

O peso “leve” do Teatro Mignon*

Gianfranco Staccioli

47

Resumo

O Teatro Mignon é uma forma de comunicação que destaca os aspectos teatrais da dimensão educacional. É um teatro “leve”, expressivo, simples e complexo ao mesmo tempo, com todas as características fundamentais que marcaram o teatro desde suas origens. É um lúdico teatro de vida que se baseia em dois pontos fundamentais (prosssegue com calma e de acordo com as regras do jogo dramático) e que tem quatro características (é *à la carte*, multissala, artesanal e infinito). Aqueles que o praticam acompanham a narração (de uma história, de um pensamento, de um caráter psicológico) com elementos sutis e imperceptíveis, para que tenham “uma gravidade sem peso”. O Teatro Mignon aproxima aqueles que o praticam da busca feita pelos diretores e atores das correntes contemporâneas do teatro. Baseia-se na dimensão lúdica da relação educacional; a brincadeira, a vida e o teatro se entrelaçam e dão vida a uma ação teatral que se dirige aos outros, mas que também diz respeito a si. O adulto que usa o jogo teatral se encontra no âmbito que, para as crianças, é chamado de “jogo de ficção”.

Palavras-chave: educação ativa; jogo dramático; teatro.

* Traduzido do italiano por Domenico Cosentino. Tradução revista por Etienne Baldez.

Abstract:

The "light" weight of the Mignon Theater

The Mignon Theater is a communication form that highlights the theatrical aspects of the educational dimension. It is simultaneously a "light", expressive, simple and complex theater, bearing all key characteristics that have marked theater since its origins. Mignon Theater is a ludic theater of life based on two fundamental points (it proceeds calmly and in accordance to the rules of the dramatic game), having four characteristics (it is an à la carte, multi-room, craft, infinite theater). Those who practice it accompany the narration (of a story, a thought, a psychological character) with subtle and imperceptible elements, so that it has "a weightless gravity". Mignon Theater brings those who practice it closer to that which directors and actors of contemporary theater trends search. Mignon Theater is based on the ludic dimension of the educational relationship. Playfulness, life and theater intertwine and create a theatrical action that is both directed to others and concerned to themselves. The adult who uses the theatrical game is within the scope of what, in respect to children, is called a "fictional game".

Keywords: active education; dramatic game; theater.

Resumen

El peso "leve" del Teatro Mignon

El Teatro Mignon es una forma de comunicación que resalta los aspectos teatrales de la dimensión educativa. Es un teatro "leve", expresivo, simple y complejo a la vez, con todas las características fundamentales que han marcado al teatro desde sus orígenes. Es un teatro de vida lúdico que se basa en dos puntos fundamentales (se procede con calma y según las reglas del juego dramático) y que tiene cuatro características (es à la carte, multisala, artesanal e infinito). Quienes lo practican siguen la narración (de una historia, de un pensamiento, de carácter psicológico) con elementos sutiles e imperceptibles, para que tengan "una gravedad sin peso". El Teatro Mignon acerca a quienes lo practican a la búsqueda que realizan directores y actores en las tendencias teatrales contemporáneas. Se basa en la dimensión lúdica de la relación educativa; el juego, la vida y el teatro se entrelazan y dan vida a una acción teatral que se dirige hacia los demás, pero que también te concierne a ti. El adulto que utiliza el juego teatral está en el contexto que, para los niños, se denomina "juego de ficción".

Palabras clave: educación activa; juego dramático; teatro.

O professor “teatral”

Há sempre um pouco de teatralidade no trabalho educacional. Essa percepção é importante, porque permite administrar essa “ferramenta”, tal como outros elementos que vão compor o papel do educador (a relação, a competência técnica, os conhecimentos...). Um professor fala com seus alunos (de qualquer idade) por meio de sua voz e da mensagem não verbal (dos olhos à postura corporal). É importante o que ele diz, mas também é importante como ele diz. Na relação, ele “fala” com o seu próprio corpo. Ao se fazer referência aos professores se diz *o corpo docente*, mas sabemos que sua função passa pelo corpo *do* professor.

Conciliar teatro e ação educacional pode gerar algumas resistências. As ideias que geralmente temos sobre o teatro são resultado da cultura na qual crescemos. A palavra teatro nos sugere palco, figurino, música, cenografia, roteiro, um espaço para o teatro, atores, público. Mas o teatro pode ser feito sem palco? Claro, pode ser feito. O teatro popular ou aquele de vanguarda contemporânea nos ensinam isso. É possível fazer teatro sem figurinos? Com certeza, as roupas podem ser úteis para identificar um personagem, mas também é possível fazer sem trajes específicos. É possível fazer teatro sem um texto de referência? Essa ausência de roteiro também foi experimentada na *Commedia dell’Arte* e continuou até as peças teatrais contemporâneas. E as luzes, os cenários, os móveis cênicos, o ciclorama, os bastidores? É igualmente possível. É possível fazer teatro mesmo sem um teatro? Sim, é possível fazer teatro sem usar um palco e sem um palácio que o contenha, como aconteceu no passado e como nos ensina ainda o teatro de rua.

O que resta da ideia de teatro após cancelados todos esses itens, os quais – em nossa mente cultural – parece que devem estar unidos? Permanece o ator, a pessoa. Permanecem as palavras e a mensagem não verbal que a pessoa/ator apresenta para um outro qualquer, que é o público, a quem o ator se dirige; o outro com quem dialogar, com o qual tecer um diálogo feito de escuta, empatia, comunicação de ideias e de mensagens. Quantos “outros” terão de estar presentes para que esse diálogo possa ocorrer? Poderão ser muitos ou poucos, ou mesmo só um. Um, o ator, e um, o “público”. A mesma condição de um professor na sua relação com um aluno (ou um pequeno grupo de “público”, chamado de classe).

Algo que podemos chamar de teatro – e nesta escrita vamos chamá-lo de Teatro Mignon – pode ser feito em qualquer lugar, em qualquer situação. O teatro é a comunicação de um evento, de uma mensagem, de uma descoberta, de uma emoção, que passa através do fio da comunicação (verbal ou não) que se produz com a presença simultânea de um ator e de um espectador. O teatro é um “evento”, é uma “obra de arte viva”: “Por isso ao teatro é necessária a copresença, viva e não mediada, entre quem atua e quem participa do evento. Para que se crie um contato e através dele passe uma emoção... Porque o teatro ou é emoção ou não é” (Allegri, 2012, p. 8).

Ser ator e espectador

O professor em seu ofício usa a teatralidade, mas deve refletir sobre como a usa; sobre como gere o que tem sido chamado “evento”; sobre o que pode contar para que as narrativas teatrais que produz sejam conscientes, eficazes e “universais”. O trabalho educativo baseado na teatralidade exige constantemente uma combinação entre a ação prática, voltada a agitar os ânimos, e a atitude consciente por parte de quem atua. Não é possível animar alguém se não animar a si próprio também. O educador “teatral” deve se envolver, deve se disponibilizar para fazer vibrar sua “alma”, para receber novas emoções, para fazer viver o que ele está fazendo ou propondo, para entrar na situação que se apresenta e se identificar nos personagens que o habitam. É necessário que seja ao mesmo tempo “dentro”, algo que está fora dele e, ao mesmo tempo, ficar ciente de como ele mesmo é. É necessário que saiba estar no palco educacional como ator e espectador, que se envolva de maneira lúdica, recitando, no palco de uma vida que se tornou teatral, a dupla parte de ator e espectador.

Brincadeira, vida e teatro assim se confundem e dão vida a uma relação educativa que se dirige a outros, mas que também diz respeito a si. O jogo tem precisamente essas características *dublefax*:¹ cada jogador que participa de um *game* permanece totalmente envolvido na trama lúdica, afunda em um tempo/espaço entre o que é real e o que é imaginário. Um tempo/espaço que se distancia dos limites socialmente reconhecidos, que flutua em uma situação que é aquela que é e – ao mesmo tempo – não é. O adulto que usa o jogo teatral se encontra naquele âmbito que, para as crianças, é chamado de “brincadeira de ficção”. Caillois (1981, p. 36) reconhece que, ao jogar, nos afastamos do mundo “fazendo-o outro” e fazendo-nos outros. Bateson (1976) chama esse espaço de “moldura”. Piaget (1974) o nomeia de “jogo simbólico”. Para Huizinga ([1939] 1979), parece um mundo “fictício e ainda vivo”. Uma modalidade que para Carse (1987) torna-se um “jogo infinito”, uma forma lúdica que Fink (1969) chamou de “oásis da alegria”.

Entrar no jogo é sinônimo de *duplo nível de consciência*, de duplo vínculo com a realidade, de mobilidade entre o verdadeiro e o falso. É também aquele flutuar vygotskyano que coloca quem joga “entre ação e significado” (Vygotsky, 1981). Ainda, o lugar do jogo não está dentro, escreve Winnicott, nem mesmo fora do indivíduo, mas em uma área intermediária que é representada pela experiência, que vive no que o indivíduo age, em como se comporta nesse fazer. Para controlar o que está “fora” e manter a consciência do que está acontecendo, “é preciso fazer as coisas, não simplesmente pensar ou desejar fazê-las. Fazer as coisas leva tempo. ‘Jogar significa fazer’” (Winnicott, 1974, p. 83) e significa dedicar tempo para fazê-las.

¹ Uma expressão que pode ser traduzida, de forma livre, como um teatro dupla face, um teatro com duplo contexto.

Um lúdico teatro de vida

Educar, vivenciando em primeira pessoa o jogo teatral, pode ser considerado como um lúdico teatro de vida, um teatro *dublefax*. Um jogo exigente e sério, quase como o das crianças, que, por meio de símbolos e ações, revisitam seu conhecimento do mundo, suas emoções, suas expectativas, seus desejos, o possível e o impossível. Trata-se de um jogo teatral que aproxima aqueles que o praticam do comportamento de um ator, que faz entrar em um cosmo teatralizado, no qual tudo é intensamente mobilizador e envolvente e, ao mesmo tempo, é destacado do real e do cotidiano. Não é por acaso que em muitas línguas ocidentais o termo “jogo” também significa teatro, narrativa, música. Fazer teatro lúdico se torna inevitavelmente uma forma de teatro de vida, onde é possível realizar ações que nem sempre são o que são, em que a área da ambiguidade resulta delimitada – precisamente uma “moldura”, como escreve Bateson (1973) – e da qual é possível sair e entrar.

Um teatro de vida que fala da vida, que conta eventos e emoções possíveis e credíveis, comuns a todas as pessoas, por meio de narrativas que não pertencem à autobiografia, mas são reformulações credíveis, apresentadas de acordo com os esquemas de base do teatro. Estamos em uma área que não se identifica mais com o teatro que chega até nós da tradição clássica. Difere-se muito do teatro dos jesuítas que, nos anos 1500, faziam praticar os alunos de acordo com a *Ratio Studiorum*, de Inácio de Loyola, que previa os *Ludus priores* (comédias e outros gêneros simples) ou com *Ludi solemnes* (tragédias e balés). Também se destaca dos *Teatros dos rapazes* do século 17, das *Companhias das crianças* ou de outras formas teatrais que tinham na época uma forma e um contexto muito distantes do que hoje chamamos de lúdico; destaca-se, obviamente, dos teatrinhos escolares ou das recitações do século 19, como *La vispa Teresa*, poema de Luigi Sailer escrito cerca de 1850, graciosamente declamado para um público burguês (Beneventi, 1994).

Para ter um teatro com características *dublefax*, respeitoso para quem o anima e para quem o assiste, precisamos repensar o que aconteceu no século passado, com o desenvolvimento do ativismo e das Escolas Novas na Europa. Chancerel (1936) define essa nova forma de teatro animado como jogo dramático (*jeu dramatique*).² Essa forma representativa não utiliza um texto escrito e as histórias que são propostas surgem das narrativas dos próprios participantes. O jogo dramático (às vezes chamado dramatização) é um espaço onde é possível fazer uma síntese do vivenciado das experiências para recuperar memórias e verificar hipóteses e sonhos.

O jogo dramático, em uma situação em que o ambiente social limita e exclui, deve ser entendido como uma espécie de campo mental no qual a criança pode realizar-se e manifestar-se com toda sua personalidade... Ao fazer teatro cada um é livre de escolher a máscara para vestir. Cada um é livre de escolher o que o personagem faz e como o faz. (Alasjarvi, 1978, p. 14).

² Adolphe Ferrière ([1920] 1947) chama-o de “jogos de cena”.

No jogo dramático, além da falta de um texto escrito (também poderia haver um pano de prato como no modelo da *Commedia dell'Arte* do século 16) e da regra de ter uma construção coletiva, são destacadas mais duas características específicas: a improvisação e o que foi chamado de "o olhar do outro" (*le regard de l'autre*). A improvisação é definida como um processo construído "através de sondas sucessivas, que permite ir além, reconstruir, criar, depois de se libertar dos papéis e dos comportamentos habituais" (Oberlé, 1981, p. 32). *Le regard de l'autre*, ao invés, requer a construção de uma "forma" que permita manter e mostrar o que se deseja comunicar, pelo uso de uma espécie de "espaço intermediário" winnicottiano, de elaboração e de contato com a realidade (Winnicott, 1974). Esses dois aspectos, a dimensão pessoal (que ganha vida por meio das histórias, das ideias, das expectativas, das "vivências dos participantes") e a atenção ao olhar dos outros (através da pesquisa de uma comunicação eficaz com outras pessoas, que podem ser os espectadores, os jogadores em espera, bem como um público que não existe) permitem ao jogo dramático ser considerado um teatro *dublefax*.

As experiências realizadas nos anos seguintes – em escolas, em teatros, na sociedade –, em torno do jogo dramático, destacaram o contínuo trabalho de ajuste que cada professor ou participante teve de fazer no papel a ser representado. Em razão dessas histórias nascerem de memórias, expectativas ou experiências pessoais, torna-se importante, sempre que a encenação é repetida, reler as situações que são representadas, com um contínuo refinamento das características dos personagens interpretados. A falta de um roteiro escrito, se por um lado facilita a memorização das sequências, por outro torna mais incerta a maneira como a pessoa/ator deve reagir às ações que se sucedem e à relativa autonomia inventiva dos companheiros.

Ser ator e atuar em estilo *jeu dramatique* lembra o trabalho de pesquisa realizado por Konstantin Stanislavskij em suas experiências sobre o ator criativo, na primeira metade do século passado. Ele sempre repetia para seus alunos que "o ator é uma força que reflete a vida", uma força que "precisa aprender a usar através da experiência contínua da vida cotidiana" (Stanislavskij, 1980, p. 119), partindo do que foi visto, vivido, pensado. Explicava também que atores se tornam criativos quanto mais trabalham ensimesmados: "somente em vocês mesmos, através da concentração, da atenção constante e pela observação podem achar o modo de dar vida aos personagens que representam" (Stanislavskij, 1980, p. 115). Em seu trabalho, um papel fundamental é desempenhado pela memória emocional: cada ator dessa escola se esforçava para recuperar sensações, emoções, incertezas que se encontravam (talvez enterradas) em seu próprio passado. Dessa forma, cada participante podia tornar mais plausível o personagem que deveria interpretar. Mesmo no momento da representação, o ator criativo reelaborava sua própria ação com base no que aconteceu na situação e em como os companheiros reagiram durante as cenas (Oliva, 2010).

Essas ideias de Stanislavskij, relativas ao teatro e ao trabalho do ator, se aproximam dos movimentos que estavam se desenvolvendo em toda a Europa: do teatro da espontaneidade, proposto por Moreno, à renovação de atores ou diretores,

como Antonin Artaud, Jaques Copeau (que foi o professor de Chancelrel), Charles Dullin (1946, 2005), ou o trabalho realizado por muitos outros movimentos que se desenvolveram naqueles anos. O eco dessas experiências, em tempos mais recentes, também apareceu na Itália, como na iniciativa nascida em 1986 em Pontedera (Pisa), sobre o estímulo do Workcenter Jerzi Grotowski (Centro de Trabalho),³ ou como naquelas experimentadas por muitos outros grupos que trabalham com adultos, como Virgilio Sieni fez em Florença, fundando a Academia de Arte do Gesto, em 2007 (Mazzaglia, 2015), ou com crianças como La Baracca Teatro Testoni de Bolonha (Manferrari; Fabretti, 2006). Em todos os casos, uma das características comuns a cada uma dessas experiências é a atenção prestada à pessoa no palco: a riqueza criativa depende do trabalho que o ator terá realizado em si mesmo para conseguir improvisar dentro do plano acordado.

A improvisação é um processo que permite não apenas não considerar o que é representado como proposta finalizada e estável. É uma ação que não se identifica com a ideia de expressão livre, que aliás é um ato aleatório e superficial. Brook (1993) explicava como nos primeiros exercícios de improvisação, feitos com seus alunos, apareciam frequentemente muitos estereótipos. Os atores, por razões de segurança ou costume, tendiam a mostrar gestos, sons, palavras banais e abusadas. Aquelas que eram expressas como primeiras eram ações conhecidas, não significativas e não enriquecedoras. A improvisação, segundo Brook, não é um ponto de partida, mas, no caso, um ponto de chegada. Segundo ele, a improvisação é um processo, uma mudança contínua que, por meio de escolhas sucessivas, permite ir além, renovar, reconstruir, chegar a criar somente depois de libertado dos papéis e dos comportamentos aprendidos, das frases feitas, dos gestos usuais.

Para salvaguardar a pesquisa e a comunicação de algo que tem a ver com si mesmo e com a própria história, é preciso que o grupo de trabalho seja relativamente pequeno, suficientemente tranquilo; é necessário haver calma, tempo, disponibilidade para esperar, ouvir... Todas operações simples e ao mesmo tempo complexas. Grotowski (1968) disse que o seu "teatro pobre" era muito rico, pois ele tinha tempo para ir em busca da simplicidade e da "universalidade" das situações a serem encenadas.

Dois pilares para entrar no Teatro Mignon

Para recitar algo, mesmo um breve trecho, um pequeno evento ou qualquer outra coisa, parece necessário fazer um trabalho com a pessoa que "entra" em um determinado personagem ou participa de uma determinada situação. Trata-se de um trabalho que com certeza não é fácil, porque precisa de acompanhamento, de orientação, de apoio. Sair das coisas habituais, superar o primeiro momento

³ A partir da segunda metade dos anos 70, um pequeno grupo de amadores – inspirados no Living Theatre, de Julian Beck e Judith Malina, no Odin Teatret, de Eugenio Barba e, sucessivamente, no Teatret Laboratorium, de Jerzy Grotowski – iniciam uma experimentação teatral que deixa muito espaço à pesquisa criativa tanto com os atores quanto com os espectadores (Grotowski, 1968).

expressivo, tornar criativo e “livre” o próprio pensamento, desperta preocupação e ansiedade. A cada “variação” não conforme à norma, quem age se questiona sobre o efeito que ela terá sobre os outros. As coisas incomuns despertam a preocupação do julgamento de quem olha/assiste. Superar o medo do julgamento é um percurso lento. Por isso mesmo, no trabalho de formação dos educadores que atuam em situações diferentes, é preciso criar contextos acolhedores e respeitosos, para que possam vivenciar a experiência em primeira pessoa e se tornar um meio consciente para as crianças.

O primeiro pilar de um trabalho teatral “lento” é a recuperação das memórias, das sensações vividas, das emoções vivenciadas, das incertezas e das mudanças que partem da história de cada um. Isso não acontece automaticamente, nem tem o objetivo de se transformar em teatro autobiográfico. Não é esse o sentido do teatro educativo. As razões de um trabalho cuidadoso sobre a pessoa se relacionam à “verdade” comunicativa. É possível representar a personagem Chapeuzinho Vermelho apenas na medida em que tenha vivido, como pessoa, a incerteza de uma escolha, a preocupação de encontrar obstáculos nas opções para escolher, o medo do desconhecido, a duplicidade de alguém que tenta convencer você... Caso contrário, aquela Chapeuzinho Vermelho continuará sendo o estereótipo de uma garotinha, um autômato teatral que realiza os atos e os eventos necessários, sem infundir uma “alma” para o personagem e para aqueles que estão provavelmente assistindo. O trabalho sobre a memória e sobre a busca de vibrações emocionais mesmo sutis não segue uma direção psicológica. Seu objetivo é mostrar – antes de tudo para eles mesmos – as possibilidades coloridas de cada opção que está prestes a ser tomada; é destacar algumas das muitas nuances dos sentimentos e das possibilidades ou limites que vêm juntos; é iluminar as inúmeras possibilidades que nos são dadas antes de cada escolha.

A recuperação das memórias é uma busca intelectual, estética e emocional, ao mesmo tempo: “é uma experiência emocional, mas nela não existem coisas separadas chamadas emoções” (Dewey, 1973, p. 53). Esse trabalho ajuda a ler a pessoa como ela é: um emaranhado maravilhoso, à procura de perspectivas e entrelaçamentos para melhor se definir; um poço sem fundo do qual pode ainda sempre emergir um balde com as maravilhas escondidas na escuridão de sua cavidade. A improvisação precisa desse caminho de recuperação. A pessoa que recita, recita também a própria pessoa.

Como segundo pilar de um trabalho teatral – em estilo *jeu dramatique* –, está aquilo que tem sido nomeado “atenção à pessoa” e que se relaciona ao “olhar dos outros”. Se o propósito de qualquer ato teatral é comunicar algo a alguém, é inevitável deparar-se com perguntas como: o que eu estou apresentando é entendido? Em que nível está interiorizado? O que foi visto foi compreensível e também capaz de “animar” aqueles que o viram? Ao tentar responder a essas ou a outras perguntas semelhantes nos deparamos com questões inevitáveis: como me parece ter representado o que mostrei? De que maneira os outros me viram? Como me “adaptei” ao perceber as respostas para as duas perguntas anteriores? São reflexões que surgem tanto naqueles que praticam habitualmente a profissão de ator quanto

naqueles que se encontram contando algo teatralmente. O filósofo e pedagogo John Dewey diria que não há diferença de “natureza” entre quem pratica a profissão de ator e quem faz jogo dramático de forma ocasional. No caso, há apenas uma diferença de “grau” (Dewey, 1933). Essa reflexão nos ajuda a entender melhor a proximidade entre o trabalho/obra teatral de alto nível e a apresentação de algo simples e curto feito de/para crianças pequenas ou maiores. Esse é o caminho que propomos neste trabalho e chamamos de Teatro Mignon.

Uma curiosa coincidência. Desde que o mundo é mundo, o jogo da ilusão, que envolve atores e espectadores, representa a essência do teatro. Trata-se de um jogo lúdico no qual, como já foi dito, funde-se o verdadeiro com o falso, movem-se emoções reais, mesmo que estejamos em um contexto irreal. É até verdade que nas primeiras vezes que a palavra “lúdico” foi usada nas escolas (os *Ludus Solemnes* e os *Ludus Priores* dos jesuítas no século 16), de jogo não tinha muito. E não deveria ter havido muito de lúdico nas companhias dos acrobatas que viajaram pela Europa, nos séculos 17 e 18, com crianças que dançavam, cantavam, recitavam poemas ou peças de tragédias. Uma vez, Wolfgang Goethe parou para observar um grupo desses artistas de rua e ficou impressionado com uma jovem que se recusava a continuar os exercícios na corda e que, por essa recusa, foi insultada e zombada por seu empresário. A jovem era siciliana e o poeta ficou muito impressionado com sua delicadeza e sensibilidade expressas no momento do canto e da representação. Ao escrever o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe ([1795]⁴ 1974) faz a garota cantar um poema que se tornará famoso: “Você conhece o país onde os limões florescem?”.⁵ Realidade, fantasia, poesia, narração, lembranças, emoções... tudo se mistura e se entrelaça. Como o nome da garota lembrada por Goethe, que se confunde com o tema do nosso escrever, a garota se chamava Mignon.

Dentro do Teatro Mignon

As quatro paredes do teatro conhecido (autor, ator, palco, público), no Teatro Mignon tornam-se quatro indicações de trabalho. O Teatro Mignon é *à la carte*. Essa forma teatral tem todas as características do teatro clássico, mas cada elemento vem reduzido ao essencial. Também no Teatro Mignon há quem recita algo, há algumas cenografias, há espectadores, há uma história. A miniaturização utilizada não tem como objetivo tornar a comunicação mais banal, e sim a ambição de intensificar a relação, a participação, o compartilhamento no quadrilátero teatral: ator, espectador, cenário, história. E, como no teatro clássico, o que é narrado com o Teatro Mignon adquire um valor simbólico, nasce da necessidade de contar algo que tenha um significado “universal”, ligado à condição humana. Seja ao recitar a história de um único personagem, seja na ocorrência de um evento específico, cada ação teatral

⁴ Ano da primeira edição.

⁵ *Você conhece o país onde os limões florescem? / E, entre a folhagem, brilham laranjas douradas? / Sobre do céu azul uma brisa tão leve / A murta nem se move junto ao loureiro / Você conhece esse país? / Longe! Longe! / Ó amado meu, contigo quero ir!*

sempre inicia uma modalidade que deseja contar algo de específico e, ao mesmo tempo, de comum a todos.

O teatro, nas suas diferentes formas, sempre foi usado para transmitir mensagens “universais”. As narrativas do Teatro Mignon se aproximam dos modelos clássicos e também dos populares, presentes em todos os países e em todas as épocas. Até a primeira metade do século 20, no sul da Itália, podiam ser encontrados os *Raccontastorie* [contadores de histórias], dando voz aos eventos que apareciam ilustrados em grandes painéis de exibição. No Japão, havia uma forma de teatro itinerante, que nasceu no século 12, e era chamada de *Kamishibai* (“drama de papel”). Na África, cabia aos *Griot* (Pittarelli, 2017) ir de uma aldeia à outra para contar lendas e eventos importantes. Na Índia, nos templos, quem contava o *Mahabharata* nunca perdia o contato com a grandeza do mito e com a capacidade de compreensão dos ouvintes. Os narradores tinham “uma orelha voltada tanto para dentro de si quanto para o externo. Significa estar em dois mundos ao mesmo tempo” (Brook, 1993, p. 23). Todos esses contadores de histórias levavam consigo as histórias que eles conheciam e as readaptavam para um público sempre diferente. Muitas vezes, eram os espectadores que pediam aos narradores para contarem sobre esse ou aquele evento. Era uma espécie de teatro *à la carte*, com atores e espectadores que acordavam o que deveriam narrar/ouvir.

O Teatro Mignon é *multissala*. Nele, o aspecto relacionado à escolha do que se quer ouvir se torna mais evidente quando há mais estações narrativas. Normalmente, quando pensamos em uma representação teatral imaginamos um espetáculo e muitos espectadores assistindo. No nosso caso, tendo privilegiado a dimensão íntima, coletada entre poucas pessoas, um único espetáculo não seria suficiente. É preciso que estejam contemporaneamente, em lugares diferentes, mais histórias, mais narradores, mais espetáculos. Assim como uma multissala que oferece mais possibilidade, também o Teatro Mignon convida a escolher. Com a diferença que não se participa de um único evento: é possível passar de um para outro, conforme a necessidade, o interesse, a disponibilidade. Pode acontecer que um espectador não consiga assistir a todos os espetáculos: este é um aspecto que contém um elemento positivo.

Em uma época de bater e correr, de ansiedade, de posse e de aceleração, o Teatro Mignon ensina a parar, pelo tempo que quiser, ensina a passar de uma história para outra com calma, sem viver a ansiedade de ter “perdido” algo porque não se teve tempo. Nada se perde ao participar dessa forma de teatro. No caso, adquire-se algo: algo que era possível, naquele contexto, com aquelas pessoas, de acordo com suas próprias exigências.

O Teatro Mignon é *artesanal*. Nele, o narrador é muitas vezes também o seu autor. Com base nas histórias que tem vivido, recuperado, reformulado (talvez com a ajuda de um pequeno grupo de coautores) dá forma à narrativa, prepara os materiais necessários para a representação, constrói os cenários, escolhe o lugar mais adequado para apresentar seu trabalho. Em todas essas fases da elaboração do Teatro, o autor torna-se artesão do seu trabalho: escolhe as peças, molda-as, deixa-as esteticamente

agradáveis, exibe-as com ritmo e equilíbrio. Faz isso tendo presente as regras básicas que temos mencionado: a simplicidade (que não é banalidade), a eficácia (conta coisas que considera importantes), a participação (mostra-se na história que está apresentando), a criatividade (cada história é única, pessoal, mas também tendente ao universal), e a suspensão “(entre o real e o inverossímil, entre o objetivo e o poético, entre o dramático e o humorístico) com uma representação que requer uma interpretação contínua, pelo narrador e pelo ouvinte” (Staccioli, 2010, p. XX).

O Teatro Mignon não é um teatro padrão, não reproduz as próprias peças da mesma forma. Toda vez é um pouco diferente, porque é um teatro “acolhedor” que leva em conta quem o faz e quem o recebe, é um produto que muda em seu progresso, como uma peça artesanal remodelada até se tornar valiosa, única.

O Teatro Mignon é um teatro infinito; “é uma forma de teatro educacional que se desenvolve entre poucas pessoas. Mignon são as histórias contadas, pequeno é o número dos atores (um ou no máximo dois)” (Staccioli, 2010, p. 118), simples são os materiais e os cenários utilizados, muito limitado o número dos espectadores, curto é o tempo de apresentação. “O *Teatro Mignon* é um teatro ‘portátil’, apropriado para crianças (mas não apenas), é uma maneira de fazer teatro que favorece a relação entre ator e espectador e que se desenvolve também na interação entre quem age e quem assiste” (Staccioli, 2010, p. 118). Baseia-se na ludicidade, em uma certa maneira de entender o jogo, é uma forma de *jeu dramatique*. Carse (1987, p. 23) escreve que existem apenas dois tipos de jogos possíveis:

Um jogo finito é jogado para ganhá-lo, um jogo infinito para continuar o jogo [...]. Na medida em que um jogo finito mira à conclusão, e na medida em que seus papéis sejam escritos e executados para um público, designaremos a maneira de jogar os jogos finitos com o termo *teatral*.

O Teatro Mignon se encontra na segunda categoria, “porque os jogadores de um jogo infinito evitam um resultado final estático e banal; tentam permanecer abertos ao futuro, tornando inútil qualquer roteiro rígido. Designamos a maneira de jogar próprio dos jogos infinitos com o termo *dramático*” (Carse, 1987, p. 23). Encontramos, sem surpresa, os termos “teatral” e “dramático” que, como mencionamos, caracterizam o Teatro Mignon.

Um teatro no bolso

O teatro feito pelas crianças pequenas recebeu um nome. Chama-se “jogo simbólico” ou “jogo de ficção” e todos aceitam a ideia de que é preciso deixar tempo e espaço para o exercício dessa atividade, considerada vital para os envolvidos na educação. Quem não pratica esse tipo de jogo não cresce, não aprenderá a distinguir o real do fantástico, o possível do imaginário. Os adultos, por sua vez, descobriram a importância do jogo simbólico e construíram – desde o início –, formas diferentes de reformulação teatral da vida. Os nomes que deram a essas práticas vão desde o teatro clássico à *Commedia dell’Arte*, ao teatro da espontaneidade, ao jogo dramático, ao teatro de figuras... Existem centenas de tipologias de espetáculos

que podem permitir ao adulto exercitar um jogo simbólico regulado e comunicado aos outros.

Todas essas formas estão dentro de um álveo restrito, especial e complexo, mais adequado para profissionais do que para pessoas comuns. Um teatro que precisa de estruturas, de músicas, de cenários, de roteiros etc., não é possível levá-lo sempre consigo. No entanto, os adultos têm certeza de viver sua existência também como um ato teatral. Johan Huizinga, em seu *Homo ludens*, já em 1939, mostrou com humor como um adulto se veste ou se comporta para mostrar que é diferente de si mesmo, para desempenhar um papel na sociedade. Um juiz, um esportista amador, um policial, um vendedor de rua, um funcionário, por exemplo, sabe que está fazendo algo “diferente” e, portanto, veste-se adequadamente para o papel que deve desempenhar, como no teatro (Huizinga, [1939] 1979).

Praticar com o Teatro Mignon é outra coisa. É envolver-se na construção de uma apresentação reformulada e compartilhada de fatos, ideias, expectativas que são pessoais e ao mesmo tempo “universais”, comunicados de forma essencial, curta, entre poucas pessoas e de forma leve e “séria” ao mesmo tempo. Como escreve Artaud (1968, p. 7), “cada espetáculo encenado é, para nós, em jogo uma partida séria. Não nos voltamos para o espírito ou para os sentidos dos espectadores, mas para toda a sua existência. À deles e à nossa. Jogamos a nossa vida no espetáculo que apresentamos em cena”.

Assim como Artaud (1968), que com suas ideias teatrais abriu um campo de experiências e pesquisas em torno da forma e do significado do teatro tradicional, também o Teatro Mignon (feitas as devidas diferenças) tenta oferecer um percurso que se destaca das formas habituais de teatro profissional, para tentar – dirigindo-se a todos aqueles que o querem – um percurso sério. Somos atores por natureza e, portanto, com naturalidade podemos usar formas teatrais para comunicar não apenas de maneira plausível, mas por meio de um espetáculo dinâmico, móvel, simples, que permanece em relação direta com os prazeres, as ansiedades, as preocupações, as ambições de toda a vida.

Sempre há um pouco de teatro na vida de cada um de nós. A criança o pratica com o jogo simbólico, os pais o praticam com os filhos, o adulto o exercita quando entende que a comunicação teatral foi criada pelo homem para usá-la, não para servi-la. Então, desapegando-se de certas formas tradicionais, é possível se aventurar, com coragem, risco, curiosidade e prazer, em um álveo protegido e profundo que dá forma a histórias e pensamentos que estão dentro de cada um de nós e que sentimos a necessidade e o prazer de compartilhar com outros.

O Teatro Mignon não é apenas espetáculo construído dos adultos *para* as crianças, é também um teatro *das* crianças. Josef e Marina estão no canto das histórias, na sala de convivência. Eles têm cinco anos. Josef mostra para Marina que construiu, com uma caixa de sapatos, um pequeno teatro de sombras. Dispõe a caixa, mostra com orgulho a pequena pilha elétrica que iluminará o papel de seda transparente e começa a contar. “Eu sou esperto”, diz ele, enquanto faz aparecer uma árvore de papelão apoiada sobre o papel de seda. “Mamãe me disse: hoje faz tempo bom, vá lá fora, mas não olhe para o sol. Se você olhar vai se tornar cego”.

Josef faz aparecer na tela de papel um pequeno sol, preso a um fio de arame que serve para fazê-lo mover. Josef enquanto move o sol, diz: “Eu sou esperto, não olho para o sol”. Em seguida, move lentamente o sol sobre a árvore. O sol mal pode ser visto. Entre os galhos aparece um pequeno pedaço. “Ele não me via”, diz Josef, “e eu olhei para ele. Sou esperto”. Depois, move lentamente o sol que volta a brilhar e termina dizendo: “Eu sou esperto, não olho para o sol”. O espetáculo termina e as duas crianças se mudam para outro canto. Mais tarde, Marina diz para sua amiga Rebecca: “Venha, vou te mostrar uma história”. Ela vai até a caixa de Josef, abre, liga a lâmpada e começa: “Havia um garoto que queria sair...”.

A história do Josef é simples, mas não banal. Contém ações e reflexões, se desenvolve com um começo e um fim, surpreende com inesperada resolução dada ao problema de ver/não ver o sol, comunica certamente algo para Marina, tanto que ela quer retransmitir a historinha para uma amiga. É uma história significativa, que nasce de uma experiência pessoal, da recuperação de uma memória própria. É uma memória que foi reformulada dentro de uma técnica teatral. No trabalho de reorganização do seu próprio conto, o professor apoiou e ajudou. Josef experimentou a passagem do jogo simbólico expressivo para o jogo teatral criativo. Aquela caixa das sombras pode ser usada por diferentes crianças, levada para casa, guardada ou se tornar palco para outras diferentes histórias.

Concluindo

Um teatro no bolso, como demonstrado por Staccioli (2019), pode ser possuído por todos, basta remexer, escolher e apresentar um “drama” de maneira apropriada. Dito em termos mais profissionais: ajudar as crianças a remexer no bolso significa dar tempo e deixar espaço. Mostrar o que encontraram se refere à criação de um clima acolhedor e sem avaliação. Compor uma sequência comunicativa implica que há proximidade emocional e suporte técnico. Por fim, apresentar-se aos outros significa saber avaliar condições organizativas, ideais para que um evento “importante” chegue até aqueles que ainda não experimentaram essa experiência diretamente. O Teatro Mignon, um teatro portátil, “no bolso”, oferece uma riqueza considerável e requer cuidado e competência, como todas as outras atividades educacionais.

O Teatro Mignon não requer equipamentos especiais. Exige que o que vem apresentado seja portador de “verdade” (simbólica) e de “universalidade” (humana). Requer um bom cuidado na escolha da modalidade de apresentação das narrativas. Também, para a organização dos suportes que acompanham a história, aplicam-se os princípios de simplicidade, sobriedade, essencialidade, eficácia, necessários para uma narrativa criativa. Entre o desejo de narrar (ou ouvir) e o de querer representar um produto interessante e envolvente, existe um processo de “limpeza”, simplificação, pesquisa do essencial, de organização orgânica e rítmica da história, para dar “forma” ao material narrativo. É um trabalho de identificação “daqueles traços que pertencem normalmente a cada experiência completa”, segundo Dewey (1973, p. 53). Nessa

pesquisa, a expressão se transforma em criatividade por meio do comprometimento, da reflexão, da escolha, da consciência, do conhecimento... O espaço entre uma e outra, deve poder ser reduzido até se reunir em uma expressão criativa que leva em conta, seja as “verdades universais” que se deseja comunicar, seja a “forma” que se consegue dar às coisas narradas. Trata-se de uma viagem contínua, constante e sem fim.

Isso é válido para quem, como ator, percorre esse espaço profissionalmente e para quem o atravessa usando o Teatro Mignon. É um teatro “leve”, como Calvino (1993, p. 20) o teria definido: “a leveza associa-se com a precisão e a determinação, não com a indefinição e o abandono ao acaso... é necessário ser leve como um pássaro e não como uma pena...”. E acrescenta que a leveza (como o Teatro Mignon) acompanha a narração de um raciocínio, de uma história, de um processo psicológico no qual elementos sutis e imperceptíveis agem para que possam se transformar em “uma gravidade sem peso”.

Há mais de 20 anos que, como a Universidade de Florença e os Cemea,⁶ jogamos e experimentamos com o Teatro Mignon. Fazemos isso com os adultos e as crianças. As modalidades narrativas que podem ser utilizadas são variadas: vão das formas clássicas com bonecos (teatro de marionetes, teatro de vegetais...), teatros que usam sombras (com o corpo, com os objetos), teatros que narram usando as próprias mãos, teatros em caixas (que contêm objetos, personagens, sons, cheiros), teatros que oferecem sugestões inesperadas (teatro das lágrimas, teatro dos espelhos, teatro mudo, teatro das pedras, teatro da incerteza, teatro de sal, teatro das dúvidas), a teatros compostos por formas e materiais incomuns (teatro de areia, teatro com roupas, teatro aquático). No *teatro das pedras*, em cada caixa há uma história ligada a um evento: “aquela vez que joguei uma pedra”, “...me machuquei com uma pedra”, “...construí uma cidade com as pedras”. No *teatro no armário*, são as diferentes roupas que contam as ocasiões para as quais foram escolhidas e o que aconteceu de curioso naquele dia: “me sujei no casamento”, “perdi um botão da calça”.

São apenas alguns exemplos, muitos outros podem ser adicionados. São pequenos toques inventivos dentro de um panorama que pode ser ampliado e variado, de acordo com o prazer, o compromisso, por meio do cuidado que cada um pode colocar naquele seu *drama* teatral que terá vontade de compartilhar com os outros. Alunos e professores se divertiram redescobrendo dezenas de diferentes formas de narração. Cada um de nós é um “ser teatral”, ator, diretor, espectador e, ao se experimentar com o Teatro Mignon, será capaz de encontrar novas formas de narração, mais aderentes às suas próprias experiências e às das pessoas próximas a ele.

⁶ Os Cemea são um movimento internacional presente em 49 países, surgido na França, em 1936. Ocupou-se no começo de formação do pessoal educacional empenhado em estadias de férias e, em seguida, estendeu suas atividades à formação dos professores, dos operadores psiquiátricos, dos animadores sociais, também gerenciando centros e instituições e promovendo projetos de formação internacionais. (Fédération... [s.d.]).

Referências bibliográficas

- ALASJARVI, U. *Il gioco drammatico: proposte pratiche per usare il tempo con i bambini*. Torino: Musolini, 1978.
- ALLEGRI, L. *Prima lezione sul teatro*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2012.
- ARTAUD, A. *L'ombilic des limbes*. Paris: Gallimard, 1968.
- BATESON, G. *Verso un'ecologia della mente*. Milano: Adelphi, 1976.
- BENEVENTI, P. *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*. Firenze: La Casa Usher, 1994. Falta a p. da citação na p. 6.
- BROOK, P. *La porta aperta*. Torino: Einaudi, 1993.
- CAILLOIS, R. *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*. Milano: Nuovo Portico Bompiani, 1981.
- CALVINO, I. *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori, 1993.
- CARSE, J. P. *Giochi finiti e infiniti: la vita come gioco e come possibilità*. Milano: Mondadori, 1987.
- Ceméa ver Fédération International des Ceméa (Ficeméa)
- CHANCEREL, L. *Les jeux dramatiques: éléments d'un méthode*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1936.
- DEWEY, J. *How we think: a restatement of the relation of reflective thinking to the educative process*. Boston: Heat, 1933.
- DEWEY, J. *L'arte come esperienza*. Firenze: La Nuova Italia, [1934] 1953.
- DULLIN, C. *Souvenir et notes de travail d'un acteur*. Paris: Odette Lieutier, 1946.
- DULLIN, C. *La ricerca degli Dei: pedagogia di attore e professione di teatro*. Firenze: La Casa Usher, 2005.
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES CEMÉA (Ficeméa). Ficeméa: le projet politique. Bruxelles, Belgique, [s.d.]. Disponible en: <<https://ficimea.org/>>. Accès en: 24 févr. 2021.
- FERRIÈRE, A. *L'educazione attiva*. Firenze: Marzocco, [1920] 1947.
- FINK, E. *Il gioco come simbolo del mondo*. Milano: Lerici, 1969.
- GOETHE, J. W. *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*. A cura di Anita Rho, Emilio Castellani. Milano: Adelphi, [1795] 1974.
- GROTOWSKI, J. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1968.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens*. Torino: Einaudi, [1939] 1979.
- MANFERRARI, M.; FABRETTI, R. *Un alfabeto di 21 lettere: appunti per un percorso tra il nido ed il teatro*. Bologna: Pendagrone, 2006.

- MAZZAGLIA, R. *Virgilio Sieni: archeologia di un pensiero coreografico*. Napoli: Editoria & Spettacolo, 2015.
- OBERLÉ, D. Le jeudramatique. *Vers l'Educationi Nouvelle*, Paris, n. 355, p. 32, 1981.
- OLIVA, G. *Educazione alla teatralità: il gioco drammatico*. Arona: XY.IT Editore, 2010.
- PIAGET, J. *La formazione del simbolo nel bambino*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.
- PITTARELLI, V. *Io sono Griot: la figura del Griot tra tradizione e modernità*. [S. l.: S. n.], 2017. E-book.
- STACCIOLI, G. *Ludobiografia: raccontare e raccontarsi con il gioco*. Roma: Carocci, 2010.
- STACCIOLI, G. *Il teatro in tasca: itinerari nel Teatro Mignon*. Faenza: Kaleidos, 2019.
- STANISLAVSKIJ, K. S. *L'attore creativo: conversazioni al teatro Bol'soi (1918-1922)*. A cura di Fabrizi Cruciani e Clelia Falletti. Firenze: La Casa Usher, 1980.
- VYGOTSKY, L. S. Il ruolo del gioco nello sviluppo mentale del bambino. In: BRUNER, J. S.; JOLLY, A.; SYLVIA, K. *Gioco: il gioco in un mondo di simboli*. Roma: Armando Editore, 1981. v. 4, p. 657-678.
- WINNICOTT, D. W. *Gioco e realtà*. Roma: Armando Editore, 1974.

Gianfranco Staccioli é professor na Universidade de Florença na Itália, Secretário Nacional dos Centri di Esercitazione ai Metodi dell'Educazione Ativa (Cemea) e Presidente do Museu da Escola. Possui numerosas publicações relacionadas com a animação musical e teatral. Entre suas últimas obras estão: *Brincando para aprender* (2018), *A árvore das histórias* (2018), *O teatro no seu bolso* (2019). Em português, dá-se destaque para o livro: *Diário do acolhimento na escola da infância* (2013).

gianfranco@staccioli.eu

Recebido em 7 de agosto de 2020

Aprovado em 21 de outubro de 2020