

Do amor à profissão:

Teatro Amador como Pedagogia Cultural

Taís Ferreira

Resumo

O caminho percorrido do teatro amador ao teatro profissional, na maioria das vezes, é imbuído de uma importante dimensão pedagógica, já que, percebendo a educação a partir de um ponto de vista das pedagogias culturais, aprende-se teatro através das vivências teatrais às quais cada sujeito é submetido em sua história de vida, entre tantas outras instâncias culturais que nos ensinam modos de ser e estar no mundo. O teatro amador pode, portanto, ser encarado como um privilegiado espaço formativo na linguagem teatral. Destarte, a proposta deste estudo é investigar, a partir de estudo de caso com sujeitos da região serrana do Rio Grande do Sul, como acontecem, contemporaneamente, processos formativos de profissionais do teatro a partir ou atravessados por experiências no teatro amador.

Palavras-Chave: Teatro Amador, Teatro profissional, Pedagogia do teatro, Serra Gaúcha

Resumen

El camino del teatro aficionado al teatro profesional, está impregnado, cada vez con mayor frecuencia, de una importante dimensión pedagógica, ya que al percibir a la educación desde la perspectiva de las pedagogías culturales, se aprende el teatro. Es a través de las vivencias teatrales que cada sujeto se somete a su historia de vida, entre otras muchas instancias culturales que nos enseñan modos de ser y de estar en el mundo. Por consiguiente, el teatro de aficionados puede ser visto como un espacio privilegiado de formación en el

lenguaje teatral. El objetivo de este estudio es, por lo tanto, investigar, desde un estudio de caso contemporáneo de la región montañosa de Rio Grande do Sul, los procesos de formación de profesionales del teatro da partir de las experiencias de teatro amateur.

Palabras clave: Teatro amateur, Teatro profesional, Pedagogía del Teatro, Sierra Gaucha

Abstract – From Love to Profession: Amateur Theater as Cultural Pedagogy

An important pedagogical dimension often characterizes the path from amateur to professional theater. This becomes evident in viewing theatrical education from the perspective of cultural pedagogies, suggesting that theater is learned through subjecting oneself to a personal life history, among many other cultural experiences that teach ways of being in the world. Consequently, amateur theater can be seen as a privileged space for training in theatrical language. The aim of the study is to investigate, based on a contemporary case study in the mountainous region of the Rio Grande do Sul, the processes of professional training in theater that build on the experience of amateur theater.

Keywords: Amateur Theater, Professional Theater, Theater's Pedagogy, Serra Gaúcha

Tais Ferreira. Brasileira. Bacharel em Artes Cênicas e Mestre em Educação – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – Brasil, Doutoranda em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia (UFBA). Filiação institucional atual: Professora do Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas – Brasil. As áreas de pesquisa: Teatro e Educação, Estudos Culturais. Título da última publicação: Livro “Teatro e dança nos anos iniciais”, Coleção Educação & Arte, Editora Mediação, Porto Alegre, 2012. Distinção: O livro “Teatro e dança nos anos iniciais” foi selecionado pelo Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE 2013) – Acervo do professor, do Ministério da Educação (MEC) e será distribuído a escolas de todo o Brasil. Endereço para correspondência: Avenida Sete de Setembro, 1451/903, Campo Grande, Salvador, Bahia, BRASIL. CEP: 40080-001. Telefone: (71) 91586802; taisferreirars@yahoo.com.br

Amantes profissionais?

Comecemos pelo mais difícil: a tarefa de distinguir o teatro amador do teatro profissional. Há pouca bibliografia disponível em que este debate se coloca abertamente no Brasil. Fala-se em amadorismo geralmente com o cunho pejorativo de uma atividade menor, exercida por diletantes, por pessoas sem preparo técnico, sujeitos esses sem uma “educação formal” na

linguagem teatral, ou seja, aqueles que não passaram por escolas de teatro, universidades, conservatórios ou oficinas com diretores famosos (comuns nos dias de hoje). As próprias exigências dos sindicatos dos artistas¹ para que alguém se profissionalize no campo das artes cênicas (receba uma DRT, número de registro profissional no Ministério do Trabalho) são um tanto quanto arbitrárias e passíveis de questionamento.

No entanto, perde-se de vista que, no Brasil, grande parte da arte ligada à pesquisa de novas estéticas e linguagens esteve, pelo menos durante todo o século XX, ligada aos movimentos amadores. Graças ao amadorismo vivo, ativo e sadio dos estudantes, de grupos ligados aos movimentos sindicais e das altas classes burguesas, as primeiras tentativas de profissionalização de um dito “teatro sério” fizeram-se possíveis em empreendimentos como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Teatro de Equipe. E foi graças à “escola” que o teatro amador e estudantil propiciou a estes jovens que se pode construir uma produção teatral no Brasil que se diferenciasse das comédias de costume (levadas à cena por atores míticos e suas companhias) e dos grandiosos espetáculos do teatro de revista. Destarte, contextualizando a história do teatro brasileiro, percebemos, a

**Mapa da localização do estado
do Rio Grande do Sul no Brasil**



priori, a importância do teatro amador nos percursos formativos dos profissionais do teatro em grandes centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Porto Alegre, entre outros.

Neste trabalho, que se apresenta como um estudo de caso, o foco é a recente constituição de um campo teatral profissional em uma região específica do país, a Serra Gaúcha, e a perspectiva de compreender como, nos

1. Os profissionais e técnicos das artes e espetáculos no RS têm como representação sindical o SATED/RS, sobre o qual se pode obter informações em: <http://www.satedrs.org.br/>, acesso em 01/05/2011, assim como informar-se sobre a obtenção do registro profissional.

dias de hoje, o teatro amador ainda atua como um espaço de pedagogia cultural (e teatral) operante e eficaz na constituição de processos formativos de sujeitos atores, diretores, produtores, agentes culturais, técnicos cênicos, entre outros.

Assim, teatro amador, aqui, será considerado todo aquele teatro que acontece sem fins de subsistência, ou seja, aquele teatro que envolve dimensão simbólica de gozo e vivências para além das necessidades financeiras que regem o mercado cultural e os agentes que nele atuam. Coletivos de artistas que se unem com finalidade de jogar, de pesquisar ou de montar espetáculos, bem como os grupos estudantis, serão considerados amadores na medida em que não forem fonte de subsistência financeira dos sujeitos artistas neles envolvidos e não estiverem inseridos em circuitos comerciais de espetáculos. Por conseguinte, atividades profissionais serão consideradas aquelas atividades ligadas às artes cênicas (seja na produção, atuação, docência ou funções técnicas) que envolvam fontes de renda e subsistência dos sujeitos pesquisados.

Recentemente, é traduzido e publicado em português um importante artigo da pesquisadora francesa Marie Madeleine Mervant-Roux (2012) que ressignifica esta compreensão do teatro amador como aquele que não serve para fins de subsistência dos artistas nele envolvidos. Essa autora defende que o teatro amador caracteriza-se, prioritariamente, por não apresentar uma distinção social nítida entre artistas e público, ou seja, as relações socio-culturais, afetivas e comunitárias, entre as duas partes mínimas necessárias ao acontecimento teatral, estariam indelevelmente ligadas, mescladas entre si. Geralmente, os artistas do teatro amador conhecem os espectadores que compõem seu público e vice-versa. Há uma participação efetiva daquele grupo de artistas na vida social, política e afetiva daquela comunidade e de seus integrantes. O grupo de artistas, ou boa parte dele, pertenceria à comunidade em questão, compartilharia de uma mesma cultura.

Segundo Mervant-Roux, esta não diferenciação sociocultural e a relação comunal entre espectador e artista seriam as principais características daquilo que se conceitua no mundo contemporâneo como teatro amador. Posso depreender, também a partir desta conceituação, que os sujeitos de pesquisa envolvidos neste processo investigativo pertencem (ou pertenceram) ao teatro amador, já que nasceram, cresceram e formaram-se profissionalmente, em sua maioria, nas comunidades onde atuam até os dias de hoje, construindo ali elos de ligação cultural.

Partimos da premissa de que o caminho percorrido do teatro amador ao teatro profissional, na maioria das vezes, é imbuído de uma importante

dimensão pedagógica, já que, percebendo a educação a partir de um ponto de vista das pedagogias culturais, aprende-se teatro através das vivências teatrais às quais cada sujeito é submetido em sua história de vida, entre tantas outras instâncias culturais que nos ensinam modos de ser e estar no mundo. O teatro amador pode, portanto, ser encarado como um espaço formativo na linguagem teatral.

As pedagogias

culturais

A compreensão de pedagogias culturais que baliza estes escritos e esta análise de casos de formação artística é amparada nos recentes escritos e pesquisas no campo dos Estudos Culturais em Educação no Brasil. Ainda que saibamos da tentativa desta área de conhecimento de não se constituir como campo definido e sim de situar-se como espaço de passagem, de transdisciplinaridade, o modo como a universidade no Brasil apropriou-se dos Estudos Culturais (oriundos da Universidade de Birmingham e que têm em Stuart Hall seu maior porta-voz) foi no sentido da institucionalização. Assim, há hoje linhas de pesquisa constituídas dentro de importantes programas de pós-graduação em educação no país e eventos de grande porte (reúnem em torno de 600 pesquisadores de todas as regiões do país anualmente) como o 5º SBECE (Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação) e o 2º SIECE (Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação),² conferindo caráter bastante institucionalizado à área.

Na América Latina, além da Educação, sabemos que o campo da Comunicação tem se apropriado e desenvolvido produtivos intercâmbios com os Estudos Culturais, não só em suas dimensões teórico-conceituais e metodológicas, mas também em sua dimensão pedagógica, se considerarmos, por exemplo, as inúmeras investigações empíricas de Guillermo Orozco-Gómez sobre a relação de crianças e jovens com a mídia e a novas tecnologias da informação, mediadas pela escola e pela família preferencialmente.

Demarcando o lugar pedagógico de onde falo neste artigo, trago as palavras de Tomaz Tadeu da Silva (2007) ao explicitar essa relação entre cultura e educação, constituindo as “pedagogias culturais” trazidas pelo título deste artigo.

Uma das consequências da “virada culturalista” na teorização curricular consistiu na diminuição das fronteiras entre, de um lado, o conhecimento acadêmico e escolar e, de outro, o conhecimento cotidiano e o conhe-

2. Informações sobre os eventos em <http://www.sbece.com.br/>

cimento da cultura de massa. Sob a ótica dos Estudos Culturais, todo conhecimento, na medida em que se constitui num sistema de significação, é cultural (Silva, 2007:139).

Destarte, os conhecimentos e experiências oriundos das práticas ensejadas pelo teatro amador também se constituem como práticas pedagógicas culturais, ao colocarem em operação discursos sobre o que é a arte, o teatro e qual a sua relação com aquelas comunidades atingidas por seus artefatos.

Ao veicular determinados modos de se fazer e entender teatro, o teatro amador ensina aos espectadores, aos atores e a todos aqueles envolvidos modos de constituir suas identidades tanto como artistas, quanto como espectadores. Contudo, como artefato cultural que é - imerso e inserido em culturas, conjunturas e atravessado por regimes discursivos específicos –também explicita modos de ser e estar no mundo que subjetivam os sujeitos envolvidos.

É dessa perspectiva que os Estudos Culturais analisam instâncias, instituições e processos culturais aparentemente tão diversos quanto exposições de museus, filmes, livros de ficção, turismo, ciência, televisão, publicidade, medicina, artes visuais, música... (*Ibidem*).

Assim, o teatro amador compreendido como pedagogia cultural, tanto na formação de artistas como na formação de espectadores, vem ao encontro da perspectiva teórico-pedagógica ora apresentada. Essa imbricação entre educação e cultura é mais uma vez explicada pelas palavras de Silva:

Se é o conceito de “cultura” que permite equiparar a educação de outras instâncias culturais, é o conceito de “pedagogia” que permite que se realize a operação inversa. Tal como a educação, as outras instâncias culturais também são pedagógicas, também têm uma “pedagogia”, também ensinam alguma coisa. Tanto a educação como a cultura em geral estão envolvidas em processos de transformação da identidade e da subjetividade (*Ibid.*).

A formação teatral

no Brasil

Partamos, agora, para um breve comentário sobre os modelos de formação em teatro no Brasil. Há, no país, instâncias oficiais de formação artística, reconhecidas pelo Ministério da Educação (MEC). As universidades são, por excelência, o lócus privilegiado e oficial desta formação, ainda que, baseados na perspectiva dos Estudos Culturais em Educação, possamos considerar praticamente todas as esferas da cultura a partir de sua dimen-

são pedagógica, de sua potência em ensinar algo aos sujeitos, ainda que não necessariamente haja objetivos didáticos explícitos nestes artefatos, instâncias e conjunturas culturais.

No entanto, é pertinente contextualizar a atual situação do ensino formal de teatro no país. Cumpre notar que o ensino de artes (música, teatro, dança e artes visuais) é obrigatório nos currículos da educação básica, ainda que nem sempre as escolas públicas tenham professores de artes com formação e estrutura para cumprir a lei. Há, nas universidades brasileiras, basicamente, três modalidades de cursos profissionalizantes: cursos técnicos a nível médio ou pós-médio e cursos superiores, os bacharelados em artes e as licenciaturas em artes. As diretrizes nacionais para os cursos de graduação em Teatro encontram-se em documento disponível no sítio eletrônico do MEC.³

Há dois perfis de egressos desejados pelo primeiro documento oficial do MEC⁴ que estabelecia diretrizes curriculares para formação de bacharéis e licenciados em teatro. Mesmo que este documento não mais esteja em vigor, seus efeitos ainda fazem-se presentes nas práticas e discursos de formação superior em teatro e todo país. Ei-los:

A) o perfil do egresso de um curso de graduação em Teatro deve compreender uma sólida formação ética, teórica, artística, técnica e cultural que capacita tanto a uma atuação profissional qualificada, quanto ao empreendimento da investigação de novas técnicas, metodologias de trabalho, linguagens e propostas estéticas. É marcante no perfil do egresso a busca permanente da atualização profissional e da capacidade de intervir no mercado de trabalho, criando novas oportunidades de atuação intelectual e artística; B) perfil específico: o graduado deverá estar capacitado a contribuir para o desenvolvimento artístico e cultural do País no exercício da produção do espetáculo teatral, da pesquisa e da crítica teatral, bem assim do ensino do teatro (MEC, CES/CNE 0146/2002).

Os cursos técnicos de formação em teatro ligados a instituições públicas federais de ensino não são muitos hoje no país, mas ainda há escolas importantes formando atores, diretores ou técnicos em arte (cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, iluminadores, etc.) em capitais de estados como Curitiba (Paraná), Belém (Pará), Maceió (Alagoas), Belo Horizonte (MG) e São Paulo (SP). Há cursos técnicos profissionalizantes ministrados por escolas particulares de teatro em todo o Brasil, bem como cursos livres

3. As atuais diretrizes curriculares nacionais para os cursos de graduação em teatro podem ser conhecidas em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES04-04.pdf>

4. O documento não está mais em vigor, tendo sido substituído por outros dois, mas pode ser acessado na íntegra no sítio eletrônico do MEC: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/CES0146.pdf>

de iniciação técnico-profissional ofertados pelas mais antigas escolas de teatro vinculadas a instituições públicas federais de ensino, a exemplo da UFBa (Salvador, Bahia) e da UFRGS (Porto Alegre, Rio Grande do Sul).

Os cursos de bacharelado em Artes Cênicas ou Teatro, com ênfases em Interpretação Teatral ou Direção Teatral e, em algumas poucas instituições em Teoria e Crítica Teatral, têm, geralmente, duração de quatro a cinco anos e três dimensões de conhecimentos abordados: práticos, teóricos e teórico-práticos. Há, portanto, nos currículos, disciplinas práticas (corpo, voz, improvisação, atuação, encenação, técnicas circenses), disciplinas teóricas (história do teatro, estética, dramaturgia) e disciplinas teórico-práticas (abordagens simultâneas de prática e teoria tanto nas áreas já citadas como em figurino, iluminação, teatro de formas animadas, ensino de teatro).

Complementando o que já foi exposto, cito aqui, integralmente, o conteúdo do Artigo 5º da RESOLUÇÃO Nº 4 DE 8 DE MARÇO DE 2004, que dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Teatro, abordando neste artigo as dimensões supracitadas:

Art. 5º O curso de graduação em Teatro deve assegurar o perfil do profissional desejado, a partir de conteúdos e atividades que atendam aos seguintes eixos interligados de formação: I – conteúdos Básicos: estudos relacionados com as Artes Cênicas, a Música, a Cultura e a Literatura, sob as diferentes manifestações da vida e de seus valores, bem assim com a História do Espetáculo Teatral, a Dramaturgia, a Encenação, a Interpretação Teatral e com a Ética Profissional; II – conteúdos Específicos: estudos relacionados com a História da Arte, com a Estética, com a Teoria e o Ensino do Teatro, além de outros relacionados com as diferentes formas de expressão musical e corporal, adequadas à Expressão Teatral e às formas de Comunicação Humana; III – conteúdos Teórico-Práticos: domínios de técnicas integradas aos princípios informadores da formação teatral e sua integração com atividades relacionadas com Espaços Cênicos, Estéticos, Cenográficos, além de domínios específicos em produção teatral, como expressão da Arte, da Cultura e da Vida (MEC, CNE, 2004).

A tradição europeia dos conservatórios na formação de artistas não perdeu no Brasil e os poucos existentes no século XIX foram incorporados às universidades como escolas superiores ou técnicas de artes desde o início do século XX, de onde descendem muitos dos bacharelados em artes e os cursos técnicos ofertados no Brasil.

Na última década, com a expansão do ensino superior no país promovida por programas federais como o REUNI (Programa de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais) e por diversos programas do MEC

de estímulo à formação de professores para a educação básica (Parfor, Prodocência, PIBID),⁵ assistimos à abertura de muitos cursos de licenciatura, voltados no Brasil para formação de professores para educação básica, esta dividida em Educação Infantil (maternal, jardim de infância, pré-escola), anos iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º anos), anos finais do Ensino Fundamental (6º a 9º anos) e Ensino Médio (1º ao 3º anos).

Segundo as Leis de Diretrizes e Bases Nacionais para a Educação,⁶ de 1996, a área de Arte é composta por quatro linguagens (artes visuais, dança, música e teatro) e cada uma das linguagens deverá ter professores com formação específica. Os cursos de Educação Artística polivalentes, existentes até a década de 1990 nas universidades do país, abordavam as quatro linguagens na formação do docente em arte. Hoje, a formação de licenciados em arte se dá de forma totalmente dissociada, existindo, nas universidades, uma licenciatura para cada uma das áreas compreendidas como Arte.

Cumpra-se notar que a formação do licenciado envolve outra dimensão (não abordada pelos bacharelados), que é a dimensão de estudos pedagógicos e educacionais, tanto de caráter teórico como prático, através das práticas educacionais e estágios curriculares no ensino regular e nas comunidades. Um mapeamento relevante, detalhado e analítico destas licenciaturas em teatro no Brasil é realizado por Santana (2010) em sua obra “Teatro e formação de professores”.

Tendo em vista a formação de técnicos, bacharéis e licenciados, o mesmo documento já citado anteriormente, a RESOLUÇÃO Nº 4 DE 8 DE MARÇO DE 2004, dispõe também em seu texto sobre as habilidades e competências mínimas (ou básicas) para a formação do egresso em teatro. Ainda que não haja pesquisas fundamentadas sobre isso, pode-se perceber que muitas das habilidades e competências trazidas pelo documento estão presentes nas relações pedagógicas constituintes e constituídas no teatro amador. Após citar as habilidades e competências, farei breve apanhado sobre as relações destas com o teatro amador.

Art. 4º O curso de graduação em Teatro deve possibilitar a formação profissional que revele competências e habilidades para: I - conhecimento da linguagem teatral, suas especificidades e seus desdobramentos, inclusive conceitos e métodos fundamentais à reflexão crítica dos diferentes elementos da linguagem teatral; II - conhecimento da história do teatro,

5. Estes programas de estímulo às licenciaturas podem ser conhecidos nos seguintes endereços eletrônicos: <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/capespibid>, <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/prodocencia>, <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/parfor>

6. A lei pode ser acessada na íntegra e com suas modificações no endereço eletrônico: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm

da dramaturgia e da literatura dramática; III - domínio de códigos e convenções próprios da linguagem cênica na concepção da encenação e da criação do espetáculo teatral; IV - domínio técnico e expressivo do corpo visando a interpretação teatral; V - domínio técnico construtivo na composição dos elementos visuais da cena teatral; VI - conhecimento de princípios gerais de educação e dos processos pedagógicos referentes à aprendizagem e ao desenvolvimento do ser humano como subsídio para o trabalho educacional direcionado para o teatro e suas diversas manifestações; VII - capacidade de coordenar o processo educacional de conhecimentos teóricos e práticos sob as linguagens cênica e teatral, no exercício do ensino de Teatro, tanto no âmbito formal como em práticas não-formais de ensino; VIII - capacidade de auto aprendizado contínuo, exercitando procedimentos de investigação, análise e crítica dos diversos elementos e processos estéticos da arte teatral (MEC, CNE, 2004).

Eu diria que, ao presenciar práticas continuadas em teatro amador e estudantil, percebe-se que, se é diminuta a presença de elementos de conceitualização e desenvolvimento teórico mais aprofundado (incisos I e II) no teatro amador (tomamos aqui um olhar panorâmico, grosso modo), temos fortemente marcado o desenvolvimento das competências e habilidades do inciso III, ou seja, “o domínio de códigos e convenções próprios da linguagem cênica na concepção da encenação e da criação do espetáculo teatral”. O teatro amador, de modo geral, volta-se para a prática e promove, num fazer continuado e negociado geralmente em grupo, a constituição clara de uma dimensão ética e política do trabalho coletivo no campo artístico, estas reveladas na citação que trata do perfil desejado do egresso em teatro, anteriormente citado.

As habilidades e as competências acerca do trabalho do ator sobre si mesmo (inciso IV) e do trabalho do diretor sobre a encenação (inciso V), são desenvolvidas por cada grupo ou sujeito em seus percursos formativos desde o teatro amador de modo diferenciado, como comprovam muitas das falas dos sujeitos desta investigação que serão evocadas nas próximas seções deste artigo. No entanto, as escolas de ensino formal e não-formal ainda são os lócus privilegiados para a obtenção e experimentação destes conhecimentos prático-teóricos específicos dos *métier* da linguagem cênica.

Acerca das habilidades e competências voltadas ao ensino e a aprendizagem do teatro, pode-se considerar que, mesmo que as competências citadas no inciso VI não sejam comumente presentes, as habilidades propostas pelo inciso VII, de condução de processos artísticos pedagógicos encontram-se bastante próximas dos artistas amadores. Todos os sujeitos de pesquisa citados neste artigo, constantes na tabela do anexo 1, são ou

foram responsáveis pela condução de processos pedagógicos de ensino aprendizagem, sendo esta uma dimensão bastante importante do trabalho do teatro amador e, muitas vezes, um primeiro passo para a profissionalização, já que a profissão docente em artes, mesmo que exercida no âmbito da educação não-formal, é uma reconhecida forma de subsistência em arte no Brasil.

Finalizando este imbricamento entre competências e habilidades levantadas pelo documento oficial do MEC para formação de artistas e pedagogos teatrais, o caminho percorrido pelos amadores sujeitos desta pesquisa demonstra claramente o desenvolvimento do intuito demonstrado no inciso VIII, a “capacidade de auto aprendizado contínuo, exercitando procedimentos de investigação, análise e crítica dos diversos elementos e processos estéticos da arte teatral”, que é claramente demonstrada na busca pelo ensino formal empreendida por praticamente todos os sujeitos de pesquisa, profissionais das artes oriundos do teatro amador. Mais uma vez, a observação da tabela do anexo 1 auxiliará o leitor a visualizar esta relação entre teatro amador, profissionalização e ensino formal das artes no Brasil.

Para além dos muros da universidade, há no Brasil muitas escolas livres de teatro, principalmente nas grandes e médias cidades, vinculadas a grupos teatrais e/ou artistas reconhecidos no campo, que oferecem cursos continuados. Oficinas e *workshops* teatrais pontuais também são espaços de formação continuada e inicial em teatro. Cursos e oficinas promovidos por secretarias de cultura e aparelhos culturais do estado são comuns, principalmente tendo como público-alvo crianças, jovens e idosos. Há cursos técnicos de formação de atores ofertados por escolas particulares em diversas cidades do país.

Mas esta formação acima citada está vinculada àquela considerada oficial, ou ligada a instituições de ensino regular e/ou organizadas. Neste artigo, amparada pelo conceito de pedagogias culturais, abordarei o teatro amador como um espaço tanto de pedagogia teatral (na formação de artistas, técnicos, gestores públicos e professores de teatro) como de pedagogia cultural, agindo na formação de espectadores, através dos discursos e práticas que veicula.

No caso específico dos sujeitos de pesquisa desta investigação, uma busca pela educação formal na área de artes aparece, em praticamente todos os casos, como consequência de uma formação anterior através do teatro amador como pedagogia cultural. Destarte, posso inferir que o

Quadro-resumo de sujeitos de pesquisa

Nome ¹	Idade ²	Funções	Município(s) de atuação	Nível de ensino formal
Moacir Côrrea	49	Ator, bailarino, diretor, coreógrafo, professor de dança e de teatro	Bento Gonçalves e Santa Teresa	Graduação em Dança e especialização em Pedagogias do Corpo
Magali Quadros	48	Diretora da Casa de Cultura de Caxias do Sul, produtora, atriz e professora	Caxias do Sul	Graduação em Filosofia, especialização em Teatro Contemporâneo, mestrado em Teatro e mestrado em Turismo
Gutto Basso	42	Ator, diretor, artista plástico, professor de teatro e expressão corporal, músico, compositor	Caxias do Sul e Flores da Cunha	Graduação incompleta (Artes Visuais) e curso técnico Formação do Ator
Mônica Blume	41	Atriz, produtora e coordenadora de grupos amadores	Bento Gonçalves	Graduação incompleta (Artes Cênicas – Licenciatura)
Lisiane Berti	33	Atriz, diretora, dramaturga e professora de teatro	Canela e Gramado	Graduação Artes Visuais e curso técnico Formação do Ator
Grasiela Muller	25	Atriz e musicista	Garibaldi, Caxias do Sul e Porto Alegre	Graduação em Música - Licenciatura

* A autora recebeu autorização para citar os sujeitos de pesquisa utilizando seus reais nomes artísticos, ou seja, como são conhecidos no meio profissional.

** Os dados desta tabela são referentes ao ano de 2010, quando foi realizada a coleta de dados com os profissionais.

teatro amador como pedagogia cultural e teatral não anula ou substitui a pedagogia teatral formal, regular e oficial. Ele é, acima de tudo, a “porta de entrada” para os espaços educacionais em teatro. E lócus privilegiado para desenvolvimento de questões éticas e políticas, para além daquelas estéticas, na relação teatral, conforme demonstraremos nas seções seguintes. Veremos, a seguir, nas análises, de que modo as experiências no teatro amador constituíram-se como importantes espaços formativos de uma ética profissional e de uma postura política diante das situações dadas na vida destes artistas.

Um “caso” na Serra Gaúcha?

Volto-me agora à análise da conjuntura sócio-econômico-cultural desta pequena porção de Brasil que é cenário e contexto destas histórias, a Serra Gaúcha, a partir da década de 80, década esta que marca o início do período de formação dos sujeitos de pesquisa que comporão a estrutura fundante desta investigação (ver tabela de sujeitos de pesquisa).

Primeiras considerações apontam para as seguintes questões: como aconteceu a formação de uma economia da cultura que possibilitou a profissionalização destes (antes) “amantes do teatro”? Quais as transformações de capital simbólico, para além da economia monetária, que tornaram estes profissionais necessários e operantes em um meio eminentemente dominado pelo setor industrial e agroindustrial? A partir de que momento a Serra Gaúcha investe neste potencial de economia cultural e que discursos constroem esta nova demanda, ou seja, a demanda de consumo de artefatos culturais e artísticos pela população em geral e promoção destes pelos órgãos públicos e empresas privadas?

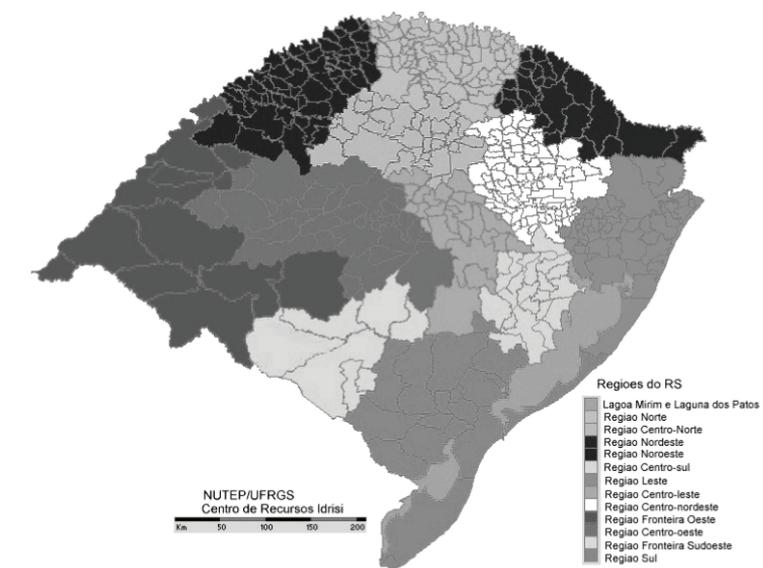
Ao pensar a formação de profissionais do teatro que atuam nos dias de hoje na Serra Gaúcha, diversas questões impõem-se e são ressaltadas muitas linhas a serem aprofundadas e seguidas na construção deste trabalho. Uma delas é a pertinência de um estudo de caso que tenha o contexto sócio-econômico-cultural desta região nos últimos 30 anos como espaço investigativo, seguida pela análise do desenvolvimento de uma economia da cultura e a transformação do capital simbólico local, a constituição de um campo teatral em que a profissionalização dos sujeitos tornou-se necessária e no qual o teatro amador ainda ocupa um importante espaço formativo nos percursos de constituição dos sujeitos.

Assim, esta pesquisa, segundo as definições de Yin (2001;39) acerca dos estudos de caso, encontra condições para o desenvolvimento de um estudo de caso único e integrado (um caso único, em um contexto único, porém com várias unidades de análise), pois se trata de uma investigação empírica de um fenômeno contemporâneo (em profundidade) e em seu contexto de vida real, no qual os limites entre fenômeno e contexto não são claramente evidentes e sobre os quais o pesquisador não tem controle.

Uma afirmação que pode ser feita a partir de análises empíricas preliminares da situação do campo teatral no estado do RS é a de que o teatro amador ainda ocupa uma posição muito forte e marcada, seja como espaço de resistência de alguns grupos (atuantes em cidades do interior que

possuem uma economia da cultura em desenvolvimento e na capital Porto Alegre), seja como única forma de existência do teatro (o que é o caso de regiões economicamente menos favorecidas do estado como as regiões Sul, Noroeste e Fronteira). Grosso modo, percebe-se, a partir de observações superficiais, que a profissionalização do campo teatral está estabelecida, nos dias de hoje, na capital Porto Alegre (desde meados da década de 60), principal pólo de produção cultural do estado, e na região da Serra Gaúcha, mais especificamente a Região Centro-Nordeste (que compreende Caxias do Sul e cercanias, Vale dos Vinhedos e Região das Hortênsias), a partir da década de 90.

Mapa das microrregiões do estado do Rio Grande do Sul



Fonte do mapa: <http://nutep.adm.ufrgs.br/mapas/amapas.htm>

Portanto, o amadorismo (e sua possível passagem para a profissionalização) guarda íntima relação com as questões de desenvolvimento econômico e consequente crescimento de uma demanda por capital simbólico antes não desejado, como é o caso do teatro na Serra Gaúcha.

Certamente manifestações culturais ligadas às colonizações italiana e alemã, responsáveis pelo povoamento e construção desta região, sempre estiveram presentes no cotidiano local. Bandas típicas, corais, grupos de

danças folclóricas, literatura e saraus em dialetos italianos (filós) e germânicos, santerias tradicionais, pintores sacros, entre outros, compuseram a oferta de artefatos culturais das colônias de sua instituição (meados de 1870) até boa parte do século XX, onde, de forma acanhada, começa a surgir, nas então emancipadas colônias, a demanda pelo teatro, pela literatura e pela música não necessariamente vinculadas à imigração, que cumpriam a tarefa de vivificação da “terra abandonada”, ou seja, de uma Itália ou de uma Alemanha míticas e fortemente presentes no imaginário dos imigrantes e de seus descendentes até os dias de hoje.

A crescente urbanização e industrialização da Serra Gaúcha, que estabelece a região como pólo industrial de importância nacional a partir da II Guerra Mundial, traz mudanças significativas aos modos de vida e hábitos da população e inicia, já na primeira metade do século XX, em cidades como Caxias do Sul, um movimento amador das artes que terá culminância na década de 80, encaminhando-se, já na década de 90, para a profissionalização destes “amadores das artes”. Não só o teatro e a dança, mas a música, as artes visuais e a literatura ditas “universais” tomam lugar no cenário cultural da região.

Assim, contamos hoje com diversos profissionais atuando em várias cidades da Serra Gaúcha, em funções no campo teatral como o ensino de teatro (formal e informal), a produção e divulgação de espetáculos, cargos públicos no setor cultural, direção, atuação e criação dos diversos âmbitos do espetáculo (música, figurinos, cenografia), entre outros. Municípios como Caxias do Sul, Bento Gonçalves, Garibaldi, Canela, Gramado e Flores da Cunha possuem profissionais do teatro trabalhando e produzindo na região. Cumpre notar que a atividade turística desenvolvida na região (que é um dos pólos nacionais de turismo interno no Brasil) coloca-se como uma alternativa de renda também aos profissionais do teatro,⁷ bem como as muitas empresas da região que possuem projetos de produção artística com os funcionários ligados aos seus programas de qualidade total.⁸ Mas concomitante a esta profissionalização ligada às demandas de prestação de serviços do capital privado turístico e empresarial, os últimos vinte anos viram surgir várias escolas de teatro (muitas multidisciplinares),⁹ bem como

7. Espetáculos cênicos fazem parte de eventos como Festa da Uva, Fenavinho e Natal Luz, para citar os maiores, sendo que profissionais da região são contratados a fim de criar, dirigir e produzir tais espetáculos. Trabalhos de atores e *performers* em parques temáticos, hotéis e passeios turísticos também são uma fonte de renda da classe teatral na Serra.

8. Exemplos de empresas em que o teatro com os funcionários está presente nas ações voltadas à obtenção e manutenção de selos de qualidade total como ISO 9000, 5SS e outros: Randon, Todeschini, Dellano, Fras-le, Mondial, Agrale, Marcopolo, etc. Ver site do 1º Festival de Teatro Empresarial, ocorrido em Caxias do Sul em 2009: <http://www.festivalteatroempresarial.com.br/>

9. Sites de escolas de teatro e produtoras em funcionamento em Caxias do Sul: <http://www.>

muitos grupos que atuam profissionalmente, produzindo e comercializando seus espetáculos e performances como fonte de sustento de seus membros, organizando-se em forma de produtoras/ empresas culturais.

Cabe aqui, a título de exemplo, uma especulação comparativa entre históricos teatrais de municípios diferentes do estado: Pelotas e Caxias do Sul. Um breve paralelo entre estas duas cidades gaúchas de médio porte demonstrará,¹⁰ em um primeiro olhar, as grandes diferenças que compõem o campo teatral e a função do teatro amador no estado do Rio Grande do Sul.

Enquanto Pelotas conta com um dos teatros mais antigos do Brasil (o Theatro Sete de Abril, que data de 1831 e está fechado desde março de 2010 para reformas) e com a presença de uma farta história contada através de documentos escritos, iconográficos e de periódicos sobre o desenvolvimento da arte teatral, da presença dos grandes nomes do teatro nacional e internacional em seus palcos, como João Caetano, Procópio Ferreira, companhias líricas de renome, entre outros; demonstrando o valor simbólico e a importância das artes cênicas para o cotidiano da culta população pelotense dos séculos XIX e XX, o que vemos hoje na cidade é uma “quase total” ausência de profissionais atuando na área (salvo alguns casos de sujeitos isolados e o grupo de circo-teatro Tholl, que possui uma organização e operacionalização profissional) e a existência de alguns grupos de teatro amador, compostos por remanescentes de um forte e atuante movimento teatral amador da década de 80. Estes amadores não se profissionalizaram e muitos abandonaram as atividades artísticas, dedicando-se ao campo econômico que absorve maior mão de obra em Pelotas, ou seja, o campo educacional.¹¹

É importante salientar que Pelotas possui escolas de artes há quase 100 anos (como o Conservatório de Música e a Escola de Belas Artes, que hoje juntos e acrescidos da área de artes cênicas e da área de audiovisual e design, formam o Centro de Artes e foram incorporados à Universidade

temgenteatrando.com.br/site/index.php, <http://www.uebapro.com.br/>, <http://saladeensaio.pw4.com.br/>.

10. Caxias do Sul e Pelotas são, em número de habitantes, a segunda e a terceira maiores cidades do estado, menores somente que a capital Porto Alegre, segundo o censo demográfico de 2010. Dados obtidos em: <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?uf=43&dados=1>.

11. Pelotas é, ao lado de Santa Maria, Rio Grande e Porto Alegre, um dos maiores pólos de educação pública no estado do RS, contando com cursos técnicos, tecnológicos, bacharelados, licenciaturas e pós-graduações na UFPel (Universidade Federal de Pelotas) e no IFSul (Instituto Federal Sul Riograndense), além da presença de universidade particular de grande porte como UCPel (Universidade Católica de Pelotas) e outras instituições de ensino superior privado.

Federal de Pelotas), no entanto, a arte historicamente tem sido considerada uma etapa da formação cívica, social e cultural dos cidadãos pelotenses e não necessariamente uma possibilidade profissionalizante, veja-se para isso estudos sobre musicistas, fotógrafas e artistas pelotenses dos séculos XIX e XX (Silva *et al.*, 2009; 2010). A subsistência destes, em termos gerais, dava-se através de outras funções e a arte em suas vidas era fonte de realização e gozo pessoal e social e nunca atividade de trabalho remunerado ou de sustento, nunca profissão.

Já em Caxias do Sul, o caminho de diversos destes amadores que compunham grupos ativos e produtivos da década de 80 foi o da profissionalização, a partir de uma demanda regional criada pelo fomento de uma economia da cultura. Em uma região em que a importância dos artefatos artísticos e culturais sequer se aproximava da necessidade conferida a estes numa cidade como Pelotas, de forma quase que abrupta, vemos surgir um meio profissional muito produtivo e atuante, que levou a cidade a receber o título de Capital da Brasileira Cultura em 2008 e, neste ano de 2011, segundo pesquisa do IBGE encomendada pelo MinC, está dentre os 5.562 municípios brasileiros, em primeiro lugar no índice nacional de gestão na área cultural.¹²

Após esta breve contextualização do campo teatral e cultural no Rio Grande do Sul e, mais especialmente, na Serra Gaúcha, apresentarei os sujeitos de pesquisa, atores, produtores e gestores culturais em atividade nos vários municípios da região (ver tabela de sujeitos de pesquisa).

Do palco ao escritório?

Os sujeitos de pesquisa, que participam voluntariamente como depoentes nesta fase da investigação (através de respostas a questionários escritos, envio de currículo e imagens significativas de sua carreira) possuem idades e experiências diversas, tendo alguns iniciado suas atividades artísticas em fins dos anos 70, outros no decorrer da década de 80 e uma jovem atriz e musicista que iniciou seu percurso formativo junto a um grupo de teatro amador na década de 90.

Os critérios de escolha para que fossem convidados a participar da pesquisa foram os seguintes: 1) ter iniciado atividades teatrais no teatro estudantil e/ou em grupos amadores e 2) hoje trabalhar ativamente no campo das artes na Serra Gaúcha, mais especificamente com as artes cênicas, em qualquer função relacionada (gestor público, produtor, ator, diretor,

12. Fonte dos dados: http://www.capitalbrasileiradacultura.org/cbc/?Url=Noticia2009_10_18. Acesso em 15/04/2011.

técnico, professor). Assim, por volta de dez convites foram feitos, sendo que seis artistas acenaram positivamente, disponibilizando-se a responder aos questionários, participar de entrevistas e abrir seus acervos pessoais de fotografias, textos, material impresso e recortes de jornal, entre outros. A amostragem de artistas também contempla os diversos municípios da Serra Gaúcha e suas microrregiões, possibilitando um mapeamento geográfico bastante abrangente desta pequena e importante região do estado.

O material que será analisado neste artigo são as respostas dos artistas/profissionais das artes, por escrito, a algumas questões que se referem aos seus percursos formativos, suas experiências no teatro e acerca do que consideram profissionalismo e amadorismo nas artes da cena. A partir destas análises, pretende-se refletir sobre como o teatro amador caracterizou-se como uma pedagogia cultural, ou seja, como um espaço de aprendizagem teatral no caminho percorrido entre as vivências iniciais com teatro e a opção pela profissionalização artística destes sujeitos.

Início as reflexões acerca dos limites (tênuos e nebulosos) entre ser um profissional e um amador no campo teatral a partir da pergunta *O que é ser um profissional das artes cênicas?* Dos palcos de cine-teatros abandonados e de teatros de escolas, estes artistas empreendem, primeiramente, a caminho da profissionalização, um percurso de “legalidade”, nos quais adequar-se a padrões da lei trabalhista no país é necessário para tornar-se um profissional, ainda que nem sempre desejável. Para além da legitimação no campo, entre os pares e pela comunidade local, a necessidade de adequação burocrática ao mundo do trabalho coloca-se como um imperativo à profissionalização.

Ao serem questionados sobre se consideravam-se profissionais das artes cênicas, diversas ponderações sobre os limites entre o amadorismo e o profissionalismo e as exigências atuais do mercado das artes foram levantadas. Na resposta abaixo, do ator e multiartista Gutto Basso, homem das artes com vários anos de atuação no meio na Serra, na capital do RS e em outros pólos produtores do país, o artista levanta a necessidade de adequar-se à legalidade, como requisito que hoje se impõe à questão das escolhas estéticas de um grupo ou artista, por exemplo. Se “antes (quando ele iniciava suas experiências nas artes) profissionais eram aqueles que se preocupavam com uma pesquisa de linguagem e amadores aqueles que simplesmente faziam”, nos dias de hoje o reconhecimento como profissional do campo também está relacionado a adequações legais como abertura de uma empresa, pagamento de impostos, trabalho com notas fiscais, declaração de imposto de renda, promoção de direitos trabalhistas, entre outros. Assim, cabe ao

artista tornar-se um gerente ou administrador de uma pequena empresa, a fim de otimizar sua prestação de serviços; ou conseguir um registro profissional que possibilite que este receba seus proventos como prestador de serviços autônomo, pagando as altas taxas do INSS, ISQN e outros impostos cobrados sobre serviços nos âmbitos municipal, estadual e federal.



Gutto Basso - Foto: Volume Um!

Não sei dizer (se sou profissional)... em tempos passados profissional se preocupava com linguagem e estudava, amador só fazia... nos atuais, amador é quem não tem DRT ou não está regularizado com a receita, com a regularização de autônomo, ou do simples, como empresa. Então, embora tenha sempre me preocupado com isso, essas coisas da legalidade questionável nunca impediram a mim ou aos que observo ao meu redor de exercer esta atividade ou profissão (Gutto Basso, 2010).

É importante salientar que todos os artistas sujeitos destas pesquisas atuam como autônomos, sócios de empresas culturais e/ou como profissionais contratados por diferentes setores públicos. Muitos dos grupos dos quais participam configuram-se como pequenas empresas e são gerenciados pelos próprios artistas, que acumulam funções administrativas, ao lado de suas funções como artistas e professores de arte.



Mônica Blume

Foto: Walter Meneguzzi

A atriz e produtora Mônica Blume, a frente do Grupo Teatral Orelhas de Abano (que surgiu como uma associação cultural sem fins lucrativos, mas que hoje funciona como empresa simples) há duas décadas, afirma que a opção de “ganhar a vida” através do teatro a coloca como uma profissional. Mônica atua e dirige grupos amadores há muitos anos,

desde a década de 80, mas só nos anos 2000 abre mão da estabilidade de um emprego público estadual, no qual era concursada, para dedicar-se integralmente ao grupo e às suas produções, passando assim a “viver de teatro”.

Sim, me classifico como uma profissional que nasceu do trabalho teatral considerado amador, onde tudo era feito primeiro pelo simples “amor” ao fazer teatral. Neste sentido continuo no amador (pelo amor ao teatro), mas por ter escolhido ele, “o teatro”, como forma de ganhar a vida, também me posiciono como profissional (Mônica Blume, 2010).

Ainda que Mônica nos fale do amor ao teatro, da necessidade de continuar um amador no sentido de “amar seu ofício”, é imperativa a seguinte questão: o que é preciso para se ter o direito de denominar-se um artista? Dentro do campo teatral, a legitimação acontece a partir de determinados padrões de conduta e de produção e circulação de produtos. No entanto, segundo nos diz Bourdieu (2002), é em lutas e embates, nas relações de poder, que a legitimação de um campo e de seus atores se estabelece nas sociedades. Assim, outros artistas entrevistados levantam a necessidade da militância e do posicionamento político do artista para alcançar apoio do poder público e reconhecimento sociocultural.

Ao comentar como o campo das artes e, mais especificamente, o campo teatral se estabeleceu em sua cidade natal, a pequena Garibaldi (município de 30.000 habitantes), a jovem atriz e musicista Grasiela Muller aponta para uma modificação no reconhecimento do trabalho dos artistas pela população.



Grasiela Muller é atriz, instrumentista e a palhaça Clara Roxa Maria - Foto: Paula Kossatz

Assim, percebemos que espaços de legitimação são criados, possibilitando aos artistas oriundos do movimento amador a busca pela profissionalização e pelo aperfeiçoamento, através da educação formal e informal e da sequência de suas produções artísticas.

Há oito anos enfrentávamos muitas dificuldades no reconhecimento da importância do teatro e na divulgação para a população. Primeiramente por não ter uma secretaria só de cultura, com fundos de incentivo à prática da arte na cidade, outra porque o teatro era visto como uma brincadeira de jovens que militavam e enfrentavam politicamente a administração. Atualmente vejo que a população reconhece, participa e percebe a importância dessa arte na vida (Grasiela Muller, 2010).

Todos os profissionais das artes cênicas que responderam às questões ora analisadas iniciaram suas carreiras junto a grupos de teatro amador ou estudantil. Muitos deles conferem explicitamente ao teatro amador a função de ter lhes ensinado preceitos básicos da atividade teatral como o aprendizado do trabalho criativo coletivo e grupal e a árdua tarefa de lutar contra preconceitos socioculturais relativos à prática das artes cênicas. A ética e a política no campo são, assim, desenvolvidas nos discursos e práticas dos amadores.

Adversidades como dificuldades financeiras advindas da não valorização do campo pelo poder público e pelas comunidades nas quais estavam inseridos, o fato de não se reconhecer a atividade teatral como possibilidade profissional também são relatadas e uma possível mudança de paradigma apresentada como decorrente de trabalho árduo, persistente e constante destes grupos amadores e de sujeitos artistas.

Portanto, podemos concluir que o movimento teatral amador na Serra Gaúcha, além de atuar como uma pedagogia teatral na formação de profissionais das artes, foi determinante como uma pedagogia cultural para a sociedade em geral e para o poder público, colocando-se como uma forte linha de resistência aos valores promulgados por uma sociedade industrial e agrícola, na qual as artes, historicamente, ocuparam o espaço de entretenimento dispensável e não sua necessária função simbólica.

O teatro amador cumpre papel de linha de fuga a uma naturalizada não valorização das artes e, através desta persistência, alcança a profissionalização e transforma, paulatinamente, a percepção da comunidade em relação às artes cênicas. Moacir Corrêa narra relações de preconceito e a falta de estrutura para as práticas cênicas nos anos 80 em sua cidade:

Bento Gonçalves ainda era uma cidade pequena e tínhamos dois auditórios, o Cine Ipiranga e o Cine Marco Polo, ambos com uma péssima acústica, pois, é claro, não foram projetados para serem casas de espetáculos e sim cinemas. Portanto, Bento não possuía um teatro, mas, mesmo assim, me apresentei em ambos os espaços dançando e representando. Naquela época o preconceito “rolava solto” tanto para quem dançava ou representava e eu fazia os dois. “Comi o pão que o diabo amassou”, mas sobrevivi (Moacir Córrea, 2010).

Como afirma Grasiela acerca das dificuldades de legitimação do campo já na década de 90 em Garibaldi e assim como o preconceito exposto acima por Moacir, outros artistas relatam esta mesma resistência em seus municípios. Lisiane Berti, atuante atriz, dramaturga, diretora e professora

na Região das Hortênsias há 15 anos, apresenta-nos como era encarado o fato de “fazer teatro” quando iniciou sua carreira no teatro amador, com o Grupo Artigos (que coordena até hoje):



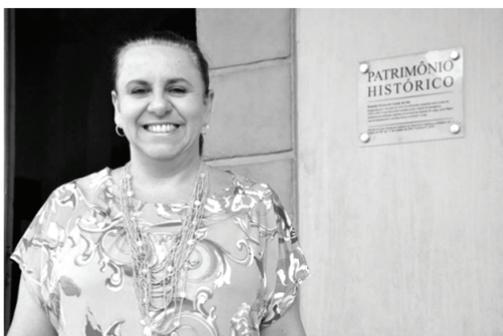
Lisiane Berti - Foto: Marcia Nega

Durante muito tempo da minha vida eu ouvi que teatro não era profissão. Era passatempo! Mas e se eu quisesse passar meu tempo trabalhando naquilo que eu acreditava fazer melhor? Não esperei pela sorte, ou só pela oportunidade, como muitos colegas que hoje abriram mão da arte, corri atrás. Abri mão de alguns valores por um trabalho árduo, por vezes cansativo, mas sempre gratificante (Lisiane Berti, 2010).

Do palco à sala de aula?

Aprende-se teatro na escola? Quais os espaços formativos nas artes cênicas? Cursos livres? Oficinas? Centros de investigação teatral? Academias de dança? Participação em grupos escolares e amadores? Graduações em teatro e dança? Participação em festivais? Todas as possibilidades citadas podem ser compreendidas como espaços formativos no campo das artes cênicas. Porém, alguns dos artistas sujeitos desta pesquisa colocam outra esfera dos processos de ensino e aprendizagem como fundamental em seus percursos formativos: o estudo autodidata. Os estudos investigativos pessoais impulsionados pela curiosidade e pelo difícil acesso a espaços formais de educação nas artes são colocados como fator de desenvolvimento de um conhecimento teatral, ao lado das vivências práticas com o teatro amador.

Depoimentos como o que segue abaixo são significativos à compreen-



Magali Quadros - Foto: Gabriel Lain

são de tal dimensão. Magali Quadros hoje é professora na Universidade de Caxias do Sul, possui mestrado em teatro e em turismo e é diretora da maior casa de cultura da Serra Gaúcha. Esta profissional salienta como a falta de acesso a educação formal em teatro não a impediu de buscar conhecimentos teatrais para além das experiências vivenciadas na prática, inicialmente de forma autônoma.

Desde cedo, ainda na escola, frequentei diversas oficinas de teatro, mas principalmente a minha formação foi de autodidata: lia livros sobre teatro, participava de oficinas de teatro ou de áreas afim, participava de festivais de teatro, assistia, sempre que possível a espetáculos teatrais. (...) Na universidade continuei a minha formação de maneira informal, participando de cursos de teatro no Brasil e no exterior e fazendo teatro amador. Mais tarde cursei pós-graduação e mestrado na área do teatro (Magali Quadros, 2010).

Guuto Basso e Moacir Corrêa também afirmam a importância da pesquisa e estudo constantes na formação em arte e como estes processos não se dão, necessariamente, através de espaços de educação formal (escolas e universidades), ainda que estes também tenham feito parte de suas formações.

Trinta e poucos anos, só fazendo isso, sinceramente estudando, exercitando, buscando e questionando faz de qualquer “ilegal”, mais profissional que qualquer outro que entre numa faculdade, conclua (uma graduação) sem ter a menor importância o “para quê” desta atividade, o objetivo em si (Guuto Basso, 2010).

Eu não sou formado em nada. Não gosto da palavra “formado”, pois acho limitante demais. Na arte não pode ter limites. É uma busca constante. A arte se renova. Eu tive oportunidade e privilégio de conhecer pessoas muito importantes que apareceram em minha vida em momentos ideais. Fiz uma infinidade de cursos e oficinas no Brasil e no exterior. Estou aprendendo ainda. E isso não é modéstia, é a pura realidade, pois a cada leitura que faço, descubro que menos sei (Moacir Corrêa, 2010).

Ambos os artistas, em seus percursos formativos, tiveram a oportunidade de estudos fora da Serra Gaúcha, do estado do RS e do país. Moacir Corrêa estudou na Escuela Nacional de Ballet de Cuba e Guuto Basso foi esteve radicado na Inglaterra por um período.

Dando continuidade às reflexões acerca de possíveis pedagogias do teatro, percebemos que muitos destes artistas, que iniciaram suas vidas profissionais partindo do teatro amador, hoje são professores de teatro e dança. Assim, vemos que um circuito pedagógico se forma, no qual

sujeitos se iniciam em práticas amadoras nas artes, profissionalizam-se, buscam novos referenciais práticos e teóricos para além do mundo ao qual pertencem (geográfica e simbolicamente, através de investigações autodidatas e da procura a espaços formais de ensino fora da região Serra Gaúcha, em outros estados e até países) e retornam a este se estabelecendo como profissionais que aliam a dedicação à produção artística a trabalhos pedagógicos através de escolas, oficinas, projetos sociais, grupos amadores, entre outros. Desta forma, vê-se a continuidade da promoção dos processos de ensino-aprendizagem das artes cênicas em uma região que não possuía oferta de ensino regular e formal de teatro e dança há algumas décadas.

É importante salientar que na Serra Gaúcha, até os anos 2000, não existia nenhuma escola de teatro e somente algumas escolas de dança (em sua maioria ligadas ao ensino de *ballet* clássico para meninas) em cidades maiores como Caxias do Sul e Bento Gonçalves. Até o presente momento, graduações na área de artes cênicas não são ofertadas por universidades da região, sendo que para frequentar o ensino formal, técnico ou superior na área é necessário deslocar-se para outra região do estado ou do país. Já a frequência a cursos anuais e oficinas, com caráter de formação prática, é possível hoje através das inúmeras escolas livres em funcionamento, muitas delas empreendimentos frutos dos processos de profissionalização de grupos teatrais e sujeitos artistas citados neste trabalho.

Surge a questão: ser professor de arte é fazer arte? No ponto de vista das considerações aqui tecidas, sim. O exercício da docência em arte apresenta-se como parte componente da profissionalização no campo, pensando-se na construção de um docente-artista,¹³ temática esta debatida em outros textos.

Há uma ampla gama de exercício profissional destes sujeitos, que vai das atividades como professores à gerência cultural e à dramaturgia, passando por atividades mais tradicionais como a atuação e a direção em espetáculos. Os depoimentos abaixo exemplificam diversos modos da relação entre arte e pedagogia na vida de profissionais das artes cênicas.

Apesar de não sobreviver exercendo funções eminentemente teatrais, como atriz, ou diretora, exerço atividades ligadas à área, como professora de teatro, agente de cultura e produtora. Fui por quatro anos Coordenadora da Unidade de Teatro da Secretaria Municipal da Cultura e atualmente exerço o cargo de Diretora da Casa da Cultura (Magali Quadros, 2010).

13. Ver textos da autora como: Ferreira, T., 2008; 2010.

Iniciei minha trajetória circulando com espetáculos os festivais de teatro amadores do estado.¹⁴ Depois da criação do Artigos em 1994 foquei meu trabalho no grupo e no seu crescimento o que nos levou a qualificação, a participações em eventos importantes, a festivais nacionais e atualmente internacionais. Hoje sou também professora, preparadora de elenco, atriz e ganho também com montagens de meus textos em cidades gaúchas como aconteceu com “Dona Gorda” que está em sete anos de apresentações pela Cia Halarde de Teatro, sob a direção de Paulo Guerra (Lisiane Berti, 2010).

De volta aos palcos

Gostaria de encerrar as considerações deste artigo colocando-me de modo (bastante) subjetivo, pois o interesse em investigar estes percursos formativos de profissionais na Serra Gaúcha atravessados por experiências com o teatro amador me são muito caros por terem também feito parte de minha trajetória. Refletir sobre as histórias da vida profissional destes sujeitos faz-me também entender que, ao lado das questões de desenvolvimento regional econômico e do crescente interesse em um capital simbólico associado às artes, foram a batalha constante, a coragem de enfrentar preconceitos e a crença inabalável nas artes cênicas por parte destes artistas que permitiram que a Serra Gaúcha se colocasse como o segundo pólo profissional de artes do Rio Grande do Sul e o primeiro do interior do estado.

Nas linhas de fuga percorridas bravamente por estes precursores, nas rupturas empreendidas ao fazer a escolha pela arte como profissão, construíram outra possibilidade de se viver e fazer teatro e dança. Ao levarem a cabo suas funções como artistas e professores, ao coordenarem grupos, ao ocuparem cargos de gestão cultural pública, ao gerenciarem empresas culturais, ao abrirem as portas de novas escolas e ao ocuparem os espaços ociosos das escolas de ensino regular, estes profissionais foram responsáveis pela constituição de um meio profissional, pela legitimação de um campo e pela seqüência e alimentação deste, através do circuito de experiências em pedagogias teatrais hoje permanentes na Serra Gaúcha.

Finalizo estas breves considerações com o depoimento sincero de Moacir Corrêa, que sintetiza questões levantadas por este texto que articulam o teatro amador como uma pedagogia cultural nos percursos formativos de profissionais das artes cênicas na Serra Gaúcha:

14. Nota da autora: durante as décadas de 80 e 90, a FETARGS (Federação Gaúcha de Teatro Amador) foi uma entidade atuante em todo o estado do RS e promoveu festivais regionais e estaduais periódicos, que estimulavam a manutenção do movimento teatral amador no interior do estado. Hoje não se encontram registros de atividades desta federação e nem acontecem mais os festivais, que foram importantes espaços de troca entre grupos e divulgação de trabalhos a nível estadual.



Moacir Corrêa - Foto: Wagner Meneguzzi

Como já comentei, iniciei amador em teatros estudantis e logo passei para grupos independentes. No início não sobrevivia com o teatro, tinha outras atividades profissionais como militar, carteiro e cobrador. Paralelo a estas profissões eu exercia o meu ofício artístico. Foi quando no início dos anos 90 fiquei órfão e então, sozinho, achei que poderia passar fome se assim fosse, mas preferi assumir esta profissão. Fazia aulas de dança, apresentava pequenas peças em escolas e comunidades (“caça níquel”), fazia recreação em festas infantis, dançava em um grupo folclórico da cidade, enfim, fazia um pouco de tudo, menos me prostituir ou roubar. Foi um período muito penoso, mas muito rico em aprendizado. Acho que a partir daí é que me profissionalizei (Moacir Corrêa, 2010).

Bibliografia

- Alves-Mazzotti, A. J. “Usos e abusos dos estudos de caso”, in: *Cadernos de Pesquisa*. vol.26 no.129, São Paulo, Set./Dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-15742006000300007&script=sci_arttext>. Acesso em 02/11/2010.
- Bourdieu, P. (2002). *As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2007). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.
- Bourdieu, P. (2007). *A Distinção – crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre: Zouk.
- Ferreira, T. (2008). *A docência como arte ou a docência em arte? Questões acerca da formação de um docente-artista em teatro*. Expressão (Santa Maria), v. 1, 95-102.
- Ferreira, T. (2010). “Ser ou não ser um docente-artista? - Questões sobre os currículos das licenciaturas em teatro no RS”, in: Gaiger, Paulo J. G.; Pinto, Maria das Graças G.; Pitano, Sandro de C.. (Org.). *Currículo e projeto pedagógico, estágio e formação continuada: outros olhares e outras reflexões*. 1 ed. Pelotas: Editora da UFPel, , v. 1, 35-50.
- Kuhner, M. H. (1987). *Teatro Amador – radiografia de uma realidade*. Rio de Janeiro: INACEN.
- Mervant-Roux, M.M. “Le théâtre amateur e amateur”, in.: Corvin, M. *Dictionnaire encyclopédique du theater à travers le monde*. (2008) Paris: Editions Bordas.
- Mervant-Roux, M.M. “Os dois teatros”, in: *Revista Sala Preta*, São Paulo, USP, vol. 12, no 1, junho 2012, p. 125-140.
- Santana, A. P. (2010). *Teatro e formação de professores*. São Luís/MA: Editora da UFMA.
- Silva, T. T. (2007). *Documentos de Identidade – Uma introdução às teorias do currículo*. 2ed. Belo Horizonte/MG: Autêntica.
- Silva, U. R. et al (org.) (2009). *Gênero, Arte e Memória*. Pelotas: Ed. da UFPel.
- Silva, U. R. et al (org.) (2010). *Imagens tangenciadas no tempo – estudos sobre representações femininas*. Pelotas: Ed. da UFPel.
- Pesavento, S. J. (1985). *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Vargas, M. T. Teatro amador. In.: GUINSBURG et AL (coord.). (2006). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Yin, R. K. (2001). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman.

Recibido: 29 de enero de 2013 Aprobado: 26 de agosto de 2013