
TEATRO E UNIVERSIDADE EM CONTEXTOS PERIFÉRICOS: Entre a realidade do ofício e o sonho do estrelato

Jean Carlos Gonçalves^(*)

RESUMO

Esta pesquisa, desenvolvida no curso de doutorado em educação da Universidade Federal do Paraná, propõe uma reflexão sobre a formação em teatro no contexto do ensino superior. Foram analisados os memoriais de prática de montagem dos alunos formandos do bacharelado em Teatro da Universidade Regional de Blumenau (FURB), dos anos de 2007 e 2008. A análise foi realizada na perspectiva dos estudos enunciativos do Círculo de Bakhtin. Para este artigo, interessam os dizeres que aproximam a prática teatral universitária da noção de teatro de grupo. Os dados apontam para tal noção como um território conflituoso, que oscila entre a possibilidade de exercício do ofício teatral em contextos periféricos e trampolim temporal para a migração dos jovens atores para grandes centros de produção cultural.

Palavras-chave: Teatro de grupo; formação em teatro; universidade e teatro.

Cursei a graduação em teatro em meio a muitos dizeres. Alguns deles apontavam para a realidade do ofício, outros para o sonho do estrelato. No primeiro caso, escutava discursos se referindo ao teatro como uma escolha profissional difícil, de muito trabalho, de pouco ganho financeiro, a não ser que se tenha a sorte de ingressar numa grande companhia ou de migrar do teatro para a televisão... No segundo, discursos utópicos, aliados à fama como sinônimo único de sucesso... Dizeres proferidos por professores, familiares e amigos, que por sua vez reproduziam um discurso midiático: o de que o bom ator é o ator famoso.

Ao ingressar na carreira acadêmica, percebi que as mesmas angústias não eram só minhas; que os jovens atores em formação também falavam dos seus anseios quanto à profissão teatral. Nos entremeios de tais percepções, entre diálogos e reflexões, surgiu o interesse de escutar o que jovens acadêmicos de teatro têm a dizer sobre seu curso de graduação.

Preferi, no entanto, não utilizar entrevistas, nem pedir a eles que redigissem textos sobre esta temática, ou que respondessem questionários, por compreender que os dados seriam, de certa forma, induzidos a responder o pesquisador.

Escolhi realizar a investigação a partir dos memoriais de prática de montagem escritos pelos formandos do bacharelado em teatro da Universidade Regional de Blumenau, SC (FURB). Esses

^(*) Professor da graduação em Produção Cênica na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Educação (FURB) e doutorando no Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR. Integrante do grupo de pesquisa Linguagem e Educação (CNPq/UFPR).

memoriais possuem o formato de trabalho de conclusão de curso (TCC) e passam por banca de avaliação, composta por professores do Departamento de Artes, no qual o curso está lotado.

Entre os assuntos abordados, os alunos falam de relacionamentos com professores e entre o próprio corpo discente, de avaliação, sentidos de escola, sentidos de teatro, processos de criação teatral. Por meio dos enunciados, foi possível compreender um pouco mais da relação entre teatro e universidade, o que se ensina na universidade sobre as práticas e modelos teatrais, e como a prática teatral nesse contexto interage com princípios educacionais, em uma pesquisa na qual *vozes do teatro e vozes da educação* estão imbricadas.

Foram analisados sete memoriais de prática de montagem dos formandos das turmas de 2007 e 2008. A graduação em Teatro da FURB é um bacharelado com habilitação em interpretação, e tem entrada anual de quinze acadêmicos. Formam-se, em média, quatro a dez alunos, o que implica um baixo número de memoriais escritos por ano.

Neste artigo, opto por discutir os enunciados que aproximam a prática teatral universitária da noção de teatro de grupo, recorrente do campo dos estudos teatrais.

Compus o texto em quatro seções. A primeira delas situa a noção de teatro de grupo, que percorrerá todo o texto. A segunda traz um diálogo com os estudos bakhtinianos, perspectiva teórica adotada na pesquisa, e dou ênfase aos conceitos de alteridade e forças da enunciação, que utilizarei ao debruçar meu olhar para os dados. Num terceiro momento, analiso os enunciados, apontando alguns resultados deste trabalho, e assumindo seu inacabamento na própria impossibilidade de conclusão de um estudo voltado para o sentido, que em tal perspectiva, é sempre heterogêneo e multivocal.

TEATRO DE GRUPO

O teatro de grupo surge nas últimas décadas do século XX e acontece em contraposição ao teatro dito comercial, que se posicionou ao longo dos anos como modelo único de criação cênica. A sociedade capitalista e sua necessidade de espetáculo como entretenimento age como voz centrípeta, centralizadora do poder e do mercado cultural. O movimento de reação a esse modelo foi a organização de grupos regionais, com uma concepção de cultura que pudesse surgir como alternativa, como outra possibilidade de se fazer e viver do teatro.

A cultura de grupo no Brasil começa a partir das influências de grupos e companhias estrangeiras, “como Berliner Ensemble, de Bertold Brecht; o Living Theatre, de diferentes grupos de Grotowski, de Peter Brook e, mais recentemente, os grupos do Teatro Antropológico, sob a

influência de Eugênio Barba.” (OLIVEIRA, 2005, p. 117). Entre as premissas instauradoras da noção de teatro de grupo, está a defesa mútua de seus integrantes, sua prática organizacional, o trabalho de divisão de tarefas e o autossustento financeiro do grupo.

No Brasil, especificamente, vamos poder encontrar modelos que tiveram sua inauguração dentro de uma ideia de produção mais coletiva, como modelo de resistência, que vão dos esforços de Paschoal Carlos Magno às experiências como dos grupos Oficina e Arena, e Teatro dos Sete, bem como as experiências do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone e Vento Forte, às experiências dos anos 90, onde se configurou a expressão Teatro de Grupo por grupos como Galpão, Lume, Oikeveva, Ó Nois Aqui Traveis, entre outros. (OLIVEIRA, 2005, p. 117).

O teatro de grupo é um modelo de autogestão, onde pessoas se reúnem para fazer teatro de acordo com suas afinidades, ideologias e posições (CARREIRA, 2005). As discussões em torno do modelo de teatro de grupo têm ganhado espaço nas universidades, nos contextos de produção cultural, nos congressos da área, e por sua vez, acabam se constituindo em uma voz dominante no contexto teatral intelectual brasileiro. É um modelo que nega o estrelato, a relação do ator com a fama e o sistema mercadológico da cultura.

Nesse modelo, os sistemas de processos de encenação são discutidos a partir de sínteses enunciativas como a necessidade de partilhar tarefas na criação artística; é um negar da fragmentação das profissões no teatro. Cada integrante do grupo pode contribuir no todo da obra, e não somente nas funções de ator, diretor ou dramaturgo. O ator, por exemplo, pode trabalhar como dramaturgo, encenador, iluminador, em diferentes espetáculos, desde que esse seja o acordo do grupo. A compreensão de tais modos de produção artística contribui para esta pesquisa no sentido de situar alguns enunciados como recorrentes dessas vozes que ecoam no universo teatral, e que se encontram presentes nos memoriais de prática de montagem que constituem o objeto de investigação.

A pesquisa foi realizada em Blumenau, cidade catarinense onde há grande produção teatral, com parte considerável de seus profissionais constituída por egressos da graduação em teatro da FURB.

Quando o acadêmico entra em um curso superior de teatro, suas opções de trabalho são amplas, mas todas elas estarão direcionadas ao teatro dito comercial (que acontece em grandes centros, que preza pelo estrelato, no qual há grandes produções e altos salários vinculados à fama televisiva), ou ao teatro de grupo (realizado como contraposição ao comércio e ao estrelato, pelo menos ideologicamente).

Questiono, ao analisar os dados, se a opção pelo modelo de teatro de grupo na esfera universitária vem de um discurso recorrente no campo teatral contemporâneo, ou se tal prática é um meio de preparação do acadêmico de teatro enfrentar a realidade imediata do mercado de trabalho em contextos periféricos. Como contexto periférico, compreenda-se região geográfica distante de grandes centros culturais.

Na realidade teatral Blumenauense, alguns profissionais do teatro trabalham por um tempo na cidade e, depois de adquirir certa experiência, migram para centros como Rio de Janeiro e São Paulo, os quais parecem oferecer maior possibilidade de exercício da profissão. Alguns deles acabam voltando à cidade, por vários motivos, dentre eles a não identificação com o teatro comercial.

A vivência do modelo de teatro de grupo, adquirida na universidade, tem duplo sentido. Um ligado à escolha desse modelo como trabalho e ideologia, e outro ligado à possibilidade de viver de teatro por um tempo (trampolim temporal), até que surjam oportunidades profissionais no teatro comercial.

DIÁLOGOS COM BAKHTIN

Há inúmeras maneiras pelas quais o sujeito deixa ou não que sua voz seja ouvida. Diferentes maneiras de enunciar. A essa gama heterogênea de enunciados é que estão entrelaçadas as forças da enunciação, às quais Bakhtin se refere como instâncias centralizadoras ou resistentes na situação comunicativa.

As forças centrípetas são encontradas nos enunciados que tendem a centralizar o poder, e as forças centrífugas são aquelas que estão a todo tempo resistindo a um poder imposto, buscando no diálogo (por meio de atitudes responsivas ativas) a resolução dos conflitos. Essas forças são sempre vozes em embate, encontros dissonantes inseridos na enunciação. O sujeito se utiliza das forças da enunciação, e de uma ou outra maneira está imerso no movimento proposto por elas, posicionando-se, enunciando, afirmando ou negando as vozes que ecoam nas diferentes situações enunciativas.

A origem das forças centrípetas está nas “forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico de certos grupos sociais”. (BAKHTIN, 1998, p. 81). Forças que transitam em todos os tipos de relações sociais, independentemente de classe ou esfera. São forças enunciativas que pretendem unificar, centralizar ideologias verbais. Elas são intrínsecas ao próprio fenômeno da linguagem.

Bakhtin exemplifica a presença das forças vocais na própria linguagem, que quando entendida como comum e única, acaba reduzindo-se em um sistema de normas gramaticais. É o

caso da linguagem oficialmente reconhecida, da tomada da língua como um sistema composto por categorias abstratas, e do advento da língua única, em uma tentativa de centralização concreta, ideológica, verbal, decorrente da própria “relação indissolúvel com os processos de centralização sociopolítica e cultural”. (p. 81).

A ideia da palavra única e verdadeira, a vitória de uma língua sobre outras, a expulsão de língua e dialetos em diferentes comunidades, os métodos de estudo filológicos, o ensino de línguas mortas, unificadas e o surgimento de uma língua-mãe, especialmente as indo-europeias, passam a atuar como mais do que um exemplo de forças centrípetas, pois centralizam também a vida verbal e ideológica, interferindo na linguagem, que na sua essência é, antes, multivocal.

As forças centrífugas são discutidas por Bakhtin (1998), no caso do romance, como vozes descentralizadoras frente à unificação proposta por instâncias que antes se assumiam superiores e normativas.

E enquanto a poesia, nas altas camadas socioideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das soties, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. (p. 83).

Não havia nesses gêneros considerados menores uma validação dos enunciados, um reconhecimento de verdade, pois todo o fator vivo da língua estava de certa forma liberto de qualquer centro linguístico, de qualquer palavra oriunda da voz de poetas, sábios ou monges, vistos como detentores de uma voz verdadeira, indiscutível.

Em seus escritos, Bakhtin amplia essa discussão, chamando atenção para o fato que as forças da enunciação não agem separadamente, como se fossem estritamente distintas. E também para o fato de que o mesmo fenômeno que acontece na literatura integra qualquer tipo de relação dialógica.

Ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham, ininterruptos os processos de descentralização e de desunificação. (p. 82).

A partir de tal compreensão, é possível identificar a presença das forças enunciativas nos memoriais analisados nesta pesquisa. Os sujeitos falam de suas experiências nas práticas de montagem teatral se posicionando, seus dizeres tomam partidos e, ao enunciar, falam sobre outros sujeitos e seus modos de agir que também são enunciativos. Por isso, “é possível dar uma análise

concreta e detalhada de qualquer enunciação, entendendo-a como unidade contraditória e tensa de duas tendências opostas da vida verbal”. (p. 82).

Em meio às forças da enunciação, esses enunciados possibilitam ainda reflexões sobre o processo de alteridade que emana do próprio ato da escrita. O autor vai alternando seu dizer, dialoga consigo mesmo, e na escolha das palavras direciona de um ou de outro modo a enunciação e até a resposta do interlocutor. Para Bakhtin, essa dinâmica é a própria linguagem em movimento, e por isso uma análise nessa perspectiva precisa ser entendida como dialógica no próprio ato da compreensão do dizer do outro.

Uma situação enunciativa só acontece se houver um eu que fala a um outro, e este, a partir do enunciado anterior enuncie sua resposta: “Não há linguagem sem possibilidade de diálogo, isto é, sem possibilidade de resposta. Falar é falar a outros que falam e que, portanto, respondem”. (AMORIM, 2004, p. 95). A resposta do outro indica o acabamento de um enunciado que é dado pela possibilidade de alteridade, quando o enunciado passa a ser emitido pela voz do interlocutor.

Nessa perspectiva, o enunciado se torna um “objeto que pede para ser lido, que convoca outras vozes, e que só adquire existência no momento em que alguém se dispõe a habitá-lo e por ele ser habitado”. (p. 164). Assim, a presença da alteridade nesta pesquisa pode ser encontrada tanto nos dados e sua relação com a academia, como na relação do *eu-pesquisador* com a materialidade estudada. É a alteridade que permite um olhar para as condições de enunciação e para a forma como os acadêmicos se relacionam com o conhecimento teatral na universidade, com os seus pares e com a própria criação cênica.

A alteridade implica resposta, pois acontece pelo diálogo. Ressalto que sempre que cito o diálogo, nesta pesquisa, cito na perspectiva bakhtiniana, entendendo-o como uma atividade mútua de compreensão, um encontro entre sujeitos. Como nesta pesquisa a análise acontece por meio do enunciado, vale pensar com Bakhtin que “a compreensão de um texto é sempre um correto reflexo do reflexo. Um reflexo através do outro no sentido do objeto refletido”. (BAKHTIN, 2006, p. 319). Nesse sentido, é impossível negar o fenômeno da alteridade inclusive na análise, que se constitui como um olhar para a prática de montagem por meio da voz enunciativa dos sujeitos que dela fizeram parte.

A alteridade está condicionada à multivocalidade, e é sua marca fundamental. A multivocalidade consiste na presença de inúmeras vozes sociais no interior de um enunciado, vozes que permeiam e constituem o sujeito que enuncia. Bakhtin (2006) aborda essa temática considerando que os enunciados são produzidos a partir de um dizer anterior, e influenciados pela

situação social e contexto nos quais estão inseridos os sujeitos da enunciação. Por isso julgo pertinente a discussão das forças da enunciação e da própria alteridade nesta seção sobre as relações de grupo, embora ela pudesse ter sido alvo de reflexão em cada uma das seções anteriores.

Existe uma situação de enunciação, na qual cada sujeito, marcado pela alternância ou alteridade, é levado a produzir um enunciado que possui em sua essência as vozes de outros sujeitos participantes da enunciação, que contribuem para a multiplicidade de sentidos que o interlocutor pode atribuir a um enunciado anterior ao seu.

Neste estudo não é possível falar em enunciação sem considerar a existência da alteridade e de uma perspectiva de *jogo de vozes* nas situações comunicativas, pois uma montagem teatral é permeada pelas vozes dos participantes do processo de criação do espetáculo. Assim, se múltiplos sentidos se imbricam entre o processo de montagem e a produção final do espetáculo, quanto mais em memoriais de formação oriundos da criação cênica, que carregam as marcas, visões e posições sociais a partir das quais os sujeitos enunciam.

Os autores dos memoriais analisados nesta pesquisa são enunciadores constituídos pela interação. Os enunciados consideram as possibilidades de interlocução, isto é, os sujeitos sabem para quem escrevem e o que se espera que seja ou não dito em um trabalho que passa por avaliação e está dentro de um sistema educacional universitário. A materialidade analisada, portanto, passa pelo crivo da avaliação, da banca, e por isso carrega consigo as marcas do lugar e do contexto nos quais foi produzida. Daí o fato de os enunciados estarem repletos de direcionamentos e silêncios.

ANÁLISE ENUNCIATIVA

Um dos memoriais analisados na pesquisa traz o seguinte enunciado:

[...] nota-se que estas são características de muitos grupos, e que, embora esses obstáculos nos separem, nossos objetivos nos unem. (Memorial 2, p. 37).

Esse enunciado vem, no decorrer do memorial em questão, finalizar uma série de reflexões do sujeito sobre as relações de grupo no contexto da montagem teatral. Quando ele aponta para características que existem em muitos grupos, ele aponta para *vozes do teatro*, do mundo teatral como configurado na atualidade. Vozes que circulam, a partir de então, na esfera universitária. Começo esta discussão justamente por tal enunciado, por compreender que o sujeito escreve a partir das vozes heterogêneas que o constituem. Compreendo pela perspectiva bakhtiniana que os dizeres são repletos de sentidos em virtude da multivocalidade intrínseca a eles.

Os sujeitos não marcam a enunciação com a expressão *teatro de grupo* nos memoriais, mas fazem referências a esse modelo de criação teatral quando falam das relações de grupo, da divisão de tarefas, da responsabilidade de todos. É um discurso que permeia os memoriais.

O enunciados sobre a importância do grupo estão ligados, assim, às vozes que circulam socialmente no campo das artes do espetáculo. Os sujeitos falam de suas relações de grupo, pois são constituídos também por enunciados sobre a importância da cultura de grupo no teatro. Ao falar sobre a universidade como incentivadora das práticas de grupo nos cursos superiores de teatro, Fischer (2010) destaca que:

Muitas vezes é muito mais difícil um ator isoladamente continuar desenvolvendo-se artisticamente e sobreviver ao mercado de trabalho se não estiver inserido em um grupo. Por essa e outras razões, o perfil dos alunos e das próprias universidades têm se modificado ao reconhecer no teatro de grupo o caminho mais viável de inserção profissional e na continuidade de suas pesquisas. (p. 54).

Alguns enunciados dos sujeitos apresentam e confirmam essa realidade:

No caso da nossa montagem, o jogo de grupo passou por alguns momentos críticos, pois uma montagem para crianças, mais do que uma montagem destinada ao público adulto, exige muita sinceridade, honestidade, espontaneidade e entrega, e isso assustou a todos de início. Tal exigência tornou-se um bloqueio para o grupo e por um tempo ficamos acuados, no entanto, quando o grupo compreendeu a essência do trabalho, este começou a desenvolver-se de forma bastante interessante e agradável. (Memorial 2, p. 36).

Nesse estado físico começamos a retomar nossas ações já criadas deixando acontecer contatos com todas as pessoas do grupo, independente de termos cenas no espetáculo juntos ou não. Neste dia, com a proposta de criar relações entre todos, percebi no grupo uma maior disponibilidade para criar elementos novos para o espetáculo. Essa dinâmica nos aproximou mais. (Memorial 1, p. 25).

O primeiro recorte enunciativo é repleto de vozes inconclusas e incompletas. Ao falar sobre os *momentos críticos* vividos a partir do jogo de grupo, o sujeito silencia e não descreve quais são estes momentos. Os enunciados presentes nos memoriais são direcionados a uma banca examinadora, composta pelos professores do próprio curso, e passam por avaliação. Talvez aí já exista um motivo para o sujeito não enunciar com clareza sobre as dificuldades do processo de montagem.

Ainda na mesma direção de análise, o sujeito fala de *sinceridade, honestidade, espontaneidade e entrega*. Embora esteja falando de uma montagem infantil, todos esses requisitos encontram-se nos mais belos textos e programas que falam sobre teatro de grupo.

Tanto que o enunciado: *quando o grupo compreendeu a essência do trabalho, este começou a desenvolver-se de forma bastante interessante e agradável*, aponta para uma condição a partir da qual o trabalho pode se tornar interessante e agradável: a compreensão da essência do trabalho pelo grupo. Pergunto então: de onde vem essa essência? Qual a essência? Quem a estabeleceu como condição? O professor? O próprio modelo de criação em grupo?

A ideia de grupo e de seu vínculo com tais adjetivações é tida como primordial nos processos e nas vivências. Aí se encontra novamente uma voz artística nos dizeres do sujeito.

No segundo enunciado o sujeito fala que *com a proposta de criar relações entre todos*, ele percebeu *no grupo uma maior disponibilidade para criar elementos novos para o espetáculo*. Seu dizer é concluído sinalizando que *essa dinâmica os aproximou mais*. Aqui também estão presentes vozes sobre o trabalho de grupo, implicações sobre a aproximação entre os sujeitos participantes do processo de montagem teatral.

É a partir do pensamento bakhtiniano, no entanto, que é possível perceber que os sujeitos não falam sobre tudo; que as relações de grupo são enunciadas de forma amena, de modo que ao ler os memoriais, meus diálogos com os dados foram permeados pela impressão de opacidade, de que faltam detalhes para a compreensão dos conflitos de grupo. A razão de tal impressão justifica-se:

O enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado. O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. Já dissemos que esses outros, para os quais o meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real (e deste modo, também para mim mesmo), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2006, p. 301).

Para o autor, até a ausência de palavras tem significados, e reflete os sentidos de um enunciado.

Nos memoriais analisados, os dizeres dos sujeitos falam de uma tentativa de um processo criativo teatral que considere as relações grupo como fator fundamental para a montagem dos espetáculos. Nessas relações são os sujeitos que compõem os jogos enunciativos. Todos os sujeitos. Alunos e professores, agentes do processo criativo e também educacional.

São vozes misturadas do campo da educação e do campo das artes, em sintonia com um modelo de organização teatral que vêm se difundindo consideravelmente nas últimas décadas. Lugar esse, que não é somente físico, mas subjetivo, que integra as palavras, pertencentes ao mundo dos dizeres, das trocas verbo-ideológicas.

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2006, p. 297).

Ao enunciar as marcas heterogêneas desses *ecos e ressonâncias* são responsáveis por desencadear outros enunciados em forma de respostas ativas aos enunciados anteriores. Por isso, diálogo com as forças enunciativas das quais fala Bakhtin, pois elas existem em meio à estratificação e contradição, que não são componentes apenas do romance, ou de um gênero literário específico, mas da vida real. É o próprio dinamismo da vida da língua em movimento. Na medida em que a língua está viva e se desenvolve, é impossível não a viver em meio a esse processo, que é estratificado, conflituoso e complexo.

O jogo de forças vocais é um participante ativo da enunciação, em qualquer gênero, na escrita ou na fala, na ficção ou no cotidiano, no teatro ou nos relatos sobre processos teatrais. A centralização ou descentralização para a qual um enunciado tende, ou pela qual opta, integra o jogo de vozes que circulam em diferentes contextos e situações, e estarão sempre presentes na voz do sujeito enunciator. Assim, a presença das forças enunciativas une-se à discussão sobre o teatro de grupo a partir de dois olhares.

O primeiro olhar está direcionado ao próprio surgimento de tal modelo organizacional como voz de resistência de uma gama de profissionais do teatro que resolve implantar outras possibilidades de criação frente à corrente de teatro de entretenimento ou comercial. Outro olhar volta-se para o funcionamento das forças vocais na própria relação de grupo. Uma relação conflituosa, que aparece nos enunciados dos sujeitos de forma esmaecida, entre as entrelinhas da discursividade.

Em teatro, todos os integrantes do grupo, sejam eles atores, diretor, cenógrafo, iluminador, entre outras funções, trabalham em prol de um objetivo: montar um espetáculo teatral. Todavia um grupo de pessoas significa também diferentes opiniões, ideias e personalidades; neste âmbito, é perceptível que não se pode agradar a todos. (Memorial 2, p. 36).

Nesse enunciado, por exemplo, o conflito já está instaurado. Primeiramente o sujeito aponta para o teatro como uma situação na qual *todos os integrantes do grupo trabalham em prol de um objetivo: montar um espetáculo teatral*. Essa é uma voz que circula no meio teatral. Ela dialoga com o primeiro dado presente neste artigo, no qual o sujeito enuncia da seguinte maneira: *embora*

esses obstáculos nos separem, nossos objetivos nos unem. A ideia do espetáculo teatral como um objetivo a ser alcançado enquanto grupo, por si só, age como voz centralizadora no próprio grupo. Mesmo que os participantes do processo estejam em conflito, é necessário pôr o espetáculo de pé, afinal de contas essa é a atividade resultante do processo, que é um processo educacional.

Chamo a atenção do leitor para a conjunção adversativa *todavia* que funciona como um modalizador discursivo. O objetivo é um, mas depende de um grupo: *todavia um grupo de pessoas significa também diferentes opiniões, ideias e personalidades.* Aqui o sujeito deixa transparecer o sentido que ele próprio atribui à noção de grupo, um grupo que *significa* uma diversidade de vozes. Ele vai além, falando que *nesse âmbito é perceptível que não se pode agradar a todos.* Primeiramente, há uma sinalização para uma noção de grupo já restrita, pois ela é renunciada pelo modalizador *Todavia*, e, em seguida, essa noção é reiterada discursivamente pelo próprio sujeito, quando esse enuncia que no âmbito de um grupo, então, é perceptível e anunciado o conflito. Conflito que está aliado à concordância (ou discordância entre sujeitos).

As forças vocais da enunciação estão presentes nesses enunciados de uma forma centrífuga, que pode ser percebida na maneira como o autor se posiciona ao falar do e pelo processo. Ao falar do grupo apontando para o conflito como se ele fosse óbvio, o sujeito provavelmente reproduz um discurso com o qual já interagiu, vozes que constituem o dizer. Só que tal reprodução, mesmo que transpassada pelos bons tons do contexto acadêmico, não é neutra quanto aos conflitos internos do próprio grupo do qual o autor do memorial faz parte. Forças centrífugas em movimento. O autor escrevendo de si para a universidade, para seus próprios professores. Um sistema no qual, *a priori*, as forças centrípetas se fazem presentes em maior grau, e que, no entanto, acaba sendo delatado na voz do sujeito que escreve.

Pensar o enunciado como componente desse jogo de vozes que se cruzam é entender a linguagem no seu mais alto grau de complexidade e multiplicidade. Linguagem composta de textos que vivem e se formam em meio a inúmeras vozes, na multivocalidade, na alternância entre sujeitos, mas que se acentua na concretude do enunciado individual.

Só o enunciado tem relação *imediate* com a realidade e com a pessoa viva falante (o sujeito). Na língua existem apenas as possibilidades potenciais (esquemas) dessas relações (formas pronominais, temporais, modais, recursos lexicais, etc.). Contudo, o enunciado não é determinado por sua relação apenas com o objeto e com o sujeito-autor falante (e por sua relação com a linguagem enquanto sistema de possibilidades potenciais, enquanto dado), mas imediatamente – e isso é o que mais importa para nós – com outros enunciados no âmbito de um dado campo da comunicação. Fora dessa relação ele não existe *em*

termos reais (apenas como *texto*). Só o enunciado pode ser verdadeiro (ou não verdadeiro), correto (falso), belo, justo, etc. (BAKHTIN, 2006, p. 328).

Esse processo está diretamente relacionado com a posição que os sujeitos assumem na situação comunicativa e, portanto, depende da realocação dos lugares a partir dos quais eles enunciam e de como se dá o dimensionamento das forças enunciativas. Estar consciente disso permite que o interesse da análise não esteja sobre os aspectos psicológicos das relações e sim no reflexo da própria estrutura enunciativa. É o entendimento de que o próprio enunciado é refratado pelas vozes do jogo enunciativo.

Em outro momento, o enunciado parece mais claro ainda quanto ao conflito nas relações de grupo:

A montagem de um espetáculo implica também produzir materiais de cena e outras responsabilidades que vão além de atuar. É perceptível que poucos têm a experiência de executar trabalhos de colagem, pintura, ou projetar adereços e cenários. A oportunidade de aprender seria justamente essa, se a maioria não fugisse e deixasse todo o trabalho nas mãos dos demais. (Memorial 2, p. 36).

Quando os dizeres caminham no sentido de categorizar a montagem de um espetáculo em um modelo que *implica também produzir materiais de cena e outras responsabilidades que vão além de atuar*, ecoam novamente as vozes do teatro, dialogando com a noção de teatro de grupo, a partir da qual é possível pensar cada integrante de um grupo teatral como responsável por diversas funções que não apenas aquela exercida no próprio espetáculo.

A premissa principal do teatro de grupo é que cada integrante é parte de um todo, do grupo, e se necessário, deve contribuir com o grupo na função emergencial, independentemente de qual atividade específica desenvolverá no espetáculo. Exemplo: um iluminador deve ter a consciência de grupo de que pode se responsabilizar pelo fechamento do teatro após os ensaios. Ou, um ator pode se responsabilizar pela limpeza do ambiente de trabalho ao chegar ao espaço de criação.

No mesmo enunciado em que o sujeito fala da possibilidade de aprender nesse processo de grupo, ecoa uma voz de denúncia: *se a maioria não fugisse e deixasse todo o trabalho nas mãos dos demais*. Lembro ao leitor que esse enunciado provém de um memorial feito no e para o próprio contexto acadêmico. A força centrífuga do enunciado está justamente no deslocamento, na oposição entre a função do gênero e o que pretende o sujeito ao utilizar um enunciado marcado por tal tom.

O sujeito não se inclui nessa maioria, sua posição enunciativa, aqui, é exotópica quanto aos seus outros. Ao escolher a expressão: *se a maioria não fugisse*, ele remete o interlocutor ao sentido de descompromisso dessa maioria com o trabalho acordado pelo grupo. A voz do sujeito ecoa como

força centrífuga ao mostrar as falhas do processo, mesmo que faça questão de ressaltar a importância da oportunidade de aprender. A responsabilização pelos conflitos é direcionada aos seus outros colegas, os outros acadêmicos, e em momento algum aos seus professores ou à falhas institucionais.

Ao caminhar para as considerações finais, convido o leitor a refletir sobre a criação cênica como um espaço no qual as *vozes da educação e do teatro* estão presentes, e que essa relação é inegável, principalmente se acontece em um contexto escolar, educativo, ou seja, na universidade. As vozes se acentuam nos enunciados, mas não se separam, pelo contrário, são incompletas, inconclusas, dispersam-se, ecoam, possibilitando outros sentidos, outras conversas, outros convites a outras vozes.

Se há conflito, se é difícil realizar um espetáculo no modelo de teatro de grupo, pergunto: Por que essa prática habita um contexto universitário de formação em teatro? O que se quer dizer aos jovens atores quando o modelo de criação teatral adotado na universidade parte de uma perspectiva de grupo como necessária aos processos artísticos? A universidade está formando atores para o contexto regional propositalmente ao escolher o teatro de grupo como viés educativo? Há meios de sobrevivência teatral na negação do teatro comercial?

Estas são questões que necessitam de reflexão e que ainda não encontraram campo fértil de discussão nos estudos educacionais. Esta pesquisa traz, mais do que uma contribuição, uma provocação a pensar a formação superior em teatro em regiões periféricas. Uma formação de jovens atores que vivem entre a realidade do ofício e o sonho do estrelato.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- CARREIRA, A. A noção de teatro de grupo a partir das matrizes teatrais da *commedia dell'arte* e do naturalismo. In: *Educação, processos, construções e críticas*. Itajaí: Sinpro, 2005.
- FISCHER, S. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- OLIVEIRA, V. Teatro de grupo: contextualização da pesquisa de mestrado. *Educação, processos, construções e críticas*. Itajaí: Sinpro, 2005.

ABSTRACT

This research, developed in graduate school in education at the Federal University of Paraná, offers some reflexions on training in theater in the context of higher education. We analyzed the memorials of the mounting practice of the trainees students of the Bachelor of Theater of the Regional University of Blumenau ,SC (FURB), in years 2007 and 2008. The analysis was conducted from the perspective of studies enunciative Bakhtin Circle. The interest of this article is in the statements that bring the theatrical practice of the theater of group for university. The data point to such a notion of the theater of group as a conflictual territory, that oscillates between the possibility of exercising the craft of theater in peripheral contexts and trampoline time for the migration of young actors for great centers of cultural production.

Keywords: Theatre of group, training in theatre; university and theatre.

*Recebido em setembro de 2011
Aprovado em novembro de 2011*