

Ingrid Koudela, Aglaia Pusch, Sura Berditchevsky e Marici Salomão conversam sobre pedagogia e pedagogia do teatro, sob a condução atenta de Joaquim Gama

No teatro, é pequena a distância que separa a atuação do artista da do pedagogo. Um e outro estão preocupados com a comunicação, com a experiência sensível, com a ampliação dos horizontes de si mesmos e de seus interlocutores. Há um processo de aprendizagem intrínseco ao labor do artista na construção coletiva da cena, no intercâmbio com os parceiros, no diálogo com a plateia. Do mesmo modo, o pedagogo observa e interage com seus aprendizes, obrigando-se a responder com prontidão às demandas e estímulos que recebe e que devolve num jogo de retroalimentação constante. Entretanto, há diferenças substanciais que desaproximam os devaneios criativos do artista do trabalho do pedagogo, que deve se nutrir de ensinamentos e práticas específicas para conduzir as estratégias de apoio ao desenvolvimento de seus orientandos. Esses são temas complexos e que merecem uma atenção desdobrada. Com esse objetivo, em nome da A[L]BERTO, Joaquim Gama, o coordenador pedagógico da SP Escola de Teatro, convidou para esta roda de conversa¹ um grupo de artistas-pedagogas para falar de suas experiências em sala de aula e dos projetos vinculados à formação em teatro: a pesquisadora Ingrid Dormien Koudela, a atriz e escritora Sura Berditchevsky, a coordenadora da Companhia Paideia de Teatro, Aglaia Pusch, e a dramaturga e coordenadora do curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro, Marici Salomão.

JOAQUIM GAMA: No ano passado, tivemos uma série de discussões que chamamos de “Colóquio: o que é Pedagogia do Teatro?”. A Ingrid Dormien foi

1. Esta transcrição editada é apenas parte da conversa que se desenvolveu durante o encontro, aberto ao público, ocorrido em 27 de maio de 2014, nas dependências da SP Escola de Teatro.

curadora desse colóquio. Agora, retomamos questões que foram levantadas lá para aprofundá-las aqui, com a presença de outros artistas-pedagogos.

Para que a gente possa começar provocando as nossas convidadas e instaurar uma discussão, eu fiz uma breve introdução, discorrendo um pouco sobre essa questão da pedagogia do teatro. Evidentemente, é uma questão [estabelecida] a partir do meu olhar, das perspectivas que eu tenho de pesquisas e do trabalho que temos desenvolvido aqui, na SP Escola de Teatro. Se vocês me permitem, é um breve texto que eu gostaria de ler:

Podemos afirmar que a área da pedagogia do teatro tem concentrado seus estudos e análises nos processos de aprendizagens artísticas. Esses processos, por sua vez, estão atrelados às discussões acerca dos procedimentos didáticos utilizados no desenvolvimento do trabalho cênico, nas opções estéticas e nos levantamentos bibliográficos que definem o arcabouço prático e teórico de uma encenação. Dentro desse âmbito, podemos também acrescentar à área da pedagogia do teatro questões que definem hoje a formação de professores e do artista da cena. Assim sendo, a maneira de pensar e encaminhar as discussões sobre o processo de ensino e aprendizagem teatral ganha destaque em práticas pedagógicas cuja formação docente não está dissociada da formação artística. Em razão disso, o termo “pedagogia do teatro” busca incorporar dimensões que abrangem tanto a área do teatro como a da formação artística, com vistas a não romper com essas duas áreas. Trata-se de compreender que é parte inseparável do teatro a ação pedagógica. Nessa direção, a pedagogia do teatro se inscreve dentro de uma visão ampla que não está limitada às condicionantes de conceitos estritos, à “pedagogia” e à “didática”. Suas propostas buscam sedimentar a epistemologia do conhecimento no próprio teatro e nos seus modos de produção e recepção artística.

Então, eu queria fazer uma pergunta a vocês, fazendo uma ligação com isso que eu descrevi anteriormente: de que maneira ocorreu a trajetória de vocês como artistas e professoras de teatro? Nessa relação formativa, de que maneira ela foi sendo construída ao longo desse tempo? Sura...

SURA BERDITCHEVSKY: Eu comecei em 1971, no Teatro Tablado, ainda adolescente. Não sabia o que eu queria ser na vida, mas já tinha uma paixão pelo teatro. Comecei a fazer teatro na escola, em plena censura, durante a ditadura. E consegui reativar o grêmio da escola junto com alguns colegas – um deles, o Marco Altberg, acabou fazendo cinema depois. Então, [comecei] com muita dificuldade, nesse contexto... final dos anos [19]60, iníciozinho

da década de [19]70... Em 1971, fui fazer um vestibular para jornalismo, não concluí, estava completamente indefinida entre música, psicologia ou comunicação e teatro. Aí fui para o teatro da Maria Clara Machado, que até então só tinha duas turmas. O teatro já tinha 20 anos, mas naquele momento foi quando a escola cresceu e vários [alunos] se tornaram professores, como Bernardo Jablonski, Louise Cardoso, Carlos Wilson Damiano (já falecido), Milton Dobbin, Guida Vianna... Uma geração de atores formados e que se tornaram professores...

O teatro da Maria Clara Machado era um teatro completamente prático, ele ia na contramão do que tinha na época. Ali era um grande espaço de liberdade, com a desculpa de que era um teatro voltado para a criança,

ERA UM CELEIRO, UM LUGAR DE FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS, PORQUE TINHA ESSENCIALMENTE ESSE ESPÍRITO, ESSE CARÁTER DE GRUPO, DE APRENDIZADO. E COM UM DESCOMPROMISSO, SEM PRESSA PARA ENTRAR NO MERCADO DE TRABALHO...

apesar de que ali todo ano montava-se um clássico, com profissionais que vinham de fora. Era uma escola com a metodologia toda que ela trouxe da França e que foi o alicerce ali, era a técnica de improvisação e

jogos dramáticos. E lá a gente tinha uma vivência no todo do teatro, porque os próprios alunos faziam cenários, figurinos, iluminação... Quer dizer, participavam desse aprendizado que, na maioria das vezes, era [conduzido por] profissionais já conceituados do meio artístico. Por exemplo, durante muito tempo, a Ana Letícia, gravadora e artista plástica, foi a cenógrafa; a Kalma Murinho, recém-falecida, fez muitos figurinos; o Jorginho de Carvalho, que é um mestre da iluminação, que começou ali garoto também e se tornou um dos primeiros, assim, assumidamente, na profissão de iluminador... Enfim, era um celeiro, um lugar de formação de profissionais, porque tinha, eu penso hoje, essencialmente esse espírito, esse caráter de grupo, de aprendizado. E com um descompromisso, sem pressa para entrar no mercado de trabalho...

Nós fomos muito privilegiados, a minha geração, que entrou ali na década de [19]70, porque nós pudemos vivenciar o melhor, a fase mais criativa, mais produtiva da Clara. Aos pouquinhos, ela foi abrindo, a cada ano, para um de nós se tornar professor, e foi assim que, quatro anos depois, muito joventinha, eu era professora ali dentro. Nós éramos alunos, atores e agora professores.

Na década de [19]80, comecei a perceber que eu estava escrevendo para criança. Muito inibida, porque afinal de contas, ali eu era discípula e aluna da minha mestre Maria Clara... Eu comecei a escrever contos para criança, publiquei alguns livros e, desses livros, eu retornei a um teatro mais autoral para crianças e montei alguns espetáculos. Isso em meados da dé-

cada de [19]80 até o ano 2000. E tive uma escola de teatro no Teatro Villa-Lobos durante doze anos com muitas turmas também. Isso foi acontecendo naturalmente na minha vida, e aí eu já não era mais só atriz, já não era mais só professora do Tablado, já tinha a minha escola, já formava atores...

Acho que, na verdade, isso aconteceu porque eu sou uma grande apaixonada por teatro. Acho que o meu entusiasmo é muito grande, ainda é. Eu sou uma apaixonada pelo que faço e acho que passo isso para os alunos, esse espírito, que foi também como eu recebi da Clara. E o exercício de lecionar teatro me levou à direção. Então, esse todo ao qual eu pertença hoje é maravilhoso, por um lado, por outro é muito impeditivo, porque as coisas estão tão setorizadas, não é? A carreira de atriz, quanto mais você diversifica, por incrível que pareça, às vezes não soma. Estou falando em termos de mercado de trabalho mesmo. Essa contradição, no momento, eu vivo intensamente. E me questiono muito. Até porque eu vejo o jovem que está começando hoje com uma perspectiva muito direcionada para o mercado de trabalho, com uma pressa de entrar no mercado de trabalho, não muito interessado nessa amplitude do aprendizado. Eu fico muito preocupada e ao mesmo tempo prestando atenção porque é gente jovem, é gente que está vindo aí. E gente muito boa que está vindo aí, que está aparecendo, com evidência, rapidamente. Então, acho que é o momento de uma mudança muito grande no conhecimento, na prática, na inserção no mercado de trabalho, e eu estou prestando atenção e querendo trocar experiências e vivências, porque me sinto também muito sozinha...

JOAQUIM GAMA: Sim... Nós vamos continuar conversando aqui... Você quer falar um pouco sobre isso, Aglaia?

AGLAIA PUSCH: Eu, muito jovem, caí como educadora na favela Monte Azul... nos anos... 1979, por aí... Eu senti que a arte, o teatro, é a única forma que você consegue mexer com as pessoas, porque ela transforma... Eu trabalhei dezenove anos no Monte Azul, que no começo era muito pequeno, tinha poucas pessoas – hoje em dia ele é imenso, vocês devem saber. A gente logo formou um grupo de teatro e esse grupo, na época, eram esses jovens que estavam na favela, era o padeiro, o marceneiro... Com o Amauri Falsetti, que é o meu parceiro em todo esse trabalho de teatro e de cultura, a gente começou a fazer peças e peças e peças... No começo a gente pegava temas bem... bem concretos. A gente fez, por exemplo, *Causa menor*. Foi a nossa primeira peça, que era a história de uma família na qual o menino tinha problemas, era preso, etc. e tal. Daí a gente fez [uma peça] sobre a questão dos meninos de rua, acho que foi bem no começo, ainda nem se falava muito nisso.



EU, MUITO JOVEM, CAÍ COMO EDUCADORA NA FAVELA MONTE AZUL... EU SENTI QUE A ARTE, O TEATRO, É A ÚNICA FORMA QUE VOCÊ CONSEGUE MEXER COM AS PESSOAS, PORQUE ELA TRANSFORMA...

Bem, esse trabalho do Monte Azul foi melhorando, foi crescendo, daí a gente achou que tinha necessidade de ter um lugar e conseguiu construir um teatro no Monte Azul – porque, no começo, todo o trabalho estava [sendo feito] em barracos... E a gente conseguiu um dinheiro, na época, do consulado suíço, que ajudou a construir esse teatro. O trabalho com esse grupo foi crescendo, e a gente realizava todo ano uma mostra de tea-

tro, para a qual convidava grupos de São Paulo que a gente achava importantes... Esse grupo de teatro Monte Azul ficou muito famoso, viajou para o Japão, pela América Latina, para

muitos países, [mas] a gente resolveu sair do Monte Azul porque achou que o trabalho social não é o mais importante. A gente achou que o trabalho cultural, o trabalho da estética, o trabalho do conteúdo é o mais importante, e saímos do Monte Azul. E, depois de muitas buscas, conseguimos fundar a Paideia. Achamos que o teatro tem que ser uma coisa de todos, não pode ser só dos favelados... Nesse Brasil não dá para fazer coisas separadas, você tem que misturar. Então, nosso trabalho com jovens, que já estava bastante elaborado, continuou na Paideia.

O que é a Paideia? O nosso fundamento é o trabalho pedagógico, mas também o trabalho artístico. A gente tem uma companhia profissional de teatro, para a qual a gente busca textos que acha que são importantes para as crianças, [textos que oferecem] uma qualidade muito boa de trabalho. Isso é um lado. O outro lado: todos os atores da companhia trabalham com crianças. A gente acha que, para o trabalho com crianças e jovens, você precisa ter essa vivência. Todos os nossos atores têm um grupo de crianças. A gente trabalha com a escola [que fica] em frente, a gente tem mais ou menos setenta crianças que vêm toda semana à Paideia. E cada ator faz um trabalho com um grupo de crianças. Hoje em dia, a gente conseguiu que uma professora de português participe disso, e foram muitas experiências até a gente conseguir chegar a esse ponto, porque foi muito difícil durante muitos anos...

A gente faz uma vivência teatral com essas crianças, faz peças com elas todos os anos, que elas apresentam para os professores, para os pais. Elas assistem muito teatro também, porque a gente convida muitos grupos de fora que achamos que são interessantes, e essas crianças podem assistir a esses espetáculos. Toda semana a gente trabalha com cem jovens, que vêm de São Paulo inteira, principalmente da zona sul, da periferia, mas também muitos são de escolas particulares. Então, no palco, tem um menino de uma escola particular, de uma escola suíça, junto com um menino da favela “não sei de onde”, e isso é uma coisa importante...

INGRID KOUDELA: Então, a minha formação... A Sura estava falando e eu vendo que nós somos meio que de uma mesma geração. Você falou em 1971. Eu entrei na ECA, no Departamento de Artes Cênicas, em 1969. Fui da primeira turma do Departamento de Artes Cênicas. E, na verdade, era um curso de teoria e crítica, então eu tive professores de primeira linha: Sábato [Magaldi], Jacó [Guinsburg], Flávio Império...

MARICI SALOMÃO: Jorge Andrade...

INGRID KOUDELA: ...Jorge Andrade dava aula de dramaturgia, Anatol Rosenfeld... Sem querer esquecer alguém, era um time de primeiríssima ordem. Nós éramos cinco alunos e passamos quatro anos, assim, estudando teoria e crítica com um crivo bastante pesado. Meus colegas eram o [José] Possi... a Miriam Garcia, o Armando Sérgio, enfim, era um grupo bom...

JOAQUIM GAMA: O Alberto também era dessa turma?

INGRID KOUDELA: O Alberto Guzik foi meu professor. Aliás, um excelente professor. E, na verdade, a gente procurava contrabalançar... A gente não tinha aulas práticas, o departamento começou como um departamento de teoria e crítica, e a gente tinha um grupo à noite, que o Alberto Guzik coordenava, do qual o Chiquinho Medeiros fazia parte... e fazíamos oficinas... Foi uma época em que o teatro estava numa evolução muito grande. O Teatro Oficina, o Teatro de Arena... Eu me lembro que a primeira vez em que fui ao teatro foi assistindo o *Arena conta Zumbi*. Eu ainda estava no colegial. E, enquanto eu estava na universidade, era assim: no Teatro Oficina, a gente viu *Galileu*, *Selva das cidades*, era... como você falou, uma época de ditadura, os anos de chumbo, mas ao mesmo tempo havia uma efervescência artística e cultural muito grande na cidade de São Paulo.

Lembrando desses professores, eles eram teóricos, mas eram pessoas participantes do movimento teatral em São Paulo. A impressão que eu tinha não era de que eu estava tendo um curso teórico, mas era de que estava trabalhando com pessoas que palpitavam com esse movimento teatral que estava acontecendo. Sábato escrevia crítica. A gente ia assistir a um espetáculo e tinha que trazer uma crítica por escrito. E, assim, a interlocução era muito próxima. Eu acho que talvez São Paulo fosse muito menor – quando a gente pensa, são quarenta anos... Mas as coisas que aconteciam ecoavam muito fortemente, principalmente num ambiente como o da USP, com mil problemas, perseguição de professores... Uma sensação de que eu me lembro muito claramente era de muito medo. O medo de viver numa ditadura



é muito terrível. Então, era muito contraditório, pois, ao mesmo tempo, nas escolas públicas, havia um trabalho de experimentação de teatro muito forte. Eram escolas de primeira linha. Recebia-se tão bem como nas escolas particulares. Eu dei aulas em algumas dessas escolas, como a Escola de Aplicação da USP... no Colégio Experimental da Lapa... no Scholem. Havia várias escolas pluricurriculares...

A Maria Alice Vergueiro deu aula na Escola de Aplicação da USP e, depois, quando eu me formei, ela me chamou para trabalhar com ela porque havia aberto essa área de licenciatura em... ainda se chamava arte dramática quando eu comecei, depois veio a Lei 5.692 que a transformou em educação artística, [com a figura do] professor polivalente. Enfim, tem toda uma história da legislação dessa área que tem que ser considerada quando a gente fala em pedagogia do teatro... Maria Alice depois saiu e me deixou, bastante jovem, sozinha, com essa área de licenciatura. Aí chamamos pessoas, organizamos seminários sobre Piaget, foi feita a tradução do livro da Viola Spolin, *Improvisação para o teatro...* os cursos de pós-graduação foram se iniciando. Enfim, o meu percurso foi todo muito acadêmico – acadêmico no sentido de construção de uma área...

Então, quando a gente fala em licenciatura, é uma área evidentemente prática. A experimentação com os jogos teatrais da Viola Spolin, depois a pesquisa sobre o Brecht, sobre a peça didática do Brecht, onde eu fui bem... vertical nessa preocupação com uma pedagogia do teatro... Na verdade [a prática] sempre me acompanhou, seja fazendo oficinas... de máscaras... tudo o que tinha de oficina eu participava e gostava muito. Mas, como encenação mesmo, além de alguns momentos na própria ECA, nas aulas de licenciatura, foi junto com o Joaquim (*referindo-se ao coordenador da mesa*), que foi meu parceiro, que a gente trabalhou... Uma das encenações foi a partir de uma imagem do Brueghel, *Chamas na penugem*, que foi depois a tese de doutorado dele e que vai sair publicada pela Perspectiva no segundo semestre agora.

JOAQUIM GAMA: Marici...

MARICI SALOMÃO: Eu comecei a fazer teatro amador nos anos [19]80, então eu peguei o período de abertura no Brasil. Morava em Campinas na época, porque estudei jornalismo lá e comecei a fazer teatro amador – na verdade chamavam de semiprofissional – com o Edgar Rizzo, um diretor campineiro importante de teatro infantojuvenil. Só que eu descobri o que eu queria fazer da minha vida descobrindo o que eu não queria fazer da minha vida. Eu não era atriz, entrei pela porta da atuação porque é a porta natural para as pessoas que sonham com teatro, mas eu descobri que eu era péssima atriz.

Eu ficava muito nervosa, eu chapava a cena, eu tinha que cantar mais alto do que todo mundo, meu olho era maior do que todo mundo, meu nariz ia para a frente [risos]... Ia tudo para a frente, e eu falava, “Gente, que coisa pouco generosa! Eu não quero ser assim, mas eu estou sendo assim...”.

Eu tive uma formação bonita, os meus pais gostavam de ler muito, então, fui escaldada no campo da ficção, de pequenos artigos que falavam sobre teatro, enfim, eu fui escaldada para ser uma boa leitora, uma leitora do prazer... E aí eu descobro Shakespeare, descobro Molière, eu fiquei alucinada com a carpintaria do Molière. E isso

tudo muito cedo... E descobri que eu gostava muito mais de analisar um texto de teatro do que me expor no palco e ter que mostrar tudo o que eu não queria mostrar. Então, um

amigo meu sugeriu... Não havia escola formal de dramaturgia, eu não tive uma formação acadêmica em dramaturgia, eu fiz jornalismo porque achei – imagina, com 18 anos de idade – que é o que estaria mais próximo do ato da escrita. Eu queria escrever. E aí um amigo – ele tinha acabado de sair do CPT [Centro de Pesquisa Teatral] – me sugeriu um curso com o Luís Alberto de Abreu. No primeiro dia de aula, eu senti aquele conforto que as palavras não alcançam. Eu, que queria tanto escrever, não tinha palavras para descrever o prazer de ter achado a porta de entrada certa para o meu futuro... nem sei se profissional, a gente não pensava nisso, mas eu estava em casa. E com o Abreu nós estudávamos as questões do mito, dos arquétipos, passávamos pela carpintaria do drama e da comédia, estudávamos os pré-socráticos para entrar nos socráticos...

Fizemos muitas leituras analíticas de peças teatrais... Eram cursos de seis meses com dois encontros por semana: um era essa lide com teorias e técnicas, e o outro é o que eu chamo

da relação mestre-aprendiz, que era um encontro pessoal com o mestre para juntos analisarem o projeto pessoal [do aprendiz]. Então eu me descobri, não tinha a menor dúvida que era o que eu queria fazer. Ainda que eu fosse uma teórica da cena, mais do que uma escritora...

Depois disso, nós formamos um grupo, que era um grupo de estudos e produção. Era o Luís Alberto de Abreu e uma cambadinha de pessoas muito interessadas em dramaturgia: tinha o Hugo Possolo, o Michel Fernandes, a Marici Salomão, a Beatriz Gonçalves... era uma turma bem interessante. Acho que o Nelson Baskerville passou um tempo conosco, o Antônio Rocco

EU TIVE UMA FORMAÇÃO BONITA, OS MEUS PAIS GOSTAVAM DE LER MUITO, ENTÃO, FUI ESCALDADA NO CAMPO DA FICÇÃO, DE PEQUENOS ARTIGOS QUE FALAVAM SOBRE TEATRO, ENFIM, EU FUI ESCALDADA PARA SER UMA BOA LEITORA, UMA LEITORA DO PRAZER...

NO PRIMEIRO DIA DE AULA, EU SENTI AQUELE CONFORTO QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM. EU, QUE QUERIA TANTO ESCREVER, NÃO TINHA PALAVRAS PARA DESCREVER O PRAZER DE TER ACHADO A PORTA DE ENTRADA CERTA PARA O MEU FUTURO...



do N.Ex.T... Nós estudávamos e produzíamos... Ficamos anos trabalhando juntos. Esse grupo que se chamava Núcleo dos Dez.

Depois, fiz inscrição para o CPT. Havia, da parte do Antunes [Filho], um desejo de instaurar novas discussões no campo da dramaturgia e eu acabei entrando... Era um grupo de mais ou menos doze pessoas que acabou gerando o Círculo de Dramaturgia, que eu acabei coordenando. Tudo por intuição. O Antunes falou: "Vai lá!". Ele era supervisor desse núcleo de estudos, e aí a gente já estava sofisticando um pouco, [o grupo] foi para as questões poéticas do Dostoiévski, do Bakhtin... Retórica e muita escrita, muita escrita... Analisávamos os nossos textos em roda, tínhamos que ser imperdoáveis uns com os outros. Isso gerou até conflitos internos, emocionais, mas era importante que a gente fosse duro e que tentasse descobrir uma trajetória pessoal calcada no coletivo. Que é uma bela contradição, reforçar o indivíduo por meio de um grupo, que é um coletivo.



Fiquei alguns anos no CPT, de quatro a cinco, e paralelamente era jornalista. Aí fui convidada pela [Oficina Cultural] Oswald de Andrade a dar minha primeira oficina. Eu me senti extremamente honrada, porque era filha de uma oficina que voltava agora como professora de uma oficina, no mesmo lugar em que eu comecei. E aí praticamente não parei mais. Em 2008, o Sesi e o British Council me convidaram para instaurar um processo de formação de novos dramaturgos. [Fiquei] muito em contato com a dramaturgia britânica, que é um berço de formação de novas dramaturgias. Por mais que elas possam parecer mais convencionais, [as peças] têm uma pegada de inteligência, de compromisso social, de relação com o público, de reflexão e de fruição. Porque são muito bem escritas e são processos longos em vários teatros e em centros de fomento a novos dramaturgos. Hoje, então, eu estou lá e estou aqui. Acho que são dois processos que, modéstia às favas, são muito importantes. Não conheço nenhuma outra escola como

a SP, por exemplo, que esteja gerando e gerindo processos de formação de novos dramaturgos. Eu digo que a mesma paciência que o Luís Alberto de Abreu teve comigo, e o Antunes Filho também, que não é fácil aguentar os iniciantes, eu quero ser também exemplo do que eles foram para mim, do que eles conseguiram fazer comigo. O Abreu ajudando a construir um conhecimento e o Antunes ajudando a desconstruir e até a destruir muitas das coisas que pareciam que iam ficando muito sérias e comprometedoras. Eu acho que o dramaturgo tem sempre que lidar com essa angústia, com essa dúvida, com o desconhecido... qualquer artista, aliás, qualquer ser humano... É isso... Paralelamente escrevo. Mas eu sou bissexta. Só escrevo realmente quando eu tenho muita vontade, quando eu sinto que tem um tema que... Como o *Território banal*², que é sobre um tema que eu queria falar, eu queria brincar com a hipocrisia do próprio teatro, desconstruindo a ideia de um espetáculo. Isso me deu um prazer absurdo, tanto que eu já estou há três anos sem escrever quase nada... A última peça foi para a Cléo de Páris, uma peça curta para as Satyrianas³, que foi também altamente tesudo de fazer...

A formação é basicamente essa... Os melhores diretores, que me ensinaram para caramba... Fernando Peixoto, que, claro, era um didático, me encantava na sala de ensaio, quando eu escrevi *Maria Quitéria*... Hélio Cícero, que é um ator... Acho que atores bons dirigem divinamente bem porque eles dão atenção ao ator. E quando você escreve texto e não um roteiro visual e nem teatro físico, o ator e a palavra são fundamentais. Então, bons atores dirigem muito bem teatro de texto. O Paulo Autran sabia fazer isso. É isso, por enquanto...



JOAQUIM GAMA: Tentando voltar para as questões que levantaram as falas sobre a trajetória de vocês, eu queria saber o quanto esse trabalho de formação, que foi surgindo dentro da própria prática do teatro, provoca vocês enquanto artista, e o quanto vocês, artistas, estão também provocando as crianças nesses trabalhos de formação nos quais vocês se encontram.

AGLAIA PUSCH: Eu acho que o trabalho provoca muito porque você sempre vai buscando entender o que acontece. O que acontece com as crianças, o que acontece com os jovens, do que eles precisam, o que você consegue entender e viver com eles para conseguir atingi-los... O teatro... a gente sabe que ele é tão essencial... Eu acho que, se as crianças e os jovens têm a

2. Encenada em 2012 pela Companhia Azul Celeste, sob a direção de Jorge Vermelho. O tema da peça é o próprio teatro.

3. Trata-se de *Substantivo, feminino, plural: histórias de segunda mão*, sob a direção de Eric Lenate.



possibilidade de vivenciar o teatro, eles conseguem, para a vida inteira, ter uma relação com a arte e com a cultura. Já pesquisaram isso e viram que se a criança tem uma vivência com a arte e o teatro, ela consegue usar a arte para a vida dela. É como um alimento para a alma, de que ela precisa para poder colocar na mochila cultural dela, sabe? Ela precisa para viver.

JOAQUIM GAMA: E quanto essas crianças te provocam como artista, na cena?

AGLAIA PUSCH: Eu acho que muito... Eu sou atriz também, graças a Deus. E o que eu mais gosto de fazer é sentir que consigo que as crianças fiquem quietinhas, que prestem atenção, que elas deem risada... Isso eu acho que é o mais importante... A gente tenta sempre fazer o espetáculo num espaço onde a criança está bem confortável, que ela tenha possibilidade de ver, possibilidade de ser envolvida nessa brincadeira do teatro, nessa comunhão, nessa festa que eu acho que o teatro é e que depende do outro. Eu acho que

não adianta fazer teatro sozinho. Eu preciso do outro que entende o que eu estou fazendo e que me dá forças. Então, a nossa pesquisa... na Paideia, os atores, toda a semana, têm estudo. A gente estuda muito teatro, estuda muito pedagogia... Eu acho que tem que ser muito sério, para fazer o trabalho. Principalmente com crianças e para as crianças, com os jovens e para os jovens. Não dá para fazer qualquer coisa, e isso infelizmente acontece muito. Muitas pessoas pensam, “Ah, teatro infantil... o.k.”. Graças a Deus, eu acho que hoje em dia isso já melhorou bastante, mas eu sinto que sempre é uma preocupação.

JOAQUIM GAMA: E você, Sura?

SURA BERDITCHEVSKY: Eu acho difícil fazer teatro para criança e com criança... Quando eu fui realmente lecionar teatro para criança e depois escrever para criança, era porque me interessava muito, era matéria-prima para o meu trabalho. Porque a criança chega completamente desconstruída, pura. Eu já vinha de uma escola totalmente voltada para o lúdico, para a improvisação, para a prática. A criança já trazia isso. Isso foi um alimento para mim durante muitos anos. Tanto que me levou a outras fontes, outras linguagens a partir daí.

Agora, no final do ano, eu resolvi que eu quero dar um tempo, que eu não quero trabalhar com criança. Nos últimos anos, eu diria, talvez nos oito últimos anos, eu comecei a ver isso de outra maneira. Um esforço enorme para chegar no “bom”, no “interessante”, no “gostoso”, no que eu posso dar de contribuição, e que alimento também me dão, e começou a ser muito difícil essa troca, porque o espaço do teatro passou a ser um espaço em que o terapeuta mandava, o pai mandava, como se o teatro fosse o lugar de resolver essa problemática toda que ninguém está conseguindo resolver. Da coordenadora pedagógica da escola, que não sabia mais para onde encaminhar a criança... Então passou a ser um lugar de maluco mesmo... Mas um maluco não no bom sentido... porque eu me acho também muito doida... [risos] “maluca beleza” mesmo, graças a Deus! Pelo menos até então isso me serviu muito bem, agora acho que não está dando muito certo, não. Porque você precisa estar muito “nos conformes” agora, a gente vive numa ideologia do bom comportamento, da máscara, para poder estar bem com todo mundo... E o mais impactante para mim nesses últimos anos, o mais impressionante é chegar uma criança já muito programada. Programada para agradar, programada para estar grande rapidamente... Principalmente para agradar. E eu comecei a ficar muito impressionada com isso...



Eu continuo a trabalhar com adolescentes, e com adultos eventualmente em *workshops*, mas principalmente com adolescentes... Eu estou também na escola de formação de atores do Wolf Maya, que começou no Rio de Janeiro no ano passado, e estou no Tablado com adolescentes. E eu pergunto para os adolescentes, e para os adultos também: “O que você quer disso aqui? Por que você está escolhendo esse lugar?”. Porque tudo é uma coisa muito fechada, ao mesmo tempo em que há uma aparente liberação com o corpo, por exemplo – os alunos vão com shortinho ou com uma calça tão apertada que não dá nem para ter movimentos –, tudo é muito programado... o mesmo tipo de cabelo, tudo liso, louro, tudo a mesma estética... Todas as pessoas são iguais! E aí eu começo a perguntar: “O que você quer com isso? Por que você está nesse lugar? Eu pressuponho que você escolheu esse lugar para ver o mundo de outra maneira, ou para sentir esse mundo de outro jeito”. Então, essa é para mim a grande questão do momento. Eu não sei muito por que estão ali. E a angústia maior é que eles não sabem!

E AÍ EU COMEÇO A PERGUNTAR: “O QUE VOCÊ QUER COM ISSO? POR QUE VOCÊ ESTÁ NESSE LUGAR? EU PRESSUPONHO QUE VOCÊ ESCOLHEU ESSE LUGAR PARA VER O MUNDO DE OUTRA MANEIRA, OU PARA SENTIR ESSE MUNDO DE OUTRO JEITO”.

Lá na década de [19]70, de alguma maneira muito intuitiva, muito ingênua, eu sentia que eu queria estar naquele lugar, e que as minhas referências eram estas: o Teatro de Arena, o Teatro Oficina. Tinha uma efervescência grande. Eu sabia por que eu queria aquele lugar. Hoje eu não sei se eles sabem por que eles querem esse lugar. Eu imagino que os pais das crianças, quando buscam uma escola, um curso de teatro, eles também não têm a menor ideia.

JOAQUIM GAMA: Marici e eu fazemos parte de um projeto de formação artística. E é um projeto que não está assentado em perspectivas de um currículo preestabelecido, que não está assentado em perspectivas de uma matriz predefinida, mas de sempre se colocar em desafio, em provocação, em risco a partir de proposições. E aí eu faço a pergunta: O que você acha que é necessário aprender em teatro? É possível pensar em aprendizagem teatral?

MARICI SALOMÃO: Eu vou falar mais no âmbito da dramaturgia, porque eu domino melhor isso. Primeiro, eu queria dizer uma coisa, até porque está sendo gravado e eu quero deixar isso para a história [*risos*]... Eu acho de uma burrice tremenda quando alguém questiona a validade de uma escola de dramaturgia... Eu acho que tem que ter [escolas]. E não estou dizendo isso porque tenho o privilégio de trabalhar em escolas de teatro, hoje, aqui em São Paulo... porque eu ajudei a formar essas escolas, porque acredito nelas... é o contrário: acredito, e elas foram formadas por isso. Por exemplo:

até os anos [19]70, mesmo no começo de [19]80, a gente não tinha muitas publicações, nem de texto teatral e nem de teoria teatral. Isso também mudou muito. Nós temos muitos teóricos importantes pensando dramaturgia, pensando o teatro, pensando a cena contemporânea. E de uma forma brilhante. Então a escola fornece o caminho, não o mais curto, mas talvez o mais saudável para se entrar em contato com as principais teorias.

Então, primeiro, acho uma burrice quando se coloca em cheque a validade e o poder de uma escola que pretende, como a SP, compartilhar conhecimentos. E o conhecimento não vem do formador e nem só do coordenador,

ele vem da experiência do aprendiz.

Essa retroalimentação freiriana do “eu ensino aprendendo e aprendo ensinando” é o que me deixa sempre mobilizada. A outra coisa é que eu acho que um aprendiz... não vai aprender a escrever. Isso está no processo seletivo: eu não vou receber gente morta.

ESSA RETROALIMENTAÇÃO FREIRIANA DO “EU ENSINO APRENDENDO E APRENDO ENSINANDO” É O QUE ME DEIXA SEMPRE MOBILIZADA. A OUTRA COISA É QUE EU ACHO QUE UM APRENDIZ... NÃO VAI APRENDER A ESCREVER. ISSO ESTÁ NO PROCESSO SELETIVO: EU NÃO VOU RECEBER GENTE MORTA.

O curso não quer ressuscitar mortos: ele quer fazer reviver os pálidos. Os pálidos são aqueles talentos que não sabem o que fazer porque não aprenderam a organizar isso como atitude de vida. Os pálidos são aqueles caras muito curiosos, porque não há artista sem curiosidade. E uma curiosidade de criança, de ir lá e pôr a mão no fogo. Vai queimar, mas vai virar arte. Então, nós queremos os curiosos, mas os curiosos muitas vezes não sabem como organizar o conhecimento advindo das leituras, do ver muito teatro, do arriscar ideias... Nós podemos orientar, limpar e canalizar essas ideias a partir de algo que se chama estudo da técnica, aplicação da técnica, um pouco de teoria e muita prática orientada. A prática discutida, a prática revigorada, a prática que se coaduna com as

outras artes... Na comparação, você potencializa a sua escrita. Então, a escola serve para isso.

A ESCOLA TAMBÉM SERVE PARA FAZER COM QUE O SEU TEXTO NÃO FIQUE GUARDADO NUMA GAVETA, COMO VÁRIOS MEUS FICARAM PORQUE EU VENHO DE UM PROCESSO QUE ERA UM PROCESSO DA SINGULARIDADE, NÃO DA COLABORATIVIDADE.

A escola também serve para fazer com que o seu texto não fique guardado numa gaveta, como vários meus ficaram porque eu venho de um processo que era um processo da singularidade, não da colaboratividade.

Eu venho dos anos [19]80, que ainda respiravam algo que ficou lá paradinho no Arena. Claro, tivemos o teatro da criação coletiva, o teatro de grupo, muitas coisas aconteceram durante a ditadura. Mas houve ainda um respiro que se retoma em [19]80, baseado no teatro dos anos [19]50, que era um teatro do autor, era um teatro que se escrevia... muito pautado pela ideia de realismo, de engajamento

de esquerda... e de nacionalismo. Isso mudou muito. O modo de produzir hoje não é textocêntrico, e isso não quer dizer que não tenha o dramaturgo, mas as dramaturgias hoje são muito mais porosas. Elas são abertas, são provocativas... O Heiner Müller diz: “na contemporaneidade, os grandes textos são aqueles que não se sabe como montar”. Eles provocam a cena, eles provocam o encenador. É um pouco isso, ou não? Me corrija...

INGRID KOUDELA: Ele fala “A literatura deve oferecer resistência ao teatro”.

MARICI SALOMÃO: “Resistência ao teatro”, a palavra é “resistência”... Isso é maravilhoso, porque é um texto que provoca a cena, e não que pede que a cena seja apenas levantada por um diretor, e iluminada por um iluminador... enfim! A escola colabora com tudo isso... A escola colabora com todas essas instâncias. E aí vem outra [questão], que não tem a ver com mercado, mas tem a ver com certa visibilidade. Em São Paulo, nós temos uma força que é o teatro de grupo. E muito amparado pelo Fomento, por uma lei que permite a subsistência por meio da pesquisa e da produção. Então, por mais que [a lei] tenha efeitos colaterais negativos – que estão sendo revistos, estudados e pensados –, é uma força para que a gente também forme pessoas, não para o mercado, mas para o processo. Para um processo organizado, não para aquele processo que é uma desculpa porque o teatro não está dando certo. Processo também visto como algo organizado. Então, a escola serve, também, para dar visibilidade. Hoje, na dramaturgia temos publicações, eventos criados para difundir [a dramaturgia] e discutir com o público, textos produzidos em sala de aula, como o *SP dramaturgias*, o *Ouvir contar*, nas *Satyrianas*, e outras coisas que aparecem mais esporadicamente no meio do caminho. E isso é fundamental.

JOAQUIM GAMA: Ótimo... Nós temos alguns minutos para finalizar, e eu queria passar novamente a palavra para vocês, e voltar um pouco para a questão anterior da trajetória, mas não essa trajetória de onde vocês partiram, mas do momento no qual vocês se encontram. E aí, eu me lembro de uma fala do Galileu, do texto do Brecht, em que ele se pergunta: “Se eu só ensino, quando eu aprendo?”. E aí, a pergunta que eu faço para vocês é: Onde vocês têm feito esse processo de aprendizagem, nesse momento, para o seu trabalho?

MARICI SALOMÃO: Eu aprendo o tempo inteiro porque [você aprende] quando você está em contato com o aprendiz e você oferece o seu melhor, e mesmo quando não está em contato direto, que é o contato da sala de aula, você é provocado pela experiência do aprendiz, que é viva...





Outra coisa que eu acho muito linda é que, quando nós discutimos visão de mundo, [surgem] pontos de vista diferenciados sobre o mundo, isso me alimenta incrivelmente, porque eu não tenho mais 20 anos, eu tenho

OUTRA COISA QUE EU ACHO MUITO LINDA É QUE, QUANDO NÓS
DISCUTIMOS VISÃO DE MUNDO, [SURGEM] PONTOS DE VISTA
DIFERENCIADOS SOBRE O MUNDO, ISSO ME ALIMENTA INCRIVELMENTE...

50. Então, esse aprendiz de 25 anos que troca experiências de vida com a gente, com os formadores, me ensina o tempo inteiro. Porque a visão de mundo é diferenciada, e isso me

interessa. Muitas vezes o aprendiz chega na escola não vendo a floresta por causa das árvores. E aí, quando a gente cria outro ângulo de conversa e de pensamento, você descobre naquele aprendiz que ele estava só dormindo. Isso me interessa muito. Isso me anima muito e me estimula muito...

Acho que eu não respondi muita coisa, mas foi uma resposta emotiva, de alguma maneira.

PONTO DE CONVERGÊNCIA
[roda de conversa]

SURA BERDITCHEVSKY: Eu estou buscando sair dessa minha... inércia... de um trabalho em que eu me sentia muito sugada nos últimos tempos... Eu estou buscando essa inspiração novamente no meu trabalho de atriz. Estou sentindo necessidade, já há alguns anos, de novamente ser atriz. E é isso o que está me dando uma nova perspectiva e visão para poder ter esse jogo... que está acontecendo.

AGLAIA PUSCH: Todo ano a gente faz um festival internacional de teatro para crianças e jovens... Vêm vários espetáculos de fora, que os nossos jovens, que fazem parte do trabalho da Paideia no dia a dia, podem assistir, discutir... Esse teatro da Paideia é [do jovem] também, ele faz parte da montagem da luz, da montagem do cenário, da organização da comida que o cozinheiro está cozinhando, da bilheteria, ele faz parte de tudo... Ele se sente dono, se sente uma pessoa muito importante.

EU ESTOU BUSCANDO ESSA INSPIRAÇÃO NOVAMENTE NO MEU TRABALHO DE ATRIZ. ESTOU SENTINDO NECESSIDADE, JÁ HÁ ALGUNS ANOS, DE NOVAMENTE SER ATRIZ.

E, depois do festival, a gente sempre faz uma avaliação com esses jovens, em que sempre todos os espetáculos são criticados do começo ao fim. E eu fico impressionada com a opinião desses jovens, sabe? Se você dá a possibilidade de as pessoas poderem experimentar na prática as coisas, poderem experimentar as ideias, ter experiências... Isso para mim é uma coisa bem legal.

JOAQUIM GAMA: E você, Ingrid?

INGRID KOUDELA: Eu aprendo muito com os meus alunos... Neste semestre, eu estou dando aula de pós-graduação. Eu acho que é um espaço privilegiado de aprendizado, é uma troca.

Agora, onde eu aprendo mesmo, e acho que é um trabalho árduo, é quando eu escrevo. Aí tem que ir lá e buscar referência, e nota de rodapé e você raciocina e depois você corrige... Sabe, é duro, é árduo, é difícil... Eu acho talvez que eu escreva melhor do que eu fale. Eu sou, assim, meio caxias para escrever. E custou muito para eu me assumir como escritora. De teoria... Meus livros são teóricos, eu escrevo teoria de teatro, e levei muito tempo para assumir isso. Sempre levei a ferro e fogo, mesmo porque eu fiz uma carreira acadêmica, eu tive que fazer mestrado, doutorado, livre-docência, produção acadêmica... Mas hoje eu assumo e é um prazer. E é árduo, é duro, é jogo duro. Você sabe como é, não é?...

JOAQUIM GAMA: Sei! [risos]... Enfim, eu quero agradecer a presença de vocês, e a possibilidade de a gente estar nessa Roda... Agradecer à Ingrid... Como ela disse, a gente tem uma longa trajetória de trabalho, ela é uma pessoa que eu admiro e que tem uma importância muito grande nas minhas perspectivas artísticas e pedagógicas. À Aglaia, que tem um trabalho reconhecidíssimo, um trabalho de ação cultural muito vivo, muito intenso... À Sura, que gentilmente aceitou o nosso convite... Eu tive o prazer de assisti-la, no ano passado, em *Cartas*⁴, um trabalho lindo... e de extremo aprendizado de vida, de uma potência muito grande. E à Marici, que é uma parceira de trabalho extremamente provocativa, inquieta, e que sempre tem contribuído muito nessa trajetória de pensar junto com um grupo de pessoas as questões pedagógicas e artísticas de uma escola tão pungente como é a SP Escola de Teatro.

4. *Cartas de Maria Julieta e Carlos Drummond de Andrade*, no qual Sura Berditchevsky atua e cuja direção compartilha com Luis Fernando Philbert.