



*Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral*  
de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.  
São Paulo, Perspectiva, 2005.

Sílvia Fernandes

O primeiro prazer da leitura do livro de Maria Lúcia Pupo vem da constatação de que é possível reconhecer a diferença e, mesmo assim, ou por isso mesmo, contracenar com ela de modo profícuo. O diálogo delicado e atento com o outro – no caso estudantes e professores de Tetuán, ao norte do Marrocos, onde a pedagoga realizou sua bem sucedida experiência teatral – faz lembrar o conhecido desabafo de Antoine Vitez, ao condenar a moda das diferenças irreduzíveis. “Então não compreendo nada das mulheres porque sou homem, dos africanos porque sou europeu?”, se perguntava o encenador e professor francês, concluindo que se de fato acreditasse nessa distância intransponível não poderia mais viver.

Da mesma forma que Vitez, a professora brasileira acredita que o movimento implícito em qualquer relação humana de generosidade – aquele de posicionar-se a partir de um ponto de vista alterno para reconhecer o outro –, deve ser multiplicado na convivência com diferenças tão radicais quanto aquelas com que conviveu em sua temporada de um ano e meio em Tetuán, entre 1995 e 1996, para a realização de oficinas teatrais no Instituto Nacional de Belas Artes, no Instituto Francês e na Escola Normal Superior. E que trouxe, na aclimação ao hori-

zonte cultural árabe-islâmico, questões que nunca se colocaram no contexto brasileiro, onde o ponto de partida para os jogos de teatro e os contatos improvisados, característicos dos procedimentos lúdicos da pedagogia teatral, sempre se construíram a partir de bases de certa forma previsíveis. Pois, se é evidente que o estranhamento é uma das reações inevitáveis diante da alteridade, e levá-lo em consideração um comportamento imprescindível de abordagem, como se munir de um olhar antropológico para coordenar oficinas que, a um só tempo, levem em conta as diferenças e façam justiça à cultura do outro? Como conviver, no trabalho de teatro, com homens e mulheres que não se tocam na vida cotidiana e devem fazê-lo na sala de experimentação? Como orientar improvisos em linguagem acessível, sem deixar escapar termos inocentes no Brasil, mas altamente condenáveis na cultura marroquina? Como admitir pausas regulares nos movimentos precipitados de improvisação para permitir as cinco preces diárias convocadas pelo almuadem do alto do minarete? Como decodificar gestos específicos que podem invocar, por exemplo, carpideiras egípcias na lamentação dos mortos? E, principalmente, como mobilizar processos de pedagogia teatral com estudantes e professores que mal conhecem

teatro, não assistem a espetáculos e têm poucas referências de dramaturgia?

Essas e outras questões incômodas foram respondidas de forma produtiva pela pesquisadora na prática pedagógica do teatro em um país em que a cultura oral tem peso decisivo, e onde a halka, círculo formado em torno do contador de histórias, foi recuperada na disposição circular dos jogadores, durante a abertura e o fechamento dos encontros de trabalho. Em que a coordenadora combinou, com eficácia, jogos teatrais de Viola Spolin a procedimentos característicos da tradição francesa do jogo dramático, trabalhado em âmbito pedagógico por Richard Monod e Jean-Pierre Ryngaert, e enriquecido por uma metodologia inédita no Brasil, desenvolvida pela autora a partir de 1994, que envolve o uso de textos narrativos para a criação de improvisos e situações cênicas. É que adota um caminho próximo daquele percorrido por boa parte dos dramaturgos e dos encenadores contemporâneos, ao se apropriarem de textos não dramáticos para a composição da cena. O procedimento, referido por Hans-Thies Lehmann em seu livro sobre o pós-dramático, e considerado por Jean-Pierre Sarrazac como um “impulso rapsódico” do teatro, tem o grande mérito de se apropriar das experiências cênicas mais recentes para ensaiar equivalências no processo pedagógico, caminhando *pari passu* com a experimentação mais ousada dos criadores atuais.

Nesse sentido, os procedimentos adotados nas oficinas do Marrocos, transcritos com exatidão pela autora, ilustrados com comentários dos participantes e sintetizados a partir de focos e princípios de operação – o que os torna acessíveis a todos aqueles que desejem trabalhá-los –, são muito semelhantes às experimentações de grupos e encenadores que pesquisam formas inéditas de construção do teatro, no Brasil e no exterior.

A respeito da semelhança entre essa nova pedagogia teatral e os processos criativos da cena contemporânea, é interessante lembrar a quase profecia que Bernard Dort realizou em um de

seus últimos ensaios sobre teatro. No texto “Paradoxo e tentações do ator contemporâneo”, o crítico francês observa que, especialmente a partir das décadas de 70 e 80 do século XX, os grupos e os atores deixaram de se entregar a improvisações e jogos de teatro com o intuito de formalizar cenas, interpretar textos dramáticos ou definir composições de personagens. Segundo o crítico, os próprios improvisos, o desenvolvimento do coletivo ou mesmo a descoberta e a superação dos limites individuais acabavam se tornando a finalidade última da criação, o que resultava em diversas espécies de *work-in-progress*, movimentos contínuos de produção de teatralidade, que recusavam o estatuto de produtos acabados e vendáveis no mercado de arte.

Talvez seja essa a contradição maior de todo teatro de pesquisa, que Maria Lúcia também reconhece na ação educativa do teatro, recorrendo a Pierre Voltz para frisar “a contradição entre o prazer lúdico da invenção e a experiência estética da restrição das formas” (p. 3) E talvez por isso, a pedagogia teatral desenvolvida no Marrocos, com a defesa dos processos de invenção e da criatividade dos jogadores, com as atividades lúdicas visando à intensificação da consciência sensorial, com a espacialização e a fisicalização das ações cênicas, com o recurso ao fragmento e à colagem nas composições, com o uso de textos narrativos e a recusa peremptória do ilusionismo e do produto-espetáculo, tenha afinidade tão evidente com uma parcela significativa das produções teatrais contemporâneas. Afinidade que a autora sublinha na inteligente introdução de seu estudo, “A natureza da aventura”, quando ressalta o parentesco de seu trabalho com as experiências de Aderbal Freire Filho, Luiz Arthur Nunes, Luiz Carlos Vasconcelos e mesmo Peter Brook, uma de suas referências teatrais mais caras.

Por esse motivo, além de situar-se na interseção dos estudos interculturais, da etnoceologia e da pedagogia do teatro, refletindo um ciclo completo de aprendizagem, *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico* descortina um claro panorama do teatro de hoje.