-tempo de Vladimir e Estragon, como a imagem de Atlas carregando o mundo.

Quanto à imagem, esta assume várias possibilidades. Como aparição, imaginação. É lembrança sonora, temporal, é sonho, é imitação, simulacro, invenção. São os sapatos safados de Van Gogh como expressão não do seu tempo de feitura, mas a estranheza causada de um passado presente. Esta sensação diante da imagem pictórica dos sapatos e as imagens que se desdobram a partir dela, em linhas gerais, o que tenho chamado de “político na imagem”. São os sapatos de verniz apertados de Salvador Dalí que o fazem soltar verdades acerca de sua expulsão do grupo surrealista. Como disse Dali (1964, p. 17), na textura da escrita, em “Diário de um gênio”: “Calço pois os meus sapatos e começo a escrever masoquisticamente [...]”.

Nem todo empreendimento dramático teatral parte de uma encomenda, assim como não é resultado de processo coletivo ou colaborativo. Vários textos literários se perdem com o tempo. São escritos sobre outros escritos, encima de jornais, revistas, envelopes de carta, guardanapos cujo fim é o lixo. Textos que não são publicados em livros ou simplesmente não são atribuídos nenhum valor por não serem produções literárias de autores renomados.

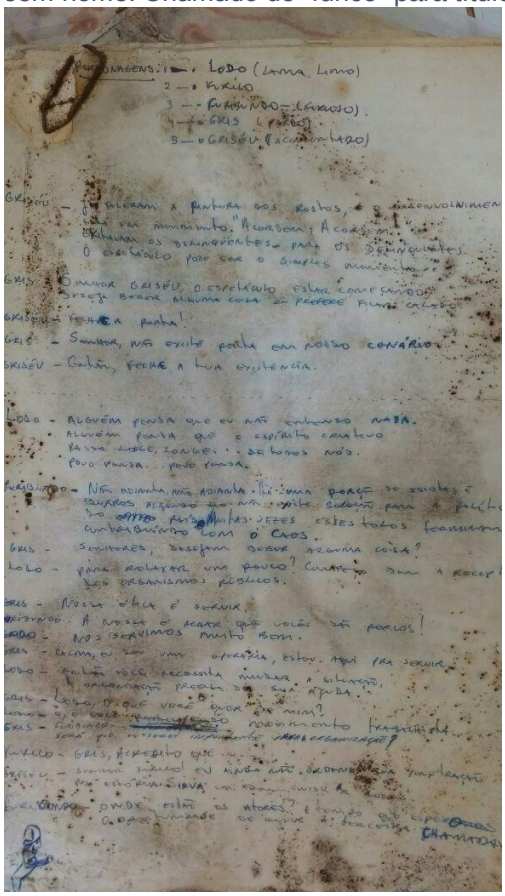
A linguagem escrita tem sua beleza. Tenho admiração pelos que amam a palavra. A palavra às vezes sossegada, livre de intenções, apenas nada quer dizer. Boal (2000) escreve palavras vibrantes, alegres, assim, com toda sensação de quem escreve e envolve o corpo inteiro.

> Para mim, a palavra é um ser vivo. Ao escrever este texto, sinto alegria sensual, corporal, vendo as palavras fugindo dos meus dedos e reaparecendo, alegres, na tela do computador. Quando saem de mim, da minha cabeça e do meu sangue, primeiro me miram e se deixam ver, em humano diálogo com a tela; depois, pedem licença: vão partir.[...]
> Beijo minhas palavras quando partem, como quem beija um filho, antes da viagem. (BOAL, 2000, pp. 225-226)

Entretanto, têm palavras que são amassadas juntas às bolinhas de papel. E outras não saem por aí, enterram-se nos poros do papel ou se perdem entre os arquivos digitais, encaixam-se e dormem décadas. Algumas morrem. E os textos são cemitérios cheios delas. Encontradas, valorizadas, elas transfiguram-se, fluem, escoam, e vão às raias do entendimento. Mesmo sem querer, as palavras dizem. Embora, com

admiração, vejo o que Boal (2000) disse positivamente,: “Minhas palavras são gente querida.”

Figura 2
Documento sem nome. Chamado de “furico” para título de registro



(Arquivo pessoal do autor)

O material encontrado (imagem 2) tem em torno de 30 anos, isso por volta de 1987. Fico atento ao fato de o documento resistir três décadas. Um rascunho que não acabou na lixeira. Entre tantos escritos que acabamos fazendo uma bola de papel lançada no esquecimento, há aqueles que resistem as faxinas. E são esses documentos que após tantos anos ou damos continuidade a eles ou não realizamos alterações, adaptações, e os tornamos escrituras como se fossem escritas hoje. Essa relação com as criações literárias, guardadas e retomadas décadas depois, era um hábito de Goethe. Guardava uma espécie de pensamentos secretos, de obras abertas (CAMPOS, 1981, p. 75), porém publicava.

Neste artigo, em primeira mão, tenho o documento (imagem 2) como referência para as discussões seguintes. Descrição do aspecto do documento: uma folha de papel ofício A5, amarelada pelo tempo, com sinais de mofo. Sobre

o papel, rabiscos feitos com uma caneta esferográfica azul. Uma marca de ferrugem do grampo dando a impressão que aquela folha é apenas a primeira e há outra ou outras páginas perdidas. O que está escrito é um esboço de um texto dramático, onde lemos:

> PERSONAGENS: 1. LODO (LAMA, LIMO); 2. FURICO; 3. FURIBUNDO (FURIOSO); 4. GRIS (PARDO);5. GRISÉU (ACINZENTADO)
>
> GRISÉU – JÁ FIZERAM AS PINTURAS DOS ROSTOS, E O DESENVOLVIMENTO ESTÁ EM MOVIMENTO. “ACORDEM, ACORDEM!” GRITAVAM OS DELINQUENTES. PARA OS DELIQUENTES O ESPETÁCULO PODE SER O SIMPLES MOMENTO.
> GRIS – SENHOR GRISÉU O ESPETÁCULO ESTÁ COMEÇANDO. DESEJA BEBER ALGUMA COISA OU PREFERE FICAR CALADO.
> GRISÉU – FECHA A PORTA!
> GRIS – SENHOR, NÃO EXISTE PORTA EM NOSSO CENÁRIO.
> GRISÉU – ENTÃO, FECHA A TUA EXISTÊNCIA.
> LODO – ALGUÉM PENSA QUE EU NÃO ENTENDO NADA. ALGUÉM PENSA QUE O ESPÍRITO CRIATIVO PASSA LONGE, LONGE... DE TODOS NÓS. POVO PENSA... POVO PENSA.
> FURIBUNDO – NÃO ADIANTA, NÃO ADIANTA. HÁ UMA PORÇAO DE IDIOTAS E BURROS OLHANDO TUA MÃO. EXISTE SOLUÇÃO PARA A POLÍTICA DO BRASIL. MUITAS VEZES ESSES TOLOS TERMINAM CONTRIBUINDO COM O CAOS.
> GRIS – SENHORES, QUEREM BEBER ALGUMA COISA?
> LODO – PARA RELAXAR UM POUCO? CONHEÇO BEM A RECEPÇÃO DOS ORGANISMOS PÚBLICOS.
> GRIS – NOSSA ÉTICA É SERVIR.
> FURIBUNDO – A NOSSA É ACHAR QUE VOCÊS SÃO PORCOS!
> LODO – NÓS SERVIMOS MUITO BEM.
> GRIS – CALMA, EU SOU UMA OPERÁRIA, ESTOU AQUI PRA SERVIR.
> LODO – ENTÃO VOCÊ NECESSITA MUDAR A SITUAÇÃO. A ORGANIZAÇÃO PRECISA DA SUA AJUDA.
> GRIS – LODO, O QUE VOCÊ QUER DE MIM?
> LODO – QUE VOCÊ PARTICIPE DO MOVIMENTO TRABALHISTA
> GRIS – FURIBUNDO... SERÁ QUE EU SEREI IMPORTANTE PARA ORGANIZAÇÃO?
> FURICO – ACREDITO QUE...
> GRIS – SENHOR FURICO! EU AINDA NÃO ORDENEI SUA PENETRAÇÃO NA ESTÓRIA. SIRVA UM BOM WHISKY A TODOS.
> FURIBUNDO – ONDE ESTÃO OS ATORES? HÁ TEMPO QUE ESPERO A OPORTUNIDADE DE OUVIR A TERCEIRA CHAMADA. (Transcrição do rascunho da imagem 2)

No final do texto tem um desenho no canto direito da folha. Não lembro ao certo qual personagem desenhei. Arrisco a deduzir que seja Gris ou Griséu. A figura apresenta a imagem de uma personagem que usa um chapéu caído ao lado da cabeça, como se fosse uma boina estilo francesa. Cabelos não tão longos. Vestida de maiô sem alças, um tomara que caia com luvas longas.

Figura 3: recorte da figura 2



Há aprendizado no drama. Revisitar nossas próprias escrituras, as tentativas de uma escrita e as, aparentemente, finalizadas, provocam nosso modo de ver as coisas, revirando nossas certezas. A sensação de estranhamento diante da sua própria palavra, ao que parece, é instigada pelo esquecimento. O contato com o documento, três décadas depois, mesmo sabendo que o material é um texto de minha autoria, tenho com ele uma relação distanciada, como se entre eu e o autor que escreveu a 30 anos não existisse “nada em comum’. São frases e construções estranhas que caem como desconhecidas.

Algumas questões animam a leitura: são personagens atores ou espectadores? Uma escrita de personagens que estão em cena ou vão à cena? Não é uma trupe nem uma caravana de atores. São falas soltas? Ou uma história do teatro no teatro?

O arquivo denominado “furico”, rascunhos para um texto dramático, apresenta um diálogo de personagens que se encontram no espaço da cena. O modo como foi escrito me reporta ao dizer de Blanchot (1987) para quem a arte nem está acabada nem inacabada, ela é, simplesmente, o que é.

A busca pela pedagogia do drama torna-se difícil, pois vejo-me diante de um paradoxo. Quanto mais próximo, mais distante o alcance. Não ir longe, pois a energia, a força motriz do drama se encontra aqui mesmo no cotidiano. Ora flui livremente numa repentina vontade de escrever, ora é um livro, um filme, uma notícia jornalística, um acontecimento testemunhado ou mesmo vivenciado como protagonista. Alongar-se na escrivaninha e pegar a “Pedagogia do drama” de Maria Alicia Romanã (1996), só reafirma a busca pela realidade como matéria do drama. A meu ver, duas formas de aprendizado são inevitáveis: viver o acontecimento como testemunha ou como parte dele na realidade da vida e experienciar o acontecimento como analista das situações, trazendo o real para a realidade do jogo dramático. Viver o drama distanciado. Assim, a pedagogia do drama vai proporcionar pensar o social e o individual a partir de suas representações e algumas manifestações e acontecimentos. De outro modo, de um lado se aprende com a realidade dramática, do outro com o jogo, um estado de faz de conta, às vezes, representacional, outras vezes, expressões singulares reativas.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. SP: brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas v.1)

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. SP: Hucitec, 1977.

BEZERRA, Djakson da Rocha (Org.). **Companhia teatral Gabotun da Universidade Federal do Rio Grande do Norte**: Textos Dramáticos. Natal: Offset Gráfica e Editora, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CAMPOS, Haroldo. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: perspectiva, 1981.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: perspectiva, 1998.

DALI, Salvador. **Diário de um gênio**. Lisboa: Ulisseia, 1964.

GARCÍA, Santiago. **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Hucitec, 1988.

GINZBURG Carlo**. A micro-história e outros ensaios**. trad. Narino António. - Rio de Janeiro : Bertrand Brasil S.A., 1989.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: perspectiva,2001.

LIMA, Hélio Jr. R. **Theaterregie, Spielleitung und Animation in der Theaterpädagogischen Praxis** (Direção Teatral, Coordenação de Jogos e Animação na Práxis da Pedagogia do Teatro).2007, 67 S. Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zum Theaterpädagogen (BuT) an der Theaterwerkstatt Heidelberg, 2007.

LIMA, Hélio Jr. R.. **Pedagogia de um teatro popular**. Natal, Casa Renascer, 2009.

NICKEL, Hans-Wolfgang. **Thema und Regie** (Tema e Direção Teatral). Institut für Lehrerfortbildung, Lehrplanentwicklung und Medien. Thillm, 2003.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sergio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2005.

ROMANÃ, M. A. **Do psicodrama pedagógico à pedagogia do drama**. Campinas/SP: papiros, 1996.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral** 1880-1980. Trad. e apresentação de Yan Michalski – 2ª. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____ **Introdução à análise do teatro**. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Martins: Fontes, 1995.

---

[1] Os livros de teatro que trazem métodos, sistemas, técnicas teatrais e jogos dramáticos, em sua maioria desdobram-se em relatos, comentários, diários, nos quais se lê com frequência o gênero narrativo de caráter autobiográfico: podemos ver os ensinamentos stanislavskianos, em forma de romance; os processos de escrita de Heiner Müller percebidos em suas entrevistas ;e, Augusto Boal ao descrever os exercícios com os grupos de diversas nacionalidades, entre outros.

[2] Pequena venda tosca onde servem bebidas, algum tira-gosto, fumo, cigarros, balas, alguns artigos de primeira necessidade etc., ger. situada na periferia das cidades ou à beira de estradas; birosca.

[3] É um termo preferido por Brecht para substituir o de “dramaturgo”. Segundo Ingrid Koudela (2001) o escrevinhador de peças atua de maneira propositiva lançando dois instrumentos didáticos: o modelo de ação e o estranhamento. O primeiro instrumento sendo objeto de imitação, e o segundo, a contextualização do primeiro, provoca o estranhamento através da historicização, reforçando o caráter transitório da história. Neste caso, optamos pelo termo para desmitificação de uma terminologia canônica para acentuar a transitoriedade e flexibilidade desta função.

[4] Texto teatral, de minha autoria, escrito em 1986, ainda não publicado.