

MOVIMENTOS DO CORPO-COLETIVO-EM-CRIAÇÃO: OFICINAS DE FORMAÇÃO DO NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP

Profa. Ms. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira
Escola de Música e Artes Cênicas, UFG
Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação, UFG
Sessão de Comunicação
Cultura e processos educacionais

O presente trabalho é continuidade da pesquisa de mestrado *Entre Lumes e Platôs: Movimentos do Corpo-coletivo-em-criação (Vivências com o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp)* defendida em abril de 2009, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, do Programa de Pós-Graduação em Arte, no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Roberta Kumasaka Matsumoto. Para melhor desenvolvimento da pesquisa, a criação de um banco de dados foi necessária para esclarecer a especificidade do grupo. Por isso, escolheu-se vivenciar dois meses de atividade intensiva de observação junto ao grupo em Barão Geraldo/Campinas, nos meses de fevereiro e março de 2008. Neste período, foram propostos questionários aos participantes das oficinas ministradas pelos sete integrantes do LUME¹ no VI *Feverestival*², além de entrevistas com os atores que compõem atualmente o grupo. Cinquenta e sete artistas-participantes dos nove cursos de formação responderam ao questionário. Devido ao imenso volume de material e a densidade dos questionários, optou-se por não publicá-los na dissertação. Então, neste artigo pretender-se-á começar explanar sobre algumas perspectivas das oficinas de formação a partir da análise dos questionários e das análises das oficinas.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Processos Educacionais; LUME Teatro

¹ Luís Otávio Burnier cria em Campinas - SP, em 1985, o LUME, Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. O projeto apresentado à Unicamp para criação do LUME foi assinado por Luís Otávio Burnier e pela professora Antonieta Marília de O. de Andrade. O projeto contou também com contribuições do ator Carlos Simioni e da musicista Denise Garcia. O laboratório propunha explorar questões muito específicas, como: desenvolver pesquisas técnicas e empíricas sobre técnicas corporais e métodos de ensino; desenvolver pesquisas sobre a linguagem cênica através da montagem de espetáculos; propiciar estágios didáticos para alunos da universidade e pessoas interessadas da comunidade; divulgar junto à comunidade resultado das pesquisas através de apresentação dos espetáculos considerados de boa qualidade. Hoje, com o nome de Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, o LUME é formado por sete atores-pesquisadores – Ana Cristina Colla, Carlos Roberto Simioni, Jessor de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti – além dos funcionários e estagiários que colaboram para o funcionamento do grupo. O Núcleo como consta em regimento interno, tem por objetivo a produção, divulgação e aplicação dos conhecimentos interdisciplinares e transculturais no campo das Artes Performativas e Cênicas.

² O *Feverestival* - Festival Internacional de Teatro de Campinas acontece sempre no mês de fevereiro. O festival ocorre na cidade de Campinas, no distrito de Barão Geraldo realizando apresentações em diversos espaços culturais da cidade. Produzido pelo Espaço Cultural Semente, pela Associação Zero Zero de Cultura e pelo Grupo de Pesquisa Teatral TAO, desde 2002, o *Feverestival* é um evento que se caracteriza como uma possibilidade de encontro e intercâmbio entre artistas de várias regiões do Brasil e do mundo. Tem como objetivo promover uma mostra de teatro, ocupar os espaços culturais da cidade de Campinas e, ainda, refletir sobre a prática da cultura. O evento, que conta com o apoio de vários grupos da região, como é o caso do Lume, é composto por mesas redondas, espetáculos teatrais, workshops, entre outras atividades (Texto elaborado a partir do conteúdo do site www.feverestival.com.br, visitado em 2008, e da pesquisa de campo).

Teatro de Grupo e a busca por formação do ator no campo das Artes Cênicas

Pode-se dizer que o Teatro de Grupo é uma organização coletiva, mas o processo de formação desta organização não significa somente um agrupamento de nomes no fazer teatral, mas perpassa por relações de experimentação coletiva e continuidade. Continuidade na investigação de procedimentos técnicos; na compreensão de metodologias de aprendizagem técnica para realizar trabalhos em oficinas de formação; na concepção de espetáculos; na manutenção de repertórios do grupo; no registro de atividades de grupo; no aperfeiçoamento de produção artística e/ou executiva; na administração de documentos, finanças e da própria sede. Na continuidade da vida íntima em comunidade.

Neste sentido, Teatro de Grupo é a tentativa do trabalho profissional em teatro, ou seja, a continuidade da pesquisa, a formação de repertório e também de sustentabilidade financeira, embora não tenha parâmetros sedimentados numa idéia mercadológica. Os grupos buscam se inserir no mercado de trabalho e ao mesmo tempo fugir da lógica de compra e venda como motivo de agradar, ser unicamente um produto de consumo, digamos.

Alguns grupos com este perfil conseguem manter uma sede, como é o caso do LUME. A sede é uma questão essencial, na medida em que a falta da referência espacial para alguns grupos de teatro no Brasil promove também a instabilidade na manutenção do grupo, pois a ausência de um espaço físico fixo afeta não só a organização dos integrantes, mas causa a invisibilidade do grupo no cenário artístico pela ausência de um locus. Essa falta de terra, de casa, de teto no momento de criação de um espetáculo reverbera na técnica, nos procedimentos e na estética. E é na sede, no espaço coletivo de encontro, que se constrói a convivência cotidiana que na maioria das vezes está ligada a uma conduta ética e encontro de princípios comuns como dispositivos para o objetivo de criar. Uma vez estabelecido o espaço do grupo há a possibilidade de realizar treinamentos; desenvolver projetos através de pesquisas e reuniões periódicas; formar e capacitar outros profissionais da área; documentar e arquivar materiais relacionados às produções do próprio grupo e produções afins (isso diz respeito tanto ao registro de materiais “teóricos” como aos materiais cênicos); apresentar projetos e produções teatrais; aproximar-se da comunidade local etc. Ou seja, tornar viável a organização administrativa. Contudo, são raros os grupos de teatro que dispõem deste espaço.

Vê-se que as trajetórias dos grupos brasileiros de Teatro de Grupo são construídas a partir de lutas diárias. A perspectiva é manter viva a relação de comunidade e com a comunidade junto a qual trabalham, não somente a comunidade do entorno geográfico, mas com as comunidades diversas com as quais se relaciona. Neste contexto se encontram experimentalismos, investigação de procedimentos e metodologias do trabalho de ator, técnicas e estéticas.

A experimentação sobre o trabalho do ator caracterizou o movimento do teatro de grupo no fim do século XX. Os grupos *Galpão*, de Belo Horizonte; *Oi Nós Aqui Traveis*, de Porto Alegre; *Companhia do Latão*, de São Paulo; *Lume*, de Campinas; e *Teatro da Vertigem*, de São Paulo, cumpriram um papel central nesse período discutindo questões relacionadas com o ator e com as formas do trabalho grupal. Delimitar o trabalho dentro do campo do “teatro de grupo” significou para essas agrupações definir um âmbito particular no contexto teatral, e assim estabelecer novas relações com os padrões hegemônicos, construindo mecanismos de sobrevivência e uma nova situação no quadro da cultura nacional. Um dos pilares do “teatro de grupo” é uma noção de ator que está centrada na produção de experiências técnicas fundadas na prática do treinamento. A partir disso nascem os elementos-chave das poéticas dos grupos. *A idéia de que o ator produz com seu trabalho*

elementos axiais da dramaturgia dos espetáculos coletivos fez comum o uso da expressão “ator compositor”, isto é, um ator que funciona como ponto de ancoragem do trabalho coletivo. Esse novo olhar sobre o ator esteve apoiado na idéia de treinamento, que funcionou como elemento propulsor de um espaço social diferenciado para o ator e para o grupo. O ator do “teatro de grupo” que treina cotidianamente seria capaz de reinventar-se, e inventar o próprio trabalho grupal, e assim estaria apto a gerar as matrizes para a criação espetacular. À parte os procedimentos e as referências técnicas propostas pela antropologia teatral³, a idéia de uma disciplina estreitamente relacionada a uma ética e o projeto de um teatro relacionado com o próprio sentido da vida foram, sem lugar a dúvidas, o que mais repercutiu como referência modelar para os grupos no período. Essa nova perspectiva para o trabalho grupal significou a abertura de um novo espaço social e político para diferentes realizadores teatrais (CARREIRA, s.d., s.p. – grifos e nota minhas).

Para o LUME, a partir da análise das entrevistas é possível afirmar que teatro tem uma função importante na sociedade, tratando de questões importantes da humanidade, da coletividade, da comunhão na relação humana. Percebe-se que os atores se uniram também da necessidade de aprofundarem na formação de ator, não de modo convencional, ou necessariamente pensando no aspecto comercial, pois muitos dos atores já tinham tido experiência com teatro convencional, alguns com mímica, alguns com teatro de rua e com música, além de outras atividades. O que se buscava era uma verticalização no trabalho de ator.

Há vinte e quatro anos o LUME desenvolve projetos que contribuam com este mergulho nas descobertas potenciais do ator, do corpo do ator. A vida longa do grupo acontece também pela incessante transformação das próprias limitações e pelo interesse em se colocar sempre na fronteira, ou seja, experimentar outras vivências que fogem do lugar de conforto da experimentação artística. Então, no final, essa vida longa é beber em várias fontes e filtrando as águas dessas fontes. Essa característica do grupo é determinante no constructo das diferenças de um espetáculo para outro, embora estes sejam permeados por princípios éticos os quais estão presentes na estética do grupo. A organização coletiva trabalha continuamente com o processo de investigação da criação cênica, com o *fazer teatral*.

Essas características do Teatro de Grupo e especialmente o trabalho de ator e a investigação de técnicas específicas para atores é que fazem com que muitas pessoas procurem os cursos de formação do LUME. Em sua maioria são jovens entre vinte e trinta anos, estudantes e/ou profissionais formados nas artes, nas artes cênicas ou áreas afins (letras, antropologia, cinema, comunicação) que fazem teatro há mais de cinco anos ou que compreendem a importância e o sentido das técnicas do LUME para sua formação. Geralmente eles procuram melhorar seu condicionamento físico; descobrir o corpo enquanto potencialidade criativa; ganhar mais segurança em relação ao próprio corpo; aprimorar sua técnica pessoal; elaborar um treinamento pessoal; aprofundar o entendimento do corpo nas performances artísticas e torná-lo mais disponível para a cena; participar do convívio diário de fazer teatro; compartilhar processos com o grupo e com pessoas que estejam envolvidas nas oficinas; experimentar o processo de criação e

³ Eugenio Barba (1936 -), ator e diretor italiano, após ter sido assistente de Jerzy Grotowski no Teatro Laboratório, funda o grupo teatral Odin Teatret, em Oslo, Noruega e, posteriormente na Dinamarca. Barba cunhou o conceito de Antropologia Teatral, área de estudo do comportamento do ser humano, não apenas no nível sociocultural, mas também no nível fisiológico numa situação de representação. A Antropologia Teatral surgiu da necessidade de responder “em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem orientar-se para construir as bases materiais de sua arte” com indicações úteis para o trabalho de ator, buscando perceber se nas artes havia princípios comuns (BARBA; SAVARESSE, 1995, p.8-9).

de treinamento do grupo, devido às referências estéticas do LUME; questionar o próprio corpo e o trabalho de ator; provocar perguntas; participar de discussões e intercâmbios que nutram seus próprios grupos e que contribuam com suas pesquisas; e inclusive, alegrar-se! Além, é claro, de procurarem os cursos pelo respeito e admiração aos atores-pesquisadores-formadores do Núcleo.

Segundo levantamento, as maiores dificuldades encontradas por estes jovens nos seus grupos de trabalho são: instabilidade e dificuldade de encontrar local de ensaio; dificuldade de aliar produção teatral (como venda de espetáculos e inserção nos editais de incentivo à cultura) e pesquisa; instabilidade financeira e conseqüentemente dificuldade em dar continuidade às investigações do campo, pois precisam encontrar outras formas de sustentabilidade; falta de tempo para investigação devido ao tempo ocupado com outros trabalhos.

O perfil de quem procura os cursos ministrados pelo grupo demonstra necessidades e dificuldades pontuais no campo das artes cênicas: necessidade de espaço adequado; necessidade de valorização da área artística como área de conhecimento específico e como campo de trabalho potente; necessidade de conhecimento e desenvolvimento de metodologias para o trabalho de ator; dificuldades nas criações artísticas e desenvolvimento dos projetos; dificuldade ou falta de apoio e incentivo de órgãos públicos e privados. Essas características se relacionam com as características que fazem do grupo LUME uma referência. Referência de superação e de possibilidade de viver fazendo teatro. E não fazendo qualquer teatro, mas um teatro de qualidade, de baixo custo, acessível e que permite pesquisas prático-teórica, digamos, de caráter acadêmico, acerca do campo das artes cênicas.

Devido às pesquisas publicadas pelos atores acerca dos processos criativos e das metodologias de trabalho do LUME, a grande parte dos participantes das oficinas de formação procuram os cursos porque tiveram contato com a bibliografia do LUME em um primeiro momento e depois assistiram a pelo menos um espetáculo do grupo. O que pode se extrair dos questionários é que os participantes das oficinas percebem a densidade do trabalho dos atores nas diferentes estéticas dos espetáculos do LUME e as especificidades de cada estética. Para muitos, os espetáculos mostram o resultado de uma pesquisa consistente prática e teórica que busca sempre o aprimoramento da arte de ator. Mas para muitos, não impressiona a técnica, mas a simplicidade, a generosidade e a qualidade e o nível de comprometimento em todos os espetáculos.

LUME e as Oficinas de Formação

O trabalho de Teatro de Grupo obrigatoriamente está ligado a uma negociação das experiências entre *diferenças*⁴ (DELEUZE, 2006), as quais pesquisam o domínio de uma técnica, que se relaciona com uma estética que obviamente produz um efeito no público. Então, essa percepção de “diferença” implica em mudanças na subjetivação do grupo. No caso do LUME então, o aprender a aprender⁵, por exemplo, não está somente relacionado

⁴ Numa síntese, você não é “diferente” porque não se parece ou assemelha com o “outro”, mas você é a própria *diferença*.

⁵ Para Eugenio Barba, diretor do grupo de teatro Odin Teatret, “Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de “cultura” e passar por uma nova “colonização”. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua eloqüência física. Os exercícios do treinamento são esta segunda colonização” (BARBA; SAVARESE, p.245 – aspas dos atores). É neste contexto que ele discute o aprender a aprender no campo das Artes Cênicas. Embora o LUME se aproprie do termo, trago para o artigo a idéia de *aprender-a-aprender* (com hífen), que traz uma perspectiva diferente do conceito de *aprender a aprender* discutido por Eugenio Barba e pela educação. Contudo, não se pretende esgotar o tema ou “resolver” a discussão do problema que o conceito

à idéia que você aprende sozinho somente. Para o grupo, como eu pude perceber em suas práticas, em suas entrevistas, em suas oficinas é que se aprende o tempo todo com a troca e o compartilhamento, num aprender com o outro, num aprender recíproco.

O compartilhar é o próprio aprendizado. E embora, eles ensinem o que sabem, também aprendem. O ensinar é, neste caso, apontar caminhos e não tem a pretensão de transmitir um conhecimento verticalmente, ou seja, com a idéia de alguém que sabe mais para alguém que sabe menos, porque todos do grupo entendem que não há valores para o que se sabe, mas há *diferenças*, singularidades, há diferentes experiências. Então, não há uma idéia somente de que “eu transmito conhecimento pra você e você transmite conhecimento pra mim”, a prática do grupo LUME está no “trabalhar junto”.

A cada oficina que eu dou eu aprendo demais, porque também eu nunca chego com uma coisa assim, bem, primeiro dia todo mundo vamos fazer esse exercício, depois esse... Você não segue uma fórmula, você está fazendo, você está criando a oficina junto com as pessoas, que nem um espetáculo. Então, você descobre coisas novas, você faz junto, você vê no outro, o aluno te ensina muito, você vê no aluno coisas que você faz errado, ou coisas que você ainda não aprimorou. Faz muitos anos que eu tô trabalhando com o Lume e eu segui, no primeiro momento, a regra que eu aprendi com o Ricardo e o Renato, que foi com eles que eu mais trabalhei objetos, mas aí eu vi que pra algumas pessoas isso não ajudava, então, o que eu posso dar pra que essa pessoa consiga entender melhor, então, aí eu tinha que inventar um outro exercício pra aquilo, quero trabalhar tal ponto (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

A singularidade de cada um, ou essa diferença, que é corpo e é uma zona de vivências, determina essa força de generosidade também. Digo força, porque mais que uma qualidade, ou um substantivo, a generosidade no LUME é uma constante, uma força. Uma força que é *ligamen* para o conceito de *aprender a aprender*. As oficinas de formação, por exemplo, e seu aprender-a-aprender, não tem a intensão de passar uma técnica pronta a atores, ao contrário, os atores do LUME fazem as oficinas para aprender assim como os atores participante vão para aprender. E como surgiram estas oficinas?

Isso é... bom, são duas coisas, três, quatro ou cinco. Primeiro era o Luís Otávio Burnier. O Luís Otávio Burnier era de uma *generosidade* infinita [...] Uma isso. Outra, ele era um inquieto, né? A gente pesquisava aqui e ele já queria saber se aquilo que a gente pesquisou funcionava, se era possível ser transmitido, então, essa sempre foi a tônica do Lume, desde o início [...] Isso tá arraigado no Lume, o Lume não sobrevive sem isso, não sobrevive, te juro. Vai ser sempre assim, vai ser sempre assim [...] Outro porque aí a gente começou a ver que funcionava e começou a ver que era uma veia muito forte pra o Lume expandir [...] pro Lume poder, inclusive, contribuir pro teatro, né? Contribuir pro teatro porque era a maneira. A gente fez o cálculo esses dias, tem sete mil pessoas que já passaram pela gente, em cursos. Mais. Sete mil foi há uns dois anos atrás. É a nossa maneira, que ao mesmo tempo, na época, hoje também, mas na época que surgiu o Lume, as primeiras coisas de treinamento [era uma novidade] não existia treinamento de atores, existia treinamento para o ator que era balé, música, esgrima, mas treinamento

aporta. Por ora, aqui não está se “valorando mais as aprendizagens que o indivíduo realiza sozinho como mais desejáveis do que aquelas que ele realiza por meio da transmissão do conhecimento por outras pessoas” (DUARTE, 2000, p.35). Nessa perspectiva, apresentada pelo autor Newton Duarte, aprender sozinho contribuiria para o desenvolvimento da autonomia do chamado indivíduo, enquanto que aprender em um processo de transmissão por outra pessoa seria algo que não produziria a autonomia desejável e, ao contrário, muitas vezes até seria um obstáculo para a mesma. Neste sentido, percebo que cada pessoa aprende consigo mesma no seu fazer e Sim, é possível que o ator se retroalimente, mas creio, pois que as pessoas aprendem por relação e em relação a outras pessoas, em relação a outros conhecimentos.

desenvolvido, como o Lume desenvolveu não existia [...] (Carlos Roberto Simioni, entrevista concedida em 2008).

Esse compartilhar a responsabilidade pela formação artística e por possíveis transformações artísticas é necessário ao campo do teatro. Mas para o LUME por que dar oficinas, por que passar o que se sabe, por que?

O porquê é impressionante, não saberia dizer o tanto, a porcentagem da coisa, mas eu acho que tudo que a gente faz veio do Luís [Burnier]. Impressionante! Porque também isso era algo que ele falava que o Lume teria que fazer [...] porque o teatro ele dizia, a técnica, o fazer teatral, ele passa de um ator mais velho, para um ator mais novo, é assim que é a tradição [...] E que o Lume teria um pouco o papel como outros grupos pelo mundo também tinham, como o Odin e outros, como o Galpão, aqui por exemplo, Ói Nós Aqui Traveiz, lá do sul, grupos que construíssem uma cultura de grupo, fazer teatral que tivessem a cara daquele grupo, bebendo de diversas fontes e criando e recriando... e que isso pudesse ser passado e servisse de semente, de instigação para que os jovens continuassem isso: a descobrir o seu próprio fazer teatral a partir das experiências de outros. Não repetindo, não copiando, mas simplesmente sendo provocados e descobrindo o seu próprio fazer [...] Eu acho que a gente não passa para os alunos, também assim, a gente trata quem vem fazer curso com a gente assim “eu não sou professor, você não é aluno, eu sou um ator mais velho”, eu sempre falo isso “e você é um ator mais novo”, ou às vezes nem mais novo, um ator pode ser até mais velho que eu, mas um ator que não tenha a minha experiência, nessa maneira de trabalhar, tem em outras. Então, o que eu vou fazer, o que a gente faz, é através da minha experiência tentar aclarar, tentar te confundir ou tentar te elucidar e te ajudar, ou atrapalhar, porque depende do processo de cada um, a descobrir, a reforçar o que é o teu fazer teatral, como é o teu fazer teatral. Então, é isso que os cursos possibilitam eu acho [...] Então, mais do que uma maneira, um produto que o Lume tem pra vender os cursos, a base *ética* dele é essa, é a preocupação de que a nossa experiência sirva como catalisador, ou sirva como germinador talvez, propulsora de novas experiências que não sejam cópias, mas sejam originais no fazer (Ricardo Puccetti, entrevista concedida em 2008).

O constructo dos conceitos e a forma de transmitir um conhecimento do movimento vão ser diferenciados para cada um dos integrantes do grupo LUME, porque assim como o LUME é plural, a técnica é também plural. Então, a técnica é plural e singular concomitantemente. Com variações na estratégia de aprendizagem, como enfatiza a atriz Naomi Silman: “Eu nunca vi nenhum de nós trabalhando da mesma forma, e isso é muito importante, por isso eu sou contra a metodologizar” (Naomi Silman, entrevista concedida em 2008).

Em alguns casos, é possível ver no grupo até certa aversão com a coisa de “metodologizar”, cristalizar procedimentos, ou ainda “transmitir um conhecimento”, mas creio que o problema não está no ensinar ou no transmitir conhecimento, mas como a idéia de ensinar está atrelada a uma forma impositiva de transmitir determinado conhecimento. Contudo, é importante elucidar que o conhecimento não é uma coisa ruim e tampouco a transmissão é ruim, pois o conhecimento é a própria experiência, é também transmissão. E é esse conhecimento que também aponta caminhos, ou seja, ensina. Então, penso que a maneira como o LUME ensina, aponta caminhos, é consolidada no aprender-a-aprender. Eles aprendem, assim como aqueles que vão até o encontro do grupo aprendem. Por isso, eu sugeri nesta dissertação utilizar o *aprender-a-aprender*, com hífen, porque o aprender aqui é esta força relacional entre corpos, entre diferenças, entre singularidades. E é essa força processual de aprender-a-aprender, uma das coisas que move o LUME no seu continuum. São também outros afluentes do

corpo-lume, outras fontes das quais eles bebem. E se é processual está sendo feito junto com o coletivo.

[...] existe, claro, um procedimento onde você pesquisa e descobre algumas coisas, mas quando você vai transformar isso dentro de uma sistematização, você pode até criar, mas quando você chega lá pra dar o curso, você tem que estar aberto a esse fluxo do outro, e às vezes todo aquele procedimento passo a passo que você deu, não funciona. Porque você tem que trabalhar ali, com aquele grupo, com aquela pessoa, naquele momento. E aí quando você faz isso, e tá aberto, você começa a aprender e a pesquisar como se você estivesse pesquisando sozinho, então, todos esses passos, esses grandes passos, de uma etapa pós outra como se fosse uma relação de causa e efeito, ela é completamente ilusória dentro de um procedimento de curso. Hoje, por exemplo, é claro a gente só começou a dar curso depois de algum tempo, quando você vai dar curso, você precisa ter uma noção, que eu acho que é a questão básica, que é observar. Pra mim dar curso é observação e paciência, são as duas coisas pra você dar um workshop. Observação no sentido de observar o outro, e verificar o que o outro precisa, o que o outro quer. E o outro pode ser uma pessoa pode ser o coletivo. O que é que aquele coletivo está precisando, o que é que o coletivo quer. Em cima disso, aí sim, como você traz da tua experiência aquela questão. Mas aí é um procedimento que você monta agora, e aí é claro, quando você vai dar o segundo workshop sobre isso, você já tem alguns procedimentos que já viu como tentativa e erro, que não funciona, sempre vai ter alguém, ou algum coletivo que vai te dar algo novo e você não vai poder aplicar aquilo, que você já aplicou no curso anterior, você tem que aplicar uma outra coisa das tuas experiências [...]. Então, não existe aplicação pedagógica em teatro, eu acho, não existe passos pra você aprender, não existe passos um, dois e três pra você transmitir um conhecimento [...]. O mestre não transmite conhecimento, ele joga o conhecimento para que aquele conhecimento seja transformado e, pra isso, o mestre precisa cair no escuro junto com o aluno, junto com a pessoa que esta aprendendo, junto com o ator. Ele tem vivências, ele tem uma experiência pedagógica e de própria vivência pessoal que ele teve, mas dizer que ele teve um procedimento pra arrancar aquilo daquela pessoa, ou arrancar aquilo daquele grupo, isso seria uma grande mentira. Com o mesmo grupo você pode conseguir e com outro grupo não, com uma pessoa você pode conseguir, com a outra não. Então, você tem que ter muita observação, se deixar afetar pelo outro e jogar muito com o outro, ir junto com o outro, sem saber se aquilo vai dar certo ou não [...]. (Renato Ferracini, entrevista concedida em 2008).

O aprender-a-aprender nas práticas de grupo do LUME parece apontar para um processo de transformação nos modelos estéticos, justamente porque lida com o conceito de diferença. Parece também criar pontos de fuga em métodos e procedimentos “tradicionais” sedimentados, ou, conservadores. Contudo, parecem elucidar que a heterogeneidade de um grupo, os elementos de tradição do teatro e a singularidade de cada integrante são aspectos fundamentais no constructo de técnicas e metodologias de atuação em dança, em teatro, em performances artísticas. A cumplicidade, a generosidade, o desejo, as necessidades, o abrir mão provocam seguinte circunstância: a importância de ir aprendendo e descobrindo: nenhum lugar é completamente seguro, e todas as inseguranças possibilitam ser investigadas e a investigação é que mantém a curiosidade. Doar, renovar ou inovar as metodologias e que procedem através da amplitude do pensamento humano. Portanto, a *obra artística aberta* (ECO, 1988) também passa pelo ser humano aberto, pelo *sim* a novas possibilidades. A abertura, o *sim* para a aprendizagem e afetividade das subjetivações.

Referências

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Tradução: Luís Otávio Burnier (supervisão). São Paulo: Hucitec; Campinas: UNICAMP, 1995.
- CARREIRA, André. Teatro de Grupo: Reconstruindo o Teatro. In: **Projeto Teatro de Grupo**: conformação de modelos de trabalho do ator. (Relatório de pesquisa) Florianópolis: UDESC/CEART. s.d., s.p.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DUARTE, Newton. **Vigotski e o "aprender a aprender"**: crítica às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. São Paulo: Cortez, 2000.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- LUME TEATRO. Disponível em: **www.lumeteatro.com.br**. Acesso em: outubro de 2007; fevereiro de 2008; outubro de 2008; fevereiro de 2009.

Entrevistas realizadas pela autora

- FERRACINI, Renato. Entrevista de Renato Ferracini, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, março de 2008.
- PUCETTI, Ricardo. Entrevista de Ricardo Pucetti, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, março de 2008.
- SILMAN, Naomi. Entrevista de Naomi Silman, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, fevereiro de 2008.
- SIMIONI, Carlos Roberto. Entrevista de Carlos Roberto Simioni, concedida para Natássia Garcia, Campinas/SP, Brasil, julho de 2008.