

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTE

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

LICENCIATURA EM TEATRO

Teatro didático tecendo conhecimento

Aluno: Robson Reinoso Machado

Porto Alegre, dezembro de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTE

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

LICENCIATURA EM TEATRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Comissão de Graduação do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Arte Dramática, da Universidade federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial obrigatório para obtenção do título de Licenciatura em Teatro.

Orientação: Professor Doutor João Carlos Machado

Resumo: A pesquisa ***Teatro didático tecendo conhecimento*** é um compartilhamento de vivências/relato de uma experiência. Ministrando oficinas de teatro em espaços não convencionais/não formais de ensino (territórios quilombolas, aldeias indígenas, ocupações urbanas, ambientes de conflito), procuro levantar o questionamento sobre como os fluxos e seus atravessamentos podem contribuir para a construção da identidade docente ou, em outras palavras, como o(s) fluxo(s) nesses “lugares periféricos” me fizeram “aprender a ensinar”. Posteriormente, narro a montagem do exercício cênico a partir do texto “Aquele que diz sim e aquele que diz não” de Bertolt Brecht, realizado com jovens da Lomba do Pinheiro, um dos bairros com maior mortalidade juvenil da cidade de Porto Alegre, integrantes do projeto Centro da Juventude. Nessa experiência, busco refletir sobre como acontece o processo de aprendizagem no sujeito participante da encenação, ou ainda, como acontece o processo didático/dialético que coloca em jogo a relação fazer/sentir/refletir/aprender, potencializando as habilidades e competências sensíveis do sujeito. Tento realizar essa reflexão partindo de premissas da pesquisadora e pedagoga Ingrid Koudela. Para tentar dar luz às reflexões no campo da experiência ancore-me nos pensamentos de Walter Benjamin e, por fim, para elucidar a metodologia aplicada na sala de ensaios, lanço mão das teorias do pedagogo e dramaturgo Augusto Boal.

Palavras Chave: teatro e educação; teatro didático; arte e educação; teatro.

Agradecimentos

Agradecimentos – primeira versão: sobre a palavra que já não pode ser proferida.

Para compartilhar este sentimento de agradecimento evoco aqui uma imagem: o grito mudo de Helene Weigel no espetáculo “A mãe coragem e seus filhos” de Bertolt Brecht. A Mãe é uma comerciante que sobrevive durante dez anos trabalhando nos campos de batalha. A mesma guerra que a faz tirar provisões para sua sobrevivência vai assassinando seus filhos: o filho mais velho que projeta nas forças armadas uma possibilidade de sobrevivência; a filha que morre assassinada quando decide tomar uma posição, tocando um tambor avisando a cidade que está sendo atacada. Porém, é na morte de Queijinho, seu filho mais novo, que a personagem é colocada à prova, e a representação de Helene Weigel torna-se referência no que diz respeito à composição do gestus social. A Mãe precisou fingir não reconhecer seu filho mais novo na frente dos soldados, tentando negociar sua liberdade, o que leva muito tempo, não sendo possível salva-lo a tempo. Foi preciso conter o grito e permanecer em silêncio para não se entregar. Somente depois ela tem espaço onde pode, em segredo, manifestar seu luto pela morte. Ao contrário de uma representação dramática de uma mãe em lágrimas expondo o fato de forma “estereotipada”, Helene realiza um gestus épico executando uma movimentação que parte de sua coluna e vai percorrendo seu corpo até a sua cabeça, provocando uma contorção de sua cabeça para traz. Essa energia e fluxo vão até sua boca que se abre demonstrando seu desespero, porém sem emitir som. Um grito mudo. Em silêncio. E esse silêncio ensurdecedor teve mais potência do que qualquer som poderia ter. Foi um silêncio que resgatou diversos outros gritos não ecoados. Rememoro essa imagem do grito mudo porque meus agradecimentos também são um resgate de diversos “obrigado” que por diversos motivos não ecoaram como voz. E nem adiantaria ecoar como som. Não daria conta de manifestar a minha gratidão por todas as vivências. Agradeço às companheiras e companheiros da Cambada de teatro em Ação Direta Levanta Favela pela coragem, força. Pelos sustos, surtos, aeroportos, cidades desconhecidas que se tornaram amigas, pelos gritos, sorrisos, agitos. Pelas manhãs de sol de primavera. Pelas noites geladas de inverno. Lágrimas, sorrisos. Pelas feridas abertas. Pelos Processos de cura.

Agradecimentos - segunda versão, ou: sobre ancestralidade.

Uma vez, em uma tarde cinzenta de inverno, eu me sentei em frente a uma xamã. Queria saber coisas sobre mim e a pessoa que estou me tornando, saber quais são as energias que me cercam e quais os guias espirituais que me cercam. Para falar sobre um aspecto do meu futuro. Ela abre as primeiras cartas, faz algumas perguntas. Depois, precedido de algum tempo de silêncio, ela faz um gesto com a mão. Entendi que ela me pediu para esperar um pouco. Ela então se levanta. Passados alguns minutos ela volta com um quadro lindo e colorido nas mãos. Esse quadro era formado por diversas figuras de rostos de povos originários que juntos, como uma espécie de encaixe, formam um tronco de uma árvore. Nessa imagem lindas figuras de homens e mulheres com olhos expressivos, bocas abertas como se quisessem gritar algo. Essas figuras se misturavam as forças da natureza. Tinham força. Fiquei alguns segundos observando aquela figura como quem observa um quadro de Basquiat: sentindo primeiro a dramaticidade de cada linha que conduz seu interlocutor para posteriormente sentir o todo da obra. Ela interrompe meu processo de sentir a figura me dizendo que aquela figura representa ancestralidade. Ela falou que cada ser que se apresenta naquela figura traz muitas outras forças e energias de diversas outras pessoas que existiram. E assim como aquela figura, cada pessoa traz consigo um pouco de diversas outras pessoas. Conto essa história porque minha trajetória no teatro foi forjada pela leitura, admiração pela luta de diversas mestras e mestres do teatro que abriram os caminhos para as gerações que me antecederam e aos que virão depois nós. Salve Abdias do nascimento. Salve Augusto Boal, Salve Ilo Krugli, Salve Cesar Vieira, Salve Graciela Rodrigues, Judith Malina e Ibem. Obrigado pela abertura de caminhos. Obrigado pela reverberação sobre a importância do teatro. Todas essas pessoas formam a figura que representa a minha autodeterminação artística e sou sinceramente grato por isso.

Agradecimentos – terceira versão, ou: sobre agradecer com os olhos...

Um quadro. Pintado por uma mulher. O quadro se chama “Os trabalhadores”, a mulher se chama Tarsila do Amaral. Nessa pintura, podemos ver muitos rostos que compõe a miscigenação da classe trabalhadora brasileira da década de 1920. Muitos rostos que vão se afunilando sob uma forma triangular de baixo para cima do lado direito do quadro. Ao lado esquerdo, em segundo plano, diversas torres, como chaminés de fábricas. Cinzas. Saindo fumaça. Rostos que formam a massa, a mão de obra brasileira revelando sua diversidade. O quadro foi pintado por Tarsila em 1933. A primeira vez que vi esse quadro foi há muito tempo. Ficava procurando conhecer cada rosto daqueles através do olhar que estava pintado. “Este está cansado; aquele está triste” e assim por diante. Lembro quando estava apresentando uma peça de teatro de rua com a Cambada de Teatro. Estávamos apresentando em uma comunidade no Nordeste. Havia tanta gente assistindo que a produção decidiu colocar um telão para projetar a peça em tempo real, para as pessoas que não conseguiam se aproximar da roda. No meio deste “mar” de gente ficava tentando buscar cada olhar de cada pessoa que nos assistia. Milhares de olhares a decifrar. O quadro se traduzia em vida. Ficava buscando naqueles olhares o que estavam sentindo as pessoas por de traz daqueles olhos. Milhares de olhos que estavam em êxtase. Quando acabamos de apresentar fomos participar da festa na comunidade, passar pelas barraquinhas a provar as comidas e bebidas. As pessoas vinham nos tocar. Sentir se “nós éramos de verdade” algumas crianças vinham na nossa direção com os olhos esbugalhados. Tentei retribuir sem falar nada apenas olhando profundamente agradecendo todas as pessoas. Uma troca de olhar profunda. Muitos anos se passaram desde que o quadro foi pintado, mas naquela cidade do Nordeste, em um atravessamento de vida e arte, os olhares queriam comunicar muito mais do que as palavras poderiam dizer.

Quero olhar assim para cada pessoa que esteve nos assistindo. Em qualquer cidade.

Quero olha assim, para cada professor do Departamento de Arte Dramática. Que contribuiu para a construção de dúvidas e certezas da minha identidade docente, especialmente ao meu orientador Chico Machado.

Quero olhar assim para minha mãe, meus irmãos e meu pai. Olho para vocês acolhendo toda a dor e a delícia de ser quem nós somos. Ainda me lembro do cansaço e das dúvidas

em seus olhares quando pegamos todas as coisas que tínhamos e fomos morar em uma espécie de ocupação na zona norte de Porto Alegre eu deveria ter cinco ou seis anos.

Quero olhar assim para minha esposa, minhas enteadas. Quero olhar assim para quem ainda nem mesmo pode olhar, escrevo a todos que virão depois de nós e que encontrarão terreno fértil para assumir a responsabilidade pela transformação da sociedade vislumbrando justiça, paz, amor e esperança.

Quero olhar assim para cada soldado do 9º BOE da Brigada Militar que me deteve em um protesto em setembro de 2013 e que me torturou física e psicologicamente durante as horas em que ficamos dentro do ônibus da corporação e que, assim, durante a barbárie, me fizeram entender que eles são os que mais necessitam de libertação e humanidade.

Lembro da chuva artificial que caiu em Brasília em pleno janeiro. Lembro da gestão na área da cultura que abriu muitas possibilidades. Lembro das possibilidades de incentivo à pesquisa. Daqui de longe olho para um homem que sonhou que todo o pobre poderia entrar na Universidade, mudando um paradigma instaurado há mais de 500 anos em nosso país. Agora que aprendemos o caminho nada mais pode nos segurar. Olho para esse homem que aos setenta e quatro anos de idade ainda tem força e vontade de mudança no olhar. Podem prender um homem, mas não podem prender uma ideia. E a ideia de libertação dos povos oprimidos já se espalhou.

“Você pode me acorrentar,

Você pode me torturar,

Pode até destruir o meu corpo,

mas você nunca vai aprisionar a minha mente”

Mahatma Gandhi

Um amigão, Anacã. Tantas lembranças tenho dele. Entre outras, o vejo rabiscando meu caderno para fazer de conta que escrevia: queria impressionar os parentes. Melhor ainda foi quando, depois de meses de isolamento, me chegou a última carga e nela o Quixote. Agarrei o livro, me deitei na rede e comecei a ler e a gargalhar, como louco, devolvendo-me a mim. Quando pus o livro no chão, ele pulou dentro da rede, agarrou o livro, abriu e começou a gargalhar também. Para Anacã, aquilo era uma máquina de rir.

Aqueles meses de convívio inelutável da maloca quase me enlouqueceram. Só na prisão das quatro paredes me senti assim contido e constrangido. Condicionados a viver em casas com muros e portas para nos isolar, para nos esconder, não suportamos aquela comunicação índia sem fim, de dia e de noite, vivendo sempre uma vida totalmente comungante. Eu às vezes fugia para me procurar pelos matos. O grave é que me danava, quando via que mandavam os meninos atrás de mim, temendo que me perdesse. Ó tempos meus, longínquos, aqueles em que eu me exercia como gente, aprendendo a viver a existência dos outros, mas sentindo-me irremediavelmente atado e atolado no fundo de mim.

Ali senti, pela primeira vez, o duplo gosto terrível do medo e do desejo de morrer. Um homem pálido, infeliz, órfão de seu filho único, se declarou inharon¹. Todos fugiram me arrastando com eles para deixar o raivoso sozinho na aldeia. Ele podia pôr fogo nas casas se quisesse; matar os cachorros; cortar os punhos das redes; arrombar os camucins e fazer toda estripulia que precisasse até se acalmar. Pateava e esturrava no pátio, com o arco e a flecha à mão, pronto para atirar. Furioso como o guerreiro na hora de sangrar o inimigo odioso.

Eu, idiota irreparável, irresponsável sem remédio, quis ver a cara dele. Fugi e fui me acercando devagar, com muitíssimo cuidado, por trás das casas. Quando saí no pátio, ao lado de uma casa, para olhar, dei de cara com o inharon. Estatelei! Ele também! Ficamos ali, um segundo ou um século, não sei, nos olhando incandescidos. Quando me voltou o ânimo espavorido, me virei de costas e saí andando passo a passo, devagar, muitíssimo devagar, esperando o coice da flechada nas costas e desejando e temendo que viesse. É agora, pensava e dava um passo. Não foi agora, mas agora será.

¹Inharon é um dia de fúria causado pelo luto. Aquele que se declara inharon pode fazer o que quiser na aldeia e todos têm o dever, segundo a cultura, de deixar o inharon absolutamente só na aldeia.

E dava outro passo. Nada! Andei assim, passo a passo, flechada a flechada, esperando, esperando, até chegar ao fim da casa. Aí desembestei entre duas casas e saí correndo para o meio do mato.

Parei a uns cem metros, apavorado com o silêncio do inharon. Teria eu desmoralizado totalmente o infeliz com minha burra curiosidade de querer ver o ódio feroz de um índio desesperado? Afinal me reconciliei comigo ao ouvir o esturro forte com que ele retomava o seu papel de furioso.

A fúria assassina dele, que a todos apavorava, a loucura feroz do inharon que um homem só pode exercer uma vez na vida, era uma fúria com regra. Era uma loucura lá deles. Não se aplicava a mim. Assim entendemos ambos, eu e ele, suponho.

Mas não aprendi. Continuo pela vida afora querendo ver furiosos, cara a cara. Creio que só para depois sair correndo apavorado. Quando tive, eu mesmo, que ficar furioso uma vez, me controlei e quase sufoquei tomado da tristeza mais vil. Mas quando me veio à hora do medo, do medo derradeiro, do medo feroz de saber, afinal, com certeza certa que sou mortal e que viverei, doravante, de mãos dadas com a minha morte; então, só então, percebi que urgente é viver. Estou aprendendo.

Transcrição e tradução ao português da fala de Darcy Ribeiro gravada no disco “Voz Viva de América Latina”. Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Edição: José Domingos de Brito

Transcrição e tradução: Míriam Xavier de Oliveira

Revisão: Gisele Jacon - Fundação Darcy Ribeiro

* * *

Eu dava aulas em Belo Horizonte para meninos da sétima e oitava série e dava aula também na faculdade católica e também em outros cursos. Pensei assim "amanhã eu tenho aula com a turma de sétima série, na turma do Álvaro. Aí eu parava tudo pra estudar e ler porque amanhã ele vai me argumentar porque ele lê os livros que eu li, mas também lê os livros que eu não li. Ele liderou um processo de pedir: "vamos fazer provas orais? Debater?, Os livros que eles liam na sétima série eram os mesmos livros que eu pedia no curso de história na graduação e que não liam "professor, dá pra fazer uma apostila, porque é muito grande? Poxa, tá em espanhol..." sabe essas coisas da faculdade? Mas um dia eu cheguei à escola e tínhamos um problema. Eu perguntei "que problema?". Me disseram: o Álvaro morreu! Perguntei: "Como morreu?" Um menino de quatorze anos não morre. Isso não faz parte da nossa lógica. Fomos ao velório e chegou um casal perto de mim, me perguntando: o senhor é o Professor Tião Rocha? Eu disse: sou eu. Eles responderam: nós somos os pais do Álvaro. Eu perguntei: o que aconteceu? Eles disseram: O Álvaro se matou. Se atirou ontem do alto de um prédio. Eu perguntei: por quê? Os pais do Álvaro me disseram: "Essa é a pergunta, professor. Porque que o nosso menino se jogou para fora da vida?" Só que nós estamos procurando uma resposta desde ontem, um sinal, um bilhete, uma dica, mas não achamos nada, mas eu sei quem vai responder essa pra mim: é o professor Tião Rocha. Porque nosso menino só fala no professor Tião Rocha. Nosso menino falava "ah Tião é o cara, vou me preparar pra aula do professor Tião" Você era o assunto dos nossos almoços de domingo, Professor. Por isso Eu pergunto: porque nosso menino se jogou? " E eu respondi: eu não sei. Eu não sei. A mãe retrucou: como o senhor não sabe? Nós respondemos a ela: eu não sei. Eu não sei. Desculpa. Eu não tive tempo de perceber...E isso me marcou profundamente. Ele deve ter me dito muitas vezes "Tião, eu to indo... Professor olha pra mim, eu to indo". Mas eu estava tão preocupado em ser "PROFESSOR" que eu estava estudando a história das revoluções, as guerras, etc. que eu não tive tempo de aprender a história do Álvaro. Então, naquele momento, eu levei um choque, e isso foi no início da minha carreira, então eu me falei uma coisa: eu vou aprender com isso e nunca mais eu vou perder nenhum aluno. E aprendo mais uma coisa: quero que a história oficial, programática que se dane! As histórias das Revoluções, das Guerras, que se dane! Nossa aula só vai fazer diferença o dia em que aprendermos a história de cada um de nós, se isso não acontecer não me interessa mais. Depois disso, meus alunos me perguntavam: vamos estudar a história do quê? E eu respondia: da nossa história! Contemporânea, atual. De onde nós viemos, pra onde queremos ir. E o resto vem agregado. Este foi uma

experiência marcante e Álvaro ficou marcado porque sua reverberação continua me dizendo: Professor, fique atento, não caia na vala, não!

Entrevista do Educador Popular Tião Rocha sobre a Escola do Futuro para o Canal Futura.

* * *

“Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio de tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais do que qualquer outra na região. Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho. Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou “um dia ainda compreenderá” Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência”

BENJAMIM, 1987, P 114.

1 – Introdução

Somos feitos de lembranças e de esquecimentos. Enquanto o cursor do computador pisca, na tentativa de iniciar alguma escrita, meus pensamentos buscam, buscam e, por fim, encontram imagens, que são como peças de um quebra cabeça. Memória(s) que eu, por algum motivo, já havia me esquecido, e que agora encontro como quem encontra essas peças de um quebra-cabeça perdidas: as janelas cobertas com plástico de embalagens de colchão; uma taboa que foi achada na rua e que serviu de porta; não havia energia elétrica. As velas que serviam para iluminar a casa eram uma atração à parte. Hipnotizavam-me. Ficava olhando aquela chama e as sombras que formavam no teto. A dança. A chama, meus dedos e sopros. As cores da chama e o seu bailado projetando sombras no teto da casa. Lembro as sensações daquele meu corpo de criança “jogando” com a chama da vela para formar imagens novas no teto.

Uma vez eu vi o pavor nos olhos da minha mãe. Estávamos no mesmo cenário: havia plástico de colchão, havia chama de vela, havia teto, mas não havia bolacha. Mesmo assim eu, nos meus pensamentos de criança pedi bolacha e vi essa ausência causar o pavor (e tristeza) nos olhos de minha mãe. Ela com pavor e medo, e eu voltando a brincar com as chamas para projetar, através das sombras da vela, silhuetas que instigavam minha imaginação que me fizeram esquecer a ausência. Antonin Artaud não sabe, mas aqui bem ao sul fica só mais uma cidade, e essa lembrança é só mais uma de uma criança que, entre milhares de outras crianças no Brasil que, ao esquecerem as ausências através das invenções criativas, fazem o teatro ter a mesma força que a fome.

Em uma sexta-feira chuvosa de janeiro eu recebo a notícia de minha demissão do Centro da Juventude da Lomba do Pinheiro. Foram um ano e dez meses ocupando o cargo de Oficineiro Técnico de Teatro. Um grande período de duração se levarmos em conta a insatisfação do setor pedagógico em me manter no cargo devido à falta de apresentação de resultados. Enquanto estive como Oficineiro de teatro não houve nenhuma apresentação do “teatrinho” nas datas comemorativas realizadas pela instituição. Foram cinco diferentes oficinas realizadas. A cada encerramento trimestral uma nova investida de tentar se fazer olhar com outros olhos para as atividades teatrais. Tentei construir uma ideia

onde as pessoas pudessem estar mais voltadas a enxergar o processo pedagógico e não os resultados para preencher programação das festividades.

As oficinas buscaram trilhar um caminho de aproximação com as habilidades e competências dos participantes, aproximando os jovens do entendimento do próprio corpo, construindo um caminho que junte a noção simbólica trazida pelos participantes, que trabalhadas e desenvolvidas junto às propostas pedagógicas pudessem vislumbrar a construção de uma *expressão estética* comum.

Nos últimos três meses de trabalho de 2018 (de outubro a dezembro), afinal, na oficina de teatro avançado, nós realizamos a montagem de um exercício cênico livremente inspirado no texto “Aquele que diz sim; aquele que diz não” de Bertolt Brecht. Apresentamos para as demais turmas do Centro da Juventude da Lomba do Pinheiro, inclusive para o público externo, morador do bairro. Resolvi escrever sobre essa experiência que foi mobilizada por diversos atravessamentos: percepção de que o exercício de montagem de um texto de Brecht pode contribuir para a formação crítica, aliar-se à construção simbólica e sensível de quem o faz, abrindo caminho para a formação da *expressão estética*. Realizamos esse processo de construção de saber assim, como alguém que tece. Juntando diversos fios diferentes que aos poucos vão se juntar para formar um “todo”. No dicionário de língua Portuguesa o verbo transitivo direto *tecer* significa: entrelaçar metodicamente. Esse verbo parece comunicar bem nossas vivências durante o processo de montagem do texto.

Pinço na memória. Muitos elementos vêm à tona. Emoções. Nó na garganta. Emoção. Dias nublados, frios e difíceis. Uma grande trilha de aprendizagem. Pensando nas cinco oficinas que foram realizadas ao longo deste tempo, desde as aulas de teatro mais específicas para introduzir noções de cena, lotadas, com a turma com mais de 20 jovens, até as aulas que contavam com a presença de um único participante que apenas necessitava de um espaço qualificado de fala e/ou escuta para trocas suas impressões como sujeito, como jovem morador da Lomba do Pinheiro sem acesso a muitos serviços básicos. E que aulas. Foi um *desaprender para ensinar tudo de novo*, divisão de humanidade, de angústias de sonhos. Todas essas vivências continuam

reverberando para a construção da minha prática docente. Sobre a continuidade dessa reverberação das vivências pedagógicas evoco Rubem Alves quando diz que a prova para testar o conhecimento dos alunos - os conteúdos aprendidos - deveria ser aplicada ao indivíduo dois anos depois da aula. Porque se os alunos se lembram da matéria é porque realmente aprenderam. Tudo o que esquecemos é porque apenas decoramos para apenas não repetir o ano. O processo de aprendizado é aquele que produz memória sobre o fato aprendido. Essa espécie de continuidade do processo de construção de conhecimento sensível ainda pulsa. É esse pulsar que me motiva a escrever sobre essa experiência.

2 - Sobre um dos fios que trago comigo...

Os primeiros lapsos são as imagens de alguém descendo do ônibus em um bairro da periferia na zona leste de Porto Alegre. Janeiro. Dia extremamente quente. O ar parado. Nenhum vento. A busca pela numeração do lugar procurado era na Avenida. Erro. Perco-me. Desço a lomba em direção ao centro, tateando. Percebo que a numeração está decrescendo. Paro. Volto. Encontro o lugar com o corpo já suado. Na fachada uma paróquia que fica ao lado de um ginásio. Percorro todo esse percurso sem passar por ninguém na rua. Vou entrando no terreno que de tão grande parece tomar conta da metade da quadra. Passo a igreja. Continuo entrando no terreno. Minha visão alcança um canteiro de obras à esquerda do terreno. Mais longe, em uma baixada, vejo um casarão com dois andares de tijolo a vista. Aproximo-me. Começo, finalmente a perceber a presença de outras pessoas. Entro no casarão. Inicia-se a entrevista que realizei para ser contratado como Oficineiro Técnico de Teatro pelo Instituto Cultural São Francisco de Assis no seu novo projeto Centro da Juventude da Lomba do Pinheiro.

Aqui no, presente, penso em todas as vivências que tive depois de dois anos que entrei naquele casarão. Existem diversas formas de se colocar como sujeito de uma vivência ou de uma experiência. Muitas são as variantes que determinam a qualidade do momento do encontro entre o sujeito e o objeto da experiência. Se ao sair dela nada muda, se permanecemos os mesmos ao término da atividade, quer dizer que atuamos apenas como participantes ou espectadores que assistem a uma peça de teatro como uma espécie de quarta parede. Por outro lado, se ao final da atividade sentimos que saímos diferentes, é porque foi uma verdadeira experiência. Depois desse dia eu nunca mais seria o mesmo. O mesmo professor. O mesmo aluno.

3 – Os fios e verbos que formam a mim mesmo.

Conforme mencionei, esse texto é mobilizado pelas reflexões sobre as minhas práticas como educador social técnico em teatro no Centro da Juventude da Lomba do Pinheiro e pelos diversos questionamentos que perpassam essa prática: qual a importância de realização de oficinas de teatro na periferia da cidade oferecidas em um ambiente não formal de ensino? Neste território periférico, onde alguns serviços básicos inexistem, há interesse em realizar oficinas de teatro? Quais os impactos que as vivências e experiências que as oficinas podem trazer para a vida dos participantes?

Outra reflexão que mobiliza esse texto é sobre os fluxos nos territórios periféricos e como esses fluxos contribuíram para a formação de minha identidade docente. Me refiro à fluxo como passagens por determinados territórios para acumular experiências e ampliar o repertório sensível/pedagógico. As minhas experiências como professor-educador de teatro foram tecidas, em sua maioria, em espaços não formais de ensino e estão ligadas às minhas atividades como agitador cultural na Cambada de Teatro em Ação direta Levanta Favela, um coletivo teatral criado a partir das oficinas de Teatro Livre do *Ói Nos Aqui Traveiz* no ano de 2007. Nossos estudos e práticas iniciais estavam debruçados, sobretudo, no Teatro de Agitação e Propaganda, nas experiências de teatro político realizadas pelos Centros populares de Cultura, e no Teatro do Oprimido. Foi nesse período que tive contato com livros de pedagogia teatral de Stanislavski, que realizei leitura de diversos livros de Augusto Boal, que li Viola Spolin, que aprendi quem era Grotowski e Eugenio Barba. E todas essas metodologias e esses fazeres foram peças que formam parte de mim, parte do professor que sou. Antes de ir para na Lomba do Pinheiro, trabalhei como bolsista do PIBID durante sete semestres, e trabalhei como Bolsista de Iniciação Científica no Colégio de Aplicação da UFRGS ministrando aula para as séries iniciais e para o berçário I e II.

Trabalhei como Educador Social em diversos projetos, tendo ministrado aulas de teatro para população de rua, idosos, adolescentes em situação de vulnerabilidade, em aldeias indígenas, em territórios quilombolas. É com essa caminhada que chego à Lomba onde, durante minha prática, pude perceber que

é no campo das micro-políticas que posso atuar, em um primeiro momento, com minhas ações pedagógicas. Todo corpo é um corpo político porque foi-é moldado de acordo com o meio social em que vive. Podemos dizer assim que são muitos atravessamentos estão presentes na composição da identidade de um corpo e no modo como ele se comunica: sociabilidade, fluxos no território, acesso à alimentação de boa qualidade, acesso à atendimento de saúde. Enfim, podemos dizer, em outras palavras, que o acesso (ou não) aos direitos básicos também formam um corpo. Todas as vivências que atravessam o ser o formam, transformam como se fossem várias camadas que perpassam pelo indivíduo.

As oficinas de Teatro na Lomba do Pinheiro fizeram parte do projeto do Centro da Juventude que é administrado na Lomba do Pinheiro pelo Instituto Cultural São Francisco de Assis. É um projeto com financiamento da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio Grande de Sul e que tem por objetivo central a diminuição da mortalidade juvenil em bairros periféricos da cidade de Porto Alegre. Muitos estudos alicerçados sob a base da antropologia, sociologia e artes cênicas dão conta de comprovar que a realização de diversas ações culturais em ambientes de conflito contribui para a diminuição de delitos e conflitos nos territórios onde são realizadas.

As realizações teatrais que ganharam maior visibilidade no Brasil, pelos menos até o final da década de 1950 com o advento dos teatros populares realizados e pensados e produzidos por teatro de grupos com forte engajamento político, eram representações teatrais com dramaturgia estrangeira, com cenografia predominantemente realista e em territórios centralizados. E neste movimento de separação das artes cênicas do convívio comunitário se cria, conforme colocamos acima, uma espécie de quarta parede que impede a comunicação orgânica das práticas comunitárias com o teatro e, sobretudo com o fazer teatral, fortalecendo uma ideia antiga - que teve sua afirmação cultural muito presente ainda na época do teatro de revista, por exemplo - que propagava um fazer e um discurso nos quais apenas poucos talentosos poderiam fazer teatro. Assim se contribui com a consolidação da prática teatral reconhecida apenas por determinadas classes sociais para estas mesmas classes, criando uma separação do processo pedagógico teatral, da produção cultural simbólica e da fruição teatral das camadas populares da população, dando a impressão de

que teatro não é manifestação da subjetividade do indivíduo, mas uma obra de arte distante e estanque que está encerrada dentro de quatro paredes nos grandes centros. Essa falta de contato com a potência das artes cênicas gera a falta de experiência e faz perder as referências de possibilidades simbólicas e sensíveis.

Por uma das perversidades irônicas que muitas vezes acompanha o curso dos acontecimentos, a existência das obras de arte das quais depende a formação de uma teoria estética se tornou um empecilho à teoria sobre elas. Para citar uma razão, essas obras são produtos dotados de existência externa e física. Na concepção comum, a obra de arte é freqüentemente identificada com a construção, o livro, o quadro, ou a estátua, em sua existência distinta da experiência humana. Visto que a obra de arte real é aquilo que o produto faz com e na experiência, o resultado não favorece a compreensão. Além disso, a própria perfeição de alguns desses produtos, o prestígio que eles possuem, por uma longa história de admiração inquestionável, cria convenções que atrapalham as novas visões. Quando um produto artístico atinge o status de clássico, de algum modo, ele se isola das condições humanas em que foi criado e das conseqüências humanas que gera na experiência real da vida. (DEWEY, 2010, p. 60)

É exatamente a ausência de experiências teatrais na(s) comunidade(s) que fazem com que tenhamos de começar antes do começo. Fazer as pessoas entenderem, através dos jogos e exercícios a se comunicar com o corpo, olhar e perceber as capacidades de comunicação. Trabalhando com desmecanização, tentar aproximar da noção de criação simbólica através de jogos contação de histórias, objetos imaginários, fora e dentro de cena para depois pensar em montar algo.

As experiências do teatro político da segunda metade do século XX no Brasil contribuíram diretamente para a construção de um fazer teatral que estivesse ligado a um ideal de transformação social: os teatros de agitação e propaganda dos Centros Populares de Cultura ligados a UNE, as representações épicas do Teatro de Arena e a implementação Sistema Coringa de representação, a maravilhosa experiência do Teatro Popular União e Olho Vivo e sua *tática Robin Hood*. Todas essas experiências foram muito ricas, e foram/são uma ferramenta potente contra elitização das manifestações teatrais. Foram as experiências do *Teatro do Oprimido*, porém, que alargaram as possibilidades de implementação de um teatro que servisse como instrumento de discussão social. Dentro da pedagogia do *Teatro Imagem*, por exemplo, são

inúmeras as possibilidades de alargamento do repertório sensível dos participantes, através de exercícios que buscam potencializar a sensibilidade esquecida ou enterrada pelo cotidiano. Série de exercícios de massagem, aquecimento de olhar periférico, série de exercícios que buscam contribuir para a criação de indenidade de grupo e muitos outros.

Quanto mais interagimos, comunicamos, fazemos uso das linguagens, sejam elas artísticas ou não, mais somos uma troca com o outro. Mais mista torna-se nossa individualidade. Mais coletivas ficam nossas características. Que nos percebamos então, todos nós, compostos por fragmentos de uma unicidade. (OLIVEIRA, apud ALCÂNTARA, 2017, p. 80).

Esse processo de subversão do fazer teatral construiu uma herança pedagógica para as próximas gerações. E tem aproximado as comunidades das experiências pedagógicas através da arte. Não se trata, porém, de “levar arte para fazer a caridade”, mas de criar micro espaços de “reexistência” e aprendizagem sensível. Quando aprendemos, juntos, que podemos pegar a mão de outrem de forma respeitosa, quando podemos cantar ou dançar coletivamente, podemos respirar em outro tempo, o corpo reaprende a ser coletivo, volta a se relacionar com os sentidos de forma mais clara e organizada e esse processo de entender melhor a nós mesmos nos ajuda a entender melhor sobre os outros. É através desse processo de borrar fronteiras sensíveis que tem acontecido as pequenas grandes transformações no nosso percurso no Centro da Juventude, reforçando, na prática, o que disse Boal sobre as possibilidades do Teatro do Oprimido:

Creio que o Teatro deve trazer felicidade. Deve ajudar-nos a conhecer a nós mesmos e nosso tempo. O nosso desejo é o de melhor conhecer o mundo que habitamos para poder transformá-lo da melhor forma. O teatro é uma forma de conhecimento e deve ser também um meio de ajudar a transformar a sociedade. (BOAL, 1998)

Os resultados percebidos em um primeiro momento nas oficinas de teatro da Lomba do Pinheiro são apenas o início de uma jornada que deve vislumbrar, em longo prazo, que esses corpos desmecanizados possam ser capazes de deter seus próprios meios de produção Teatral. Ou ainda, a longo prazo, esse empoderamento deve contribuir para mudança de paradigma construindo caminhos para que os jovens passem a ser sujeitos protagonistas de sua produção cultural. Utilizando o teatro como ferramenta para construir

possibilidades de desfecho que aponta para a mudança real e para que o futuro passe a contar com o plano ideal. Neste espaço de aprendizagem onde realizamos um processo que contribui para um recontar da história, contribuindo para uma espécie qualquer de mudança de cena. Desculpem o transtorno. Estamos trabalhando para nos tornar protagonistas de nossas próprias histórias.

Não basta consumir cultura. É necessário produzi-la. Não basta gozar arte. É necessário ser artista. Não basta produzir idéias. É necessário transformá-las em atos sociais concretos e cotidianos. (BOAL,2009, p. 19)

Nossa montagem do texto “Aquele que diz sim, aquele que diz não” de Bertolt Brecht foi um processo de experiência viva, uma vez que criamos uma experiência coletiva orgânica que foi sendo tecida aos poucos, fazendo emergir as competências e humanidades dos jovens participantes. Uso aqui o verbo *tecer* não como uma metáfora, mas como a evocação de uma imagem que indica ação, ou em outras palavras, busco me referir sobre esse processo tentando de analisá-lo como algo em constante movimentação de criação. Como prática de aprendizagem em movimento. Jeanne Marie Gagnebin, quando escreve seu prefácio sobre os escritos de Benjamim, sobretudo sobre os textos “O Narrador” e “Experiência e pobreza”, observa que a ideia do autor sobre a morte da narrativa pouco se altera. A arte de narrar não é mais possível, uma vez que ela parte de uma experiência plena que não é mais possível se vivida dentro da sociedade capitalista. Assim, temos a morte da experiência plena. A sociedade capitalista contemporânea não cede tempo para as experiências plenas, para a narrativa das vivências. Gagnebin escreve em seu prefácio algumas causas desse processo que vão de encontro à concretude de uma narrativa e experiência plena:

a) A experiência transmitida pelo relato deve ser comum entre o narrador e o ouvinte. Pressupõe, portanto, uma comunidade de vida e de discurso, que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu. A distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil.

b) Esse caráter de comunidade entre vida e palavra apóia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. O artesanato permite, devido aos seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho

industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. (...)

c) A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho, coisas com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado. Ora, diz Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Estabela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a “Teoria do Romance”, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna. (2010, p. 10 e 11.)

Podemos olhar para esse processo de montagem da Oficina de Teatro Avançado como um espaço de ação que buscou se contrapor ao tempo de produção mecânica, que enforca a narrativa e a experiência plena. Buscamos, ao contrário, levar em consideração o tempo de cada ser humano presente na sala de ensaios. Em outras palavras, caminhamos em busca de nossa organicidade. Não visávamos o resultado como um objetivo, mas sim focar em cada tempo. O tempo de cada pessoa, levando em consideração as suas vivências para a construção de uma narrativa estética através do teatro.

4 -Sobre aquele que diz não...

O MENINO: a resposta que eu dei foi falsa, mas sua pergunta mais falsa ainda. Aquele que diz a, não tem que b. Ele também tem que reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédios para minha mãe, mas agora eu também fiquei doente, e, assim isso não é mais possível. E diante desta nova situação, quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem pra casa. Seus estudos podem muito bem esperar. Esse há alguma coisa a prender lá, o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo costume, que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente em cada nova situação.²

As oficinas culturais foram oferecidas para jovens entre 14 e 24 anos moradores de um dos bairros com maior índice de violência e mortalidade juvenil de Porto Alegre, a Lomba do Pinheiro. Foram executadas buscas ativas no território, com conversas e panfletagem, para divulgar as ações do projeto. Nas oficinas, o percurso de cada participante era montado baseado em princípios de autonomia, incentivando os jovens a pensar em longo prazo, criando um olhar para o seu futuro e seu projeto de vida. Na área específica de teatro diversas oficinas foram oferecidas: de teatro livre, teatro militante, música engajada e oficina de teatro avançado. Cada oficina tinha a duração de três meses e deveria apresentar algum resultado nas mostras pedagógicas realizadas pela instituição. Exatamente aqui encontramos um grande ponto de tensão, pois o planejamento pedagógico das oficinas de teatro trabalhava com as possibilidades de realizar uma mostra teatral e não com a obrigação. No cotidiano da instituição havia uma ideia ligada ao imediatismo do trabalho e atribuo isto alguns fatores como: referências mais ligadas a outras manifestações artísticas que eram oferecidas no CJ³, como o cinema e dança, realizada como uma repetição de passos coreografados. Isto era ótimo para trabalho com a auto-estima, coordenação motora e preparação física, porém não trilhava um caminho para contribuir para a construção de subjetividade, ou construção das noções simbólicas. As oficinas de teatro, ao contrário, não pretendiam realizar a dramatização de temas para apresentações sem o aprofundamento de camadas sensíveis dos participantes e a cada mostra, em que não realizávamos exibição pedagógica com cenas,

² Fragmento do texto “Aquele que diz sim; aquele que diz não” de Bertolt Brecht que foi trabalhado nas oficinas de teatro avançado.

³ Sigla de Centro da Juventude

surgia a conversa de que assim não poderiam justificar ao financiador do projeto o meu salário que era bem maior que o salário dos outros educadores por ser um cargo de Oficineiro Técnico de Teatro, o que exigia um saber mais aprofundado na área. Então, a cada mostra, a oficina de teatro sofria uma nova pressão. Uma nova conversa era chamada perguntando: se o teatro não apresenta, então por qual motivo devemos manter a oficina de teatro? Os argumentos utilizados para justificar a continuidade do trabalho caminharam na direção dos mesmos argumentos utilizados para defender a importância das atividades teatrais nas instituições de ensino formal: a diminuição da dramatização de temas e a ênfase em uma encenação mais aprofundada. E a valorização das questões que surgem durante o processo de criação e dizem respeito à construção dos sujeitos participantes das oficinas que estavam tendo um enorme desenvolvimento, sobretudo no que tange a construção de identidade de grupo, o reconhecimento das diversas técnicas teatrais, o desenvolvimento das habilidades motoras, vocais e corporais, o desenvolvimento da criação através da imaginação e da resolução de problemas através do improviso.

Nas oficinas de Teatro do CJ na Lomba, inclusive na oficina de Teatro Avançado, estávamos calcados em algumas sugestões de desenvolvimento de habilidades e competências da Base Nacional Comum Curricular para o ensino fundamental séries finais. Mesmo nesse documento oficial, que busca nivelar o desenvolvimento de competências e habilidade nas escolas de ensino formal no território nacional não existe a proposta formal de obrigatoriedade de apresentar um resultado de ensaios. Mesmo com todas as formalidades presentes neste documento, pode-se denotar que existe um maior foco no processo de aprendizagem que podemos desenvolver através do processo de criação artística. No CJ da Lomba, apesar de ser um espaço não formal, existia a cobrança pelo resultado para que o projeto pudesse dar conta de justificar os gastos com a parte cultural. Essa necessidade de comprovar que as aulas de teatro “estavam sendo aplicadas” através de um resultado foi algo que pressionou o meu fazer durante meu percurso na Instituição. Mesmo assim, a exemplo do personagem do MENINO da peça de Brecht tive que constantemente dizer “NÃO”. A cada mostra pedagógica que eu sentia que

nosso processo não estava a ponto de ser apresentado como peça, e eu defendia a minha posição negativa nas reuniões da equipe. Um sinal de respeito à fase em que os participantes da oficina se encontravam. Decidi dizer “não” em respeito à nossa preparação e a todos os vínculos que estávamos construindo nas nossas aulas. Preferi dizer “sim” à sinceridade de nossas humanidades, essa decisão mais tarde custou o meu cargo de Técnico Educador Social, que pagava o maior salário entre os educadores da Instituição.

5 -Sobre a Oficina de Teatro Avançado

Durante todo o tempo que permaneci na instituição, ofereci quatro diferentes oficinas: Teatro Livre; Do Teatro Militante à Música Engajada; Oficina de Teatro Iniciante e Oficina de Teatro Avançado.

Cada oficina tinha duração de três meses e poderia contar com a participação do mesmo jovem em mais de uma delas. Não me recordo exatamente quando eu pensei e decidi trabalhar o texto *Aquele que diz sim, Aquele que diz não* na Oficina de Teatro Avançado. Eu tive contato com esse texto nos estudos teóricos que nós realizávamos quando da formação do Levanta Favela, e depois desse primeiro contato eu voltei a ler por diversas vezes em diferentes momentos. Cheguei a assistir uma encenação do texto realizado por alunos de uma oficina de teatro no *Oi Noiz Aqui Traveiz*.

No momento em que realizava meu planejamento pedagógico para a Oficina de Teatro Avançado pensei nesse texto porque a reflexão sobre a solidariedade ou a falta dela e a falta de humanidade para se manter os bons e antigos costumes, um dos subtextos que estão presentes nessa dramaturgia e que parecem perpassar algumas outras peças de Brecht, me pareceram estar em consonância com o momento político em que estávamos vivendo, ou seja, de crescente discurso de legitimação da violência, legitimação da corrida armamentista no Brasil, crescimento dos discursos de ódio. Assim, poderíamos realizar um movimento de contraposição ao pensamento político que estava em um movimento crescente, utilizando o teatro feito por jovens periféricos como um espaço de fala potente. Em uma reflexão mais profunda, poderemos verificar muito mais “fios” da textura social que vão acabar cruzando este discurso de ódio com sua legitimação armamentista, através da possível liberação de vendas de armas, que com certeza afeta a juventude pobre, negra e periférica que habita um dos bairros de Porto Alegre.

6 - Sobre começar antes do começo: fase de integração de elenco.

É possível atingir uma nova praia navegando sem uma rota claramente definida. Conhecemos apenas as técnicas para navegar. Não sabemos se atingiremos o continente sonhado. A consciência de nossos limites nos atormenta: talvez desta vez não chegaremos. O fio de Ariadne é o trabalho cotidiano, a concentração sobre a aparente simplicidade de cada ação artesanal que nos guia na névoa que nos desorienta. Com a precisão essencial da ação que poderá ser a última. (BARBA, 1994, p. 241)

A Oficina de Teatro Avançado teve duração de três meses, de outubro a dezembro de 2018 e contou com a participação de cerca de 30 jovens do bairro Lomba do Pinheiro, que traziam as mais diversas vivências através de música, vídeo, aulas de teatro na escola da rede estadual de ensino que está sediada no bairro há aproximadamente 25 anos. O planejamento da oficina foi organizado em três blocos: preparação e integração de elenco; introdução do texto/tema e ensaios gerais e apresentação final.

Todo mundo age, interpreta. Somos todos atores. Até mesmo os atores! Teatro é algo que existe dentro de cada ser humano, e pode ser praticado na solidão de um elevador, em frente a um espelho, no Maracanã ou em praça pública para milhares de espectadores. Em qualquer lugar ou até mesmo dentro dos teatros. (BOAL, 2008, pag. IX)

Para dar início a esse capítulo, que tenta compartilhar a experiência com o leitor do primeiro mês da oficina que resultou na montagem do texto didático “Aquele que diz sim; aquele que diz não” a citação acima retirada do livro “Jogos para atores e não atores”, de Augusto Boal, parece se encaixar perfeitamente, uma vez que esse período de trabalho com os jovens teve uma função fundamental: começar antes do começo. Muitas eram as referências trazidas pelos cerca de vinte e poucos jovens que participaram da oficina. Muitas linguagens e simbologias que, de alguma forma dialogam com a realidade do território onde os participantes estão inseridos e que ajudam a compor o repertório sensível destes sujeitos: o funk, a atmosfera construída pelo fato de residir no entorno imediato a pontos de venda de drogas ilícitas; e morar em um dos bairros com maior mortalidade juvenil de Porto Alegre. Todos esses elementos contribuem para o processo de automatização corporal e de falta de construção simbólica criativa. Soma-se a isso, a contribuição que as telenovelas trazem para a formação de um estereótipo do que seja “fazer teatro”, estereótipo

esse alicerçado sob uma ideia de representação essencialmente realista e que está focada na dramaturgia (textos, diálogos) e em um corpo que tem atuação e envolvimento apenas dos braços e das expressões faciais. Assim, os participantes nunca tinham participado de nenhum momento de prática teatral, mas constantemente traziam referências das telenovelas para tentar dar conta do que seria “fazer teatro”. Boal escreve no mesmo livro:

[...]como podemos esperar que as emoções se manifestem livremente através do corpo do ator, se tal instrumento está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível em 90% de suas possibilidades? (BOAL, 2008, pag. 60)

Uma nova emoção, quando sentimos, corre o risco de ficar cristalizada pelo nosso comportamento mecanizado pela incessante repetição de gestos e expressões que repetimos no cotidiano. Nesse sentido, se faz necessário levar em consideração a identidade do participante em sua complexidade. Compreender a identidade do grupo que está se disponibilizando para a realização do trabalho e tentar traçar estratégias pedagógicas que deem conta de resignificar o que for preciso, mas que também consiga potencializar as camadas de vivência criativa que cada sujeito traz consigo, utilizando-as como ponto de partida para fortalecimento do vínculo necessário para a construção de confiança e entrega. Portanto, o caminho que tentei tecer, trilhar, para esse primeiro momento foi ode tentar identificar as mecanizações e potencialidades presentes no grupo, ministrando exercícios e jogos teatrais que tentassem despertar a consciência corporal, reconhecimento das capacidades vocais, para, logo depois, trabalhar as competências advindas das relações deste corpo consciente com o espaço cênico em suas complexidades, divisões entre espaço da cena e espaço fora de cena. Enfim, uma espécie de preparação para a próxima fase do trabalho que vislumbrou desenvolver a capacidade de criação simbólica voltada para a cena. Em outras palavras o próximo passo seria a detenção dos próprios meios de produção simbólica.

Os instrumentos de pedagogia teatral que utilizei neste “começar antes do começo” foram jogos e exercícios da obra “Jogos para Atores e Não atores” de Augusto Boal, que integram o capítulo III e que estão organizados em quatro tomos: I sentir tudo que se toca; II escutar tudo que se ouve; III ativando vários

sentidos; e IV ver tudo que se olha. Antes de dar continuidade ao relato das aplicações e sensações pedagógicas destas práticas em sala de ensaio, sinto a necessidade de tentar traçar uma diferenciação entre “exercício” e “jogo”. Entendo por exercício todas as práticas corporais que buscam o desenvolvimento das habilidades individuais e atuam no campo da pré-expressividade. Sendo assim, os exercícios visam o reconhecimento do próprio corpo, reconhecimento das tensões musculares, volumes do movimento, consciência dos processos respiratórios, consciência da postura corporal. Os jogos, por sua vez são integrados por dinâmicas que buscam colocar esse corpo em comunicação com outro corpo. Ou conforme Boal, os jogos visam “estimular a expressividade dos corpos como emissores e receptores de mensagem. Os jogos são um diálogo. Exigem um interlocutor, são extroversão.” (BOAL, 2008, pag.60)

Essa primeira fase do trabalho contou com cinco oficinas/encontros uma por semana com duração de duas horas cada. Cada encontro, por sua vez, foi subdividido em aquecimento, jogos exercícios, improvisos e conversas para a avaliação final de cada ensaio, e combinações para as ações do próximo ensaio. Quando iniciei essa primeira fase de trabalho na OTA⁴, eu já estava desenvolvendo trabalho no Centro da Juventude da Lomba do Pinheiro há aproximadamente um ano e meio. Já conhecia alguns jovens que haviam se inscrito na OTA que foram participantes de outras oficinas ministradas por mim no Centro da Juventude. A metodologia proposta por Augusto Boal no seu livro “Jogos para atores e não atores” está subdividida em séries que buscam dar conta do desenvolvimento corporal e simbólico. Ao longo de sua pesquisa, o autor vai dar luz à ideia de que é necessário trilhar um caminho para dar conta de realizar a transformação íntegra do sujeito, ou seja, ao passar por essa transformação o sujeito deve ser capaz de conter os próprios meios de produção simbólica. Mas como se tornar agente protagonista de sua criação simbólica, uma vez que a ferramenta necessária para a criação deste símbolo está enferrujada ou atrofiada pelos movimentos repetitivos cotidianos, reproduzidos de forma mecânica e, via de regra, sem qualquer atribuição simbólica? Faz-se necessário, convidar a pessoa participante da oficina para que ela seja capaz,

⁴ Sigla para Oficina de Teatro avançado.

primeiro, de reconhecer seu corpo, ou, segunda as palavras de Boal *sentir tudo que se toca*. Trata-se de propor um olhar volta do para si mesma (o) para uma auto-percepção, ou ainda, perceber o óbvio que é tão óbvio e, por isso mesmo, imperceptível. Os próximos parágrafos tentar narrar um pouco das propostas levadas para a sala de ensaio que tentam dar início ao processo de percepção do próprio corpo.

6.1 - Primeiro dia de ensaio com a OTA.

Durante os meus fluxos⁵ por diversos locais não formais de ensino, pude entender a importância de se iniciar uma aula de teatro em movimento. Muitas vezes a energia da proposta inicial vai ser determinante para o restante do encontro, embora, em uma aula de teatro, esteja presente também o mesmo desafio de se estar em cena em um monólogo: doar-se para manter o ritmo necessário para manter o nível de atenção alto. Desta forma, iniciamos nossa oficina de hoje com a formação de um círculo, o maior que pudemos formar com doze pessoas. Silêncio. Olhando todas as pessoas que compõe essa atmosfera conosco. A um sinal, todas as pessoas caminham pela sala de ensaio. Se desafiando, primeiramente, a não olhar para o chão nem para o teto, tentando trazer cada vez mais presente a sua atenção para “dentro” da sala e colaborar para implementar uma atmosfera coletiva composta de um alto nível de atenção. Depois, ao passar por qualquer pessoa durante a caminhada, olhar nos olhos. Manter olho no olho. Para dar prosseguimento, ainda em caminhada ir mexendo as articulações dos dedos das mãos, cotovelos, ombros, pescoço, cintura, quadril, joelho, tornozelo. A cada nova articulação atividade nenhuma outra ativada anteriormente deveria parar de operar. Dois minutos depois formamos novamente o círculo para tentar perceber, através de nossos olhares o que foi passível de mudança no nosso próprio corpo. Voltar a caminhar pela sala novamente realizando uma raspagem (cada pessoa em si mesma) com as mãos e tentar perceber, através do tato, o que foi passível de mudança.

⁵ Entendendo aqui fluxos como passagem por determinados lugares para o acúmulo de experiências sensíveis.

Justamente pelos motivos de mecanização corporal esse simples exercício de mexer articulações foi visto com certa desconfiança pelas pessoas participantes que atribuíam sentido a essa série de execução de movimentos. Embora tenha ocorrido esse estranhamento, penso que a sensação causada no corpo da sua executora (o) reverberou e apontou para o despertar da comunicação corporal. E foi importante para dar continuidade a nossa aula.

Depois deste momento formamos novamente o círculo e solicitamos que uma pessoa se dirija ao centro e execute um movimento e um som, para dar início a uma imagem de engrenagem. Depois, pessoa a pessoa, foi sendo formada a grande engrenagem da turma. Solicitei posteriormente que toda a engrenagem mudasse de ritmo. Do mais lento ao mais rápido até não poder controlar mais os movimentos e “congelar”, ou seja, parar em uma imagem final e fixá-la.

Este momento teve como objetivo iniciar do reconhecimento do corpo e iniciar a noção de simbologias corporais através da imagem e da produção vocal, uma vez que agora foi necessário colocar o pensamento a serviço da imaginação. Parar. Pensar um som e pensar um movimento que pudesse ser sincronizado com os que estavam sendo realizados no espaço cênico. Outros exercícios foram passados para potencializar as sensações das pessoas participantes, bem como suas capacidades de inicia ruma contracenação e criação da atmosfera coletiva: o jogo da bola em círculo com contagem e o jogo de bola em deslocamento e com contagem. Ambos contribuíram muito para a ampliação do olhar e da atenção, e isso refletiu diretamente do estado pré-expressivo das pessoas participantes. Os corpos pareciam iniciar o estado de atenção: joelhos levemente flexionados, coluna ereta (pelo menos um pouco mais que no início da aula de hoje) e atenção voltada ao objetivo concreto que era chegar até trinta na contagem, sem deixar a bola cair no chão. A Presença de materialidade foi extremamente importante nessa primeira fase. Tornou a proposta palpável sem ter que criar nada novo, sem colocar a mente a trabalho da construção simbólica e isso deu certo para não atrapalhar o processo de autoconhecimento.

Para dar continuidade ao nosso encontro, passamos à parte programada para improviso teatral. Peguei dois pedaços de papel. Em um deles escrevi a palavra “solidariedade” e em outro escrevi a palavra “perversidade”, organizei a turma em dois grupos e para cada um deles entreguei uma das folhas com as palavras disparadoras. E dei a seguinte orientação:

Agora cada grupo deverá criar uma cena, trazendo as referências que quiser: dança poemas, musicas, enfim qualquer coisa que achar pertinente trazer para ajudar na cena. Olhem a palavra escrita no papel que foi entregue a vocês. Ela será a palavra “tema” da cena.

Os Grupos utilizaram aproximadamente dez minutos para tentar traçar uma “linha narrativa” da cena que deveriam apresentar. Os estudos da pedagoga Sandra Chacra apontam para duas camadas de organização do que ela chama de natureza vital do homem, quando analisa o improviso sob uma perspectiva antropológica: o imprevisto e o programado. A autora vai trazer que a necessidade de programar, prever, organizar está presente na própria maneira do ser humano conceber a existência, uma vez que esse processo contribui para a construção da segurança para tornar a realidade mais compreensível. Como uma espécie de pólo contrário equivalente, a autora ainda aponta que da mesma maneira, o não domínio de algo previsível da/na vida é fundamental, uma vez que contribui para o processo de *significação* que também integra parte da natureza humana.

Exercendo a função de *espectador profissional*, assistindo as cenas preparadas pelos jovens a partir das palavras disparadoras, tateando entre a espontaneidade e a organização consciente desta pequena cena improvisada, diversas camadas de percepção foram disparadas: era possível perceber que o repertório trazido pelos jovens estava presente na atmosfera das cenas. Essa atmosfera foi criada pela dramaturgia improvisada que trazia a presença de diversas gírias utilizadas no território, bem como as situações de violência trazidas no grupo que preparou material sobre a “perversidade” e, além disso, o a presença cênica dos jovens atores trazia um *corpo em ritmo* característico e

que está presente no repertório de sensibilidade em grande parte dos participantes. Apesar disso, neste primeiro momento de apresentação houve alguns esvaziamentos. Uma vez que era possível perceber a pungência de todos os elementos trazidos por eles para compor a cena que não foram colocados no improviso devido a uma falta de saber como preencher a cena e seus diversos componentes no que diz respeito à forma (movimentação, textos, imagens corporais). Nesse sentido as cenas, quando avaliadas com critérios técnicos, levando em consideração a dramaturgia e sua complexidade, foram realizadas e demonstraram que tínhamos vários elementos a serem trabalhados para tentar construir um vocabulário teatral em comum, trabalhando a ideia de agregar as vivências e simbologias e corpos que estavam disponíveis ao jogo naquele momento com os elementos técnicos que compõe a encenação, criação de cenas e suas complexidades. Pude perceber tensões corporais existentes nos corpos dos participantes, a ausência de trabalhos corporais em diferentes níveis de altura e lateralidade. Uma das coisas que me chamou a atenção, quando as falas na cena foram proferidas, foi o desafio que estava colocado para os jovens quando foram convidados a falar em cena. Percebi que raramente esses atores⁶ sentem os impactos das ausências de construção de espaços qualificados de fala, como se mostra em uma de minhas anotações sobre os improvisos deste primeiro momento:

O jovem SD, que nunca havia feito teatro antes das oficinas do Centro da Juventude, passou por grande desafio quando foi dar o texto em cena. Ele compunha o grupo que tinha como tema a “solidariedade”. Encheu os pulmões foi falar (parecia que ia gritar), mas travou. Ficou gaguejando e balbuciando as palavras. Parou a cena. Respirou tentou novamente, mas não teve jeito. Durante a cena ele pediu para outro colega dar o texto dele para que o grupo pudesse terminar a apresentação.

⁶ Invoco aqui também o significado antropológico de atores como agentes de atos sociais

Sobre a dinâmica de criação de espaços de fala, a última proposta planejada para esse dia foi à roda de conversa. Essas dinâmicas de roda conversa sempre estiveram presentes nas minhas práticas desde a primeira oficina que participei até hoje. Em alguns momentos solicito que um dos grupos fale sobre o que sentiu/achou do improviso de outro grupo. Depois troco os grupos até que ambos tenham exercitado através de todos os integrantes a fala e a escuta. Logo após esse período de falas, abrimos para que todo o grupo possa falar sobre as impressões gerais e também já evocar o que podemos fazer para o próximo ensaio/encontro. Esse espaço de escuta e também de fala qualificada pode ser muito potencializador, pois falar coloca o indivíduo frente ao desafio de externar suas ideias e propostas para o grande grupo. Este processo, por sua vez, dispara outro processo anterior de reflexão sobre a prática disparada pela experiência. Ao falar o indivíduo expressa sua opinião, reflete sobre ela e pode vir fazer novas elaborações de pensamento a partir das contribuições dos seus colegas. Aqui, ainda “sem saber que sabem” já estamos potencializando o sujeito com protagonista o ato de planejar o próximo encontro sugerindo ou criticando o que ocorreu.

Nesta primeira fase de aproximação das potencialidades corporais e criativas, houve quatro outros encontros que buscaram atingir os mesmos objetivos e explorar a expressão comunicativa do corpo que estavam organizados em: aquecimento, jogos, exercícios, improvisos e roda de conversa. Cada indivíduo que participa das oficinas de teatro traz consigo sua carga de sabedoria construída por diversos atravessamentos, notei que na parte que buscávamos trabalhar a imaginação e a construção simbólica tivemos algumas dificuldades. Destaco o trabalho que foi realizado com objetos imaginários:

Se organizem em um bloco. Cada ator vai vir ao espaço central e trazer algum objeto imaginário apresentando-o de forma criativa e clara aos demais colegas. Depois de apresentar esse objeto vai deixá-lo no chão e voltar ao bloco. Quando esse primeiro voltar, sem combinar, vai o segundo ator e vai trazer/apresentar outro objeto. Vai deixar o seu

objeto. Realizar uma ação com o objeto deixado pelo ator anterior e vai voltar ao bloco e sucessivamente vamos seguir esse fluxo até que todas as pessoas tenham passado por esse processo.

Essa dinâmica evocou outra atmosfera para os movimentos corporais atribuiu maior concretude a cada ato imaginado complementando a execução do exercício. Assim aproximamos nosso preparo corporal com ativação criativa. Ainda no que diz respeito à necessidade da construção concreta, destaco outra situação. Percebi que os jovens tinham dificuldade em realizar movimentos com os dedos, pulso, ombros durante a caminhada. A simples orientação de “*realizar movimentos não cotidianos, circulares com dedos, pulso e ombros para tirar a tensão das articulações*” eram recebidas com certa desconfiança. Então planejei outra forma de orientar o exercício. Resolvi trazer elementos para contribuir com o processo de construção concentrada da proposta e aproximá-la do interesse dos participantes.

Agora cada um de vocês vai pegar um palito de madeira em cada mão e vai se deslocar pela sala de ensaio tentando passar os palitos de um dedo a outro da mão, sem o deixar cair no chão e terão que fazer isso durante dois minutos completamente em silêncio.

Novamente pudemos perceber que a presença do objeto teve fator determinante, pois ao poder se envolver com a execução de movimentos de forma mais concreta o participante criou um olhar menos objetivo para a realização dos movimentos, tornando-os mais orgânicos⁷ e, conseqüentemente, menos mecanizados.

Assim iniciamos nossa caminhada. Toda a caminhada necessita de um impulso para frente, voltar o peso para trás, colocar o peso do corpo novamente para frente e dar impulso para a mesma direção com a perna de trás que

⁷ Entendo por orgânico as ações que provocam a participação cinestésica no espectador e que para ele tornam convincentes independente do gênero teatral do qual o ator faz parte. (BARBA, 2014, 93)

sustenta a base do corpo. Aos poucos fomos vislumbrando uma perspectiva de colocar o corpo em cena com maior propriedade. Podemos dizer que até esse momento foi possível literalmente ver o desenvolvimento dos participantes que tiveram que começar antes do começo se aproximando das noções teatrais e corporais para, posteriormente reconhecer as habilidades comunicativas para finalizar essa primeira fase de nossa pesquisa/experiência para poder chegar ao grau de aprofundamento dessas noções.

7 - Sobre a construção de uma consciência estética ou sobre o teatro didático que constrói conhecimento

Havia o lado dos desenhos e o lado de nós. Eu tecia o espetáculo como se fosse um tapete, com um lado de cima e um lado de baixo. Espontaneamente começamos a pensar que o lado de cima, cheio de cores e desenhos lindíssimos que se misturam harmoniosamente, seja aquele visível aos espectadores e que o lado de baixo, ao contrário, seja aquele que só o diretor vê. Fios que foram amarrados juntos com muita dificuldade para produzir aquelas cores e aquelas imagens. (BARBA, 2014, pag.117)

O segundo bloco da oficina iniciou a pesquisa com a dramaturgia. O texto que escolhi foi “Aquele que diz sim, aquele que diz não”, de Bertolt Brecht *que teve sua primeira versão escrita pelo autor em 1950, a partir da tradução para o Alemão que Elizabeth Hauptman fizera da tradução de Artur Waley do original japonês*. O texto narra a seguinte situação: em uma cidade assolada por uma epidemia, um grupo de estudantes decide ir até a cidade além das montanhas onde moram os grandes mestres em busca de remédios e instruções para tentar salvar a cidade. O professor que lidera essa expedição vai até a casa de um de seus alunos para se despedir. Chegando lá descobre que a mãe de seu aluno também está doente. Se deparando com a possibilidade de ir junto para tentar buscar remédios para sua mãe o Jovem se mostra irredutível e decide acompanhar, assumindo os riscos que a subida até a montanha irá lhe trazer. À medida que a expedição vai subindo a montanha, visivelmente o menino não consegue acompanhar a subida que forçou demais seu coração, e segundo o grande velho costume, ele teria que ser jogado no vale para que morra ali mesmo. Ainda segunda este velho costume, não há escolha. Quem não consegue acompanhar a expedição tem que dizer que está de acordo. Na segunda parte da peça, Brecht muda o posicionamento do menino que ao não estar de acordo questiona o “velho costume”.

A resposta que eu dei foi falsa, mas sua pergunta mais falsa ainda. Aquele que diz a não tem que dizer b. Ele também pode reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédio para minha mãe, mas agora eu também

fiquei doente, e, assim isso não é mais possível. E diante dessa nova situação, quero voltar imediatamente. Eu peço a vocês que também voltem e me levem pra casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma coisa a aprender lá, o que eu espero, só poderia ser que em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo novo costume, não vejo nele o menor sentido. Preciso é de um novo grande costume. Que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação

Esta diferença de posicionamento é o ponto crucial da peça. Quase todos os elementos da trama vão se repetindo na segunda parte do texto (aquele que diz não). Quando chegamos ao momento em que os estudantes perguntam se o menino estaria de acordo com o “velho costume” o MENINO muda seu posicionamento (em relação à primeira parte, aquele que diz sim) essa negativa, por sua vez, desperta outro pensamento acerca da perversidade e irracionalidade presentes no velho costume que deve ser aceito. Ou, em outras palavras, o antigo velho costume só passa a ser questionado quando a racionalidade é acionada para o que significa dizer sim ao costume no momento de contraposição a ele (aquele que diz não).

Este novo costume só é possível, se a for corretamente reconhecido, isto é, “estranhado” a partir da razão. No posfácio, Peter Szondi escreve: “Brecht prescreveu que as peças não deveriam ser encenadas uma sem a outra, provavelmente porque elas não se excluem uma à outra, mas se completam, na verdade”. Somente quando colocadas lado a lado é que o expectador jogador tem a possibilidade de conferir ao SIM do menino, no primeiro texto, o peso que realmente merece, quando o NÃO em aquele que diz não é fortemente relativizado por este SIM. Ambos os textos se voltam contra a lei do “velho costume” que exige uma concordância irrefletida e errada por parte do menino. (KOUDELA, Ingrid Dormien, 2010, pag.189)

Aquele que diz sim, aquele que diz não é um texto curto, mas contundente no que diz respeito ao objetivo de aprendizagem que as peças de teatro didático tentam alcançar, pois ao haver uma contraposição de ideias (dizer sim ou não ao grande costume) a peça propõe a possibilidade de mudança de realidade, ou seja, ao ofertar a possibilidade de dizer não ao grande costume, podemos

vislumbrar a possibilidade de o atuante agir sobre o mundo para modificá-lo. Muito embora o fato de dizer não ao grande costume não nos aponte para uma saída concreta, ele desperta o pensamento sobre um leque de desconhecidos novos caminhos a serem percorridos ainda nem mesmo almejados ou pensados. Não se sabe ao certo o que vai ocorrer. Mas a aprendizagem está presente nas alterações dos destinos quando se ousa dizer não, conforme podemos averiguar no último diálogo da segunda parte (Aquele que diz não) logo após o MENINO afrontar o grande costume:

OS TRES ESTUDANTES: o que fazer? O que o menino diz não é nada heróico, mas faz sentido.

O PROFESSOR: eu deixo a vocês a decisão do que fazer. Mas tenho que dizer uma coisa: se vocês voltarem vão ser cobertos de zombaria e vergonha.

OS TRES ESTUDANTES: não é vergonha ele falar a favor de si próprio?

O PROFESSOR: não. Eu não vejo nisso nenhuma vergonha.

OS TRES ESTUDANTES: então nós queremos voltar. Não vai ser a zombaria e não vai ser o desprezo que vão nos impedir de aceitar uma ideia justa. Encoste a cabeça em nossos braços. Não faça força. Nós levamos você com cuidado.

O GRANDE CORO: assim, os amigos levaram o amigo

E eles criaram um novo costume e uma nova lei,

E levaram o menino de volta

Lado a lado caminharam juntos ao encontro do desprezo

Ao encontro da zombaria, de olhos abertos,

Nenhum mais culpado que o outro.

Brecht vai propor uma espécie de contraponto entre dois estilos de sua dramaturgia. De um lado estão as peças de teatro épico, ou as peças de espetáculo que vão colocar os princípios de distanciamento em relação ao público de espetáculo.

De outro lado, Brecht vai propor a peças didáticas que vão ser encaradas como dispositivos para experimentos que podem disparar processos de aprendizagem e que não necessariamente devem ser apresentadas para um público “externo”.

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas. [...] a forma da peça didática é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos (BRECHT apud KOUDELA, 2007, p?)

O autor vai propor que as peças didáticas devem ser exercitadas em um método que se aproxima do método de representação *Coringa* realizado no Teatro de Arena, ou seja, com os atores revezando os personagens permitindo que todos possam passar por diversas vivências e observar “de fora” todos os personagens para entender melhor o seu papel social dentro da trama da peça. Ao criar o distanciamento no papel do observador do personagem que acabou de representar, acontece o processo da racionalização das ações o que permite entender melhor a função do seu personagem e ainda reinventar outras formas de representação para si mesmo quando voltar a “ser” determinado personagem ou ainda segundo as palavras do próprio Brecht:

Não se trata de ensinamento a um público através de um ator ou diretor à medida que se entenda por ensinamento a transmissão de idéias e/ou pontos de vista. Os atuantes ensinam a si mesmos. Eles aprendem por meio da conscientização de suas experiências e a peça didática é um meio de aprendizagem. (KOUDELA, Ingrid Dormien, 2010 p.127)

Esse experimento de atuar-observar- refletir-atuar de forma melhorada a partir da observação estabelece um jogo dialético de aprendizagem. Pois o observador se vê aprendendo como fazer determinado papel quando voltar a ele. Esse processo disparado através da criação de uma nova forma de representar traz a cabo também questionamentos acerca de conteúdo da representação que tenta analisar as funções sociais de determinado personagem, as possibilidades de mudança da realidade, ou ainda quais os elementos de linguagem cênica que podem estar em cena contribuindo para expressar esse olhar renovado sobre a encenação. Para tentar dar conta de explicar esse processo de aprendizagem

na peça didática Brecht escreve em 1937 o texto Para uma Teoria do Teatro Didático

A peça didática ensina quando nela se atua, não quando se é espectador. Em princípio, não há necessidade de espectadores, mas eles podem ser utilizados. A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas.

A imitação de modelos altamente qualificados exerce um papel importante, assim como a crítica a esses modelos por meios de alternativas de atuação (improvisação) bem pensadas.

Não é necessário absolutamente que se trate apenas de reprodução de ações e posturas sociais também se pode esperar efeito educacional.

Padrões estéticos que são válidos para a criação de personagens da peça de espetáculo, estão fora de função na peça didática. Caracteres especialmente singulares, únicos, não aparecem, salvo se a singularidade e a unicidade construírem o problema de aprendizagem.

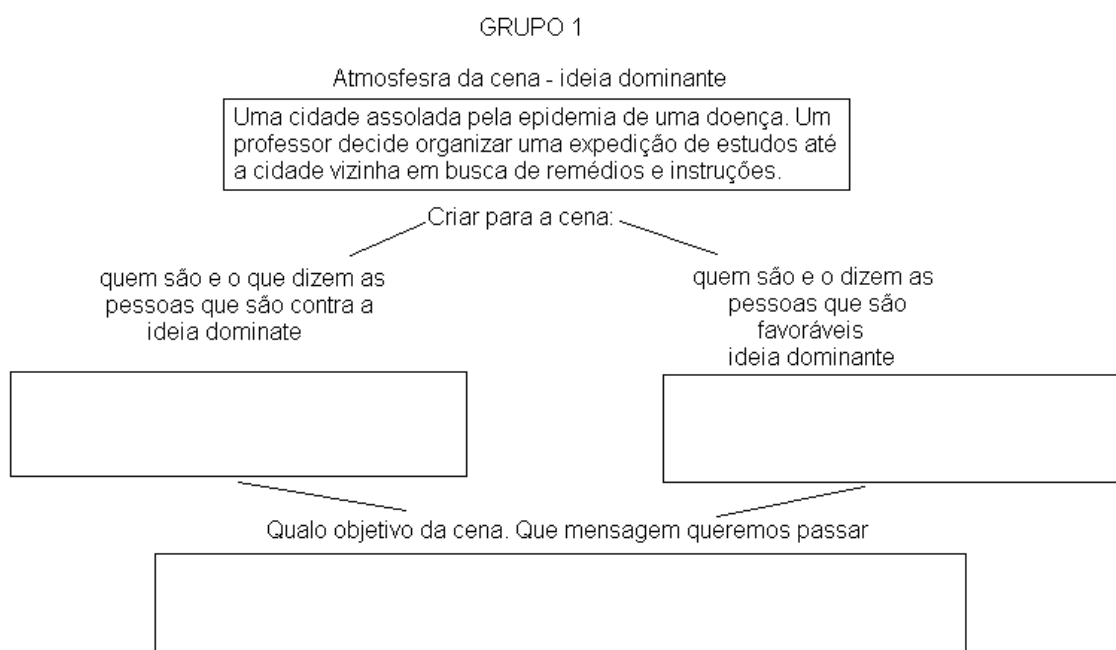
(...)

Também para a atuação deve-se buscar, nos limites de certas determinações, uma atuação livre, natural e própria do atuante. Não se trata naturalmente de um adestramento mecânico nem de estabelecimento de tipos médios ainda que seja almejado o restabelecimento de um alto nível médio. (KOUDELA, Ingrid Dormien, Apud Brecht, 2010, p.210)

Visitar alguns pensamentos de Brecht sobre os processos de aprendizagem disparados pelo teatro didático torna-se importante uma vez que podem lançar luz sobre os processos de nosso ensaio neste segundo bloco de realização do planejamento geral das oficinas. Vale lembrar que até este momento foram realizados cinco encontros que tinham como objetivo a aproximação das habilidades corporais e estavam basicamente ligados às proposições de Augusto Boal. Para esse segundo momento, planejei fazer inserções da temática do texto, dos conflitos sociais de cada parte do texto para aproximar a razão e o entendimento do texto como um todo. Tentar criar envolvimento com a dramaturgia através de aproximação com cotidiano das pessoas envolvidas no processo.

No primeiro ensaio do segundo bloco, realizamos um aquecimento coletivo com deslocamento pela sala e ativação das articulações do corpo, seguido por jogo de bola em círculo. Minha ideia era que, pelo menos nesse primeiro momento,

não houvesse contato com o texto da peça a ser trabalhada na íntegra. Aos poucos fui criando um esquema de cena, uma espécie de pré-roteiro para aos poucos ir criando a ideia de atmosfera e objetivos da cena, pensei na seguinte separação: atmosfera da cena – ideia dominante; bloco das personagens que são a favor da ideia dominante; bloco contra a ideia dominante; o que queremos passar com a cena criada. Esse esquema era construído em uma folha entregue a cada um dos grupos, conforme figura abaixo:



Esse pré-roteiro, essa materialidade, esse instrumento criado serviu para visualização mais concreta das ideias combinadas para a cena e para atribuir maior visibilidade a cada elemento da dramaturgia, a saber: conceito central de cada fragmento do texto; conflitos sociais de cada cena.

Ao solicitar que os grupos criassem a parte final e qual objetivo de cada cena nós estávamos vislumbrando possibilidades de resolução para as questões sociais da peça. E este processo gerou uma apropriação de entendimento sobre a atmosfera da cena, ou como chamamos em nosso pré-roteiro, criamos entendimento sobre a “ideia dominante” de cada parte. Digo de cada parte porque nos três encontros dessa fase, os jovens não tiveram contato com o texto na íntegra. Assim, fomos construindo uma apropriação do texto na medida em

que fomos criando esses pré-roteiros para poder entender cada parte do todo. Tinha como objetivo tecer uma base sólida de entendimento que antecedesse o momento de ter contato com o texto.

Voltando para o primeiro ensaio com a configuração do pré-roteiro, os grupos tinham cerca de vinte minutos para preenchê-lo com suas idéias e combinar a cena que deveria ser apresentada. Foi perceptível a contribuição desse instrumento, uma vez que os jovens iam para a cena com maior propriedade e clareza do que “queriam” na cena e essa segurança permitiu maior presença dos elementos corporais trabalhados anteriormente, como relações entre o corpo e o espaço, posturas exigidas pelo corpo cênico, projeção de voz. Outra construção que se fez necessária de ser realizada nesse momento foi: quais elementos estéticos trazer para contar a história e combinações do pré-roteiro. Cada vez que essa dúvida surgia no ensaio, eu trazia a proposição de que era necessário trazer as propostas estéticas que tinham a ver com os jovens.

Para responder a pergunta como trazer a cena suas idéias pensem em elementos que tem a ver com o que vocês são e gostam de fazer. Quem gosta de música? Procura usar a música para “falar” seu texto. Quem gosta de dança? Que coreografia daria conta de contribuir para as noções criadas pelo nosso pré-roteiro? Misturem tudo. E realizem a cena, tentando pensar nos exercícios que temos realizado aqui. Explore o espaço. Onde fica o público? De onde eu entro ou saio de cena? Como é meu corpo fora ou dentro da cena? Existe alguma diferença?

Nesse caminho de tecer nossa própria experiência estética, foi possível perceber até aqui houve uma grande aproximação sobre os elementos da encenação. Cada um dos grupos apresentou sua cena que teve início com nosso esquema de pré-roteiro. Apesar de ainda haver alguns momentos em que ficavam evidentes a dúvida e a falta de apropriação dos elementos estéticos, as dúvidas que começaram a surgir foram ficando mais complexas e foram compartilhadas em nosso momento de encerramento do encontro, na nossa roda de conversa para avaliação coletiva final. Realizamos uma rodada onde todas

as pessoas que se sentiam à vontade deveriam compartilhar suas sensações sobre o que aconteceu na cena e fora dela e trazer algumas sugestões para melhorar nosso desempenho no próximo ensaio. Para esse momento nosso pré-roteiro voltava, para aferirmos se foi possível identificar no improviso realizado os elementos combinados. Dessa forma, fomos construindo uma espécie de direção coletiva das cenas. Nessa direção eu sempre colocava sugestões sob a forma de interrogação tentando trazer o olhar para os elementos que compõe a forma e o conteúdo da encenação:

Analisando a cena que vocês assistiram dos colegas, e trazendo presente os elementos de espaço cênico e espaço fora da cena, postura corporal, dicção, o que vocês mais gostaram? Vocês identificam o que não gostaram e o porquê? Ou ainda quais são as sugestões possíveis para mudar o que não gostamos na cena.

Para o segundo ensaio do segundo bloco, realizamos o mesmo trajeto, ou seja, iniciar o encontro sempre com o corpo em movimento realizando aquecimento joga para, posteriormente, realizar nosso pré-roteiro. Seguindo a ordem do texto “Aquele que diz sim, aquele que diz não” o tema dominante foi:

GRUPO 1

Atmosfera da cena - ideia dominante

O MENINO decide acompanhar a expedição para cidade além das montanhas para buscar remédios e instruções para a sua mãe. Ele passa mal e os estudantes tem que assassiná-lo, jogando-o ao vale seguindo o que diz um antigo grande costume.

Para reforçar a ideia presente no nosso elemento, realizamos leitura do texto no fragmento que se segue quando O Professor e os Estudantes identificam que o Menino não conseguirá seguir:

*OS TRÊS ESTUDANTES E O GRANDE CORO – nós vamos lhe perguntar (eles lhe perguntaram) se ele quer que se volte (que voltem) por sua causa.
Porém, mesmo se ele quiser
Nós não vamos (eles não iam) voltar,*

E sim deixá-lo aqui e continuar.

O PROFESSOR, que foi até o menino no plano 1 – presta atenção! Como você ficou doente e não pode continuar, vamos ter que deixar você aqui. Mas é justo que se pergunte aquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume também exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar.

O MENINO: eu compreendo.

O PROFESSOR: você exige que se volte por sua causa?

O MENINO: vocês não devem voltar!

O PROFESSOR: então você está de acordo em ser deixado aqui?

O MENINO: eu quero pensar. Pausa para reflexão. Sim eu estou de acordo

O PROFESSOR grita em direção ao planos dois: ele respondeu conforme a necessidade!

O GRANDE CORO E OS TRÊS ESTUDANTES: ele disse sim. Continuem!

Para tentar dar conta de contribuir para a construção do subtexto, que seria a ideia subjetiva de comunicação presente na cena, iniciamos uma conversa de aproximação:

Cada um e cada uma de vocês devem tentar pensar sobre o como o costume pode interferir nas nossas ações. Tentar imaginar qual o grande costume que está colocado nas suas vidas e trazer essa carga para a cena. Mãos à obra.

Munidos de todas essas evocações que compõe um arsenal de elementos que poderiam contribuir para a elaboração das cenas os grupos se jogaram ao improvisado que agora foi realizado com maior propriedade. As reverberações da conversa que encerrou o encontro anterior e as aproximações do texto com as realidades trazidas foram gerando um atravessamento que formaram atores mais conscientes na cena. A razão foi trazida para o assunto da cena, e o que

representa sempre dizer sim a um grande costume. Vários elementos surgiram como as questões de tensões familiares, tensões impostas pela presença do tráfico no bairro. Longe ainda de tentar aprofundar essas tensões trazidas o que foi importante, pelo menos até esse momento, foi criar uma via de entendimento da dramaturgia através da aproximação das realidades e esse processo dispara um processo não só de apropriação e entendimento da (e na) cena, mas um processo de auto-entendimento de nosso lugar no mundo, na medida em que a realidade cotidiana dos jovens é trazida para a composição do subtexto deste fragmento do texto.

De certa forma, essa construção continuou no encontro seguinte, quando analisamos o fragmento do texto em que o grande costume é colocado em cheque pelo menino

*OS TRES ESTUDANTES E O GRANDE CORO – nós
vamos lhe*

Perguntar (eles lhe perguntaram) se ele quer

Que se volte (que voltem) por sua causa

Porem, mesmo se ele quiser

Nós não vamos (eles não iam) voltar,

E sim jogá-lo no vale

O PROFESSOR: preste atenção! Há muito tempo existe a lei que aquele que fica doente numa viagem como essa tem que ser jogado no vale. A morte é imediata. Mas o costume também exige que se pergunte àquele que ficou doente se se deve voltar por sua causa. E o costume exige que aquele que ficou doente responda: vocês não devem voltar. Se eu estivesse em seu lugar com que prazer eu morreria!

O MENINO: eu compreendo.

O PROFESSOR: você exige que se volte por sua causa? Ou está de acordo em ser jogado no vale como exige o grande costume?

O MENINO, depois de um tempo para reflexão: não. Eu não estou de acordo.

O PROFESSOR grita em direção ao planos dois: Desçam até aqui. ele não respondeu de acordo com o costume.

OS TRES ESTUDANTES descendo em direção ao plano um: ele disse não. Ao menino: por que você não responde de acordo com o costume? Aquele que diz a, te que dizer b. naquele tempo quando lhe perguntavam se você estaria de acordo com tudo que esta viagem poderia trazer você respondeu que sim.

O MENINO: a resposta que eu dei foi falsa, mas sua pergunta mais falsa ainda. Aquele que diz a, não tem que dizer b. Ele também pode reconhecer que a era falso. Eu queria buscar remédio para a minha mãe, mas agora eu também fiquei doente, e, assim, isso não é mais possível. E diante dessa nova situação eu quero voltar imediatamente. E eu peço a vocês que também voltem e me levem para casa. Seus estudos podem muito bem esperar. E se há alguma a aprender o que eu espero, só poderia ser que, em nossa situação, nós temos que voltar. E quanto ao antigo grande costume eu não vejo nele o menor sentido. Precisamos é de um novo costume que devemos introduzir imediatamente: o costume de refletir novamente diante de cada nova situação.

Após a leitura, novo debate foi realizado levantando a reflexão sobre a rebeldia presente em se opor ao grande costume. O que acontece quando decidimos quebrar o cotidiano e nos opor ao destino traçado? De onde vem a coragem para dizer não? Essas perguntas dispararam a criação do pré-roteiro desta cena. Os improvisos foram realizados com um salto impressionante de qualidade. Essa espécie de sentido de rebeldia evocado pela reflexão das relações entre a dramaturgia e as nossas vidas atribuiu “verdade” à cena. Ao entender que na verdade éramos um coro utilizando o texto para falar sobre nós mesmos, criou-se uma via de relação com ele e com a encenação, e isso provocou vontade e disposição de falar o texto mais alto e valorizar cada escolha

tomada para a cena. E assim começamos a desenhar a nossa montagem, através de construção de nossa consciência estética.

A essa altura já tínhamos realizado sete encontros dos dezesseis planejados. Depois de analisar, realizar os pré-roteiros e improvisar as cenas foi chegado o momento de no nosso oitavo encontro e apresentar o texto na íntegra para os jovens participantes. Mesmo assim, iniciamos nosso encontro com jogos e exercícios tentando aquecer o corpo e a voz para a leitura. Sentamos em um círculo de cadeira da sala de ensaios e fizemos uma primeira leitura dramática, como o texto é extremamente objetivo e curto, utilizamos aproximadamente oito minutos para ler toda a peça. Ao vislumbrar o contato com a obra na íntegra os jovens tiveram grande surpresa e puderam visualizar melhor todo o nosso processo anterior que foi atravessado pelos nossos pré roteiros. Aqui tivemos a discussão da peça, analisando os significados presentes na contraposição de ideias do menino, quando comparamos Aquele que diz sim, com Aquele que diz não. O completar da obra fez surgir ideias de composição de blocos para a cena, e suas entradas e saídas. Logo depois dessa primeira leitura outras cinco foram realizadas nesse mesmo oitavo encontro.

Nono encontro. Preparei um material diferente para nosso aquecimento de hoje. Massagens vocais, aquecimento vocal. E uma letra de um poema de Brecht presente na encenação da Cia do Latão⁸

Todos ou nenhum

Tudo ou nada

Um homem sozinho não se pode salvar

Homem perdido, quem te ajudará?

Para aqueles que não suportam a miséria

Para que o dia seja hoje, e não um dia qualquer por chegar

⁸Grupo teatral criado em São Paulo, em 1997, cujo núcleo é formado por Sérgio de Carvalho (1967), Márcio Marciano (1962), Ney Piacentini (1960) e Maria Tendlau (1972). Desenvolve pesquisas sobre teatro épico, sobretudo com base na obra do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), com o objetivo de criar uma dramaturgia própria, voltada para a representação dos problemas da sociedade brasileira. Questionando os modos de trabalho dominantes na produção teatral, a Companhia do Latão investe numa experiência coletiva de criação artística. Sua prática passa pela desconstrução da hierarquia entre os membros do grupo e pela busca de uma forma igualitária de trabalho na sala de ensaios, ponto de partida para a politização do teatro. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo356573/companhia-do-latao>

Realizamos um aquecimento cantando a música acima, que é um poema de Brecht musicado pela Cia do Latão, grupo referência do *teatro épico* no Brasil. Essa música propõe certa empatia e a necessidade de coletividade, solidariedade. Assim nosso aquecimento deste dia contribuiu para a identidade de grupo desses jovens. No nosso aquecimento já tentei trazer elementos para compor nosso repertório sensível com objetivo de ampliar as possibilidades de construção de subtexto. Depois de exercitar a música, partimos para uma roda de conversa que serviu para tentar, em alguma medida, sentir como o texto atravessou os jovens participantes. Com todo caminho percorrido, o que conseguimos tecer com o material que conseguimos criar?

Vale lembrar que este processo ocorreu nos meses finais de ano de 2018. Houve neste período no Brasil grande efervescência política e crescente afirmação de preceitos fascistas que criaram certa legitimidade de discursos de ódio. Uma reflexão mais apurada acerca deste processo nos leva a retroceder ao ano de 2013 quando houve grande movimentação nas ruas de todo país. Em um primeiro momento essa grande presença de pessoas nas ruas acendeu certa esperança para aquelas pessoas que almejavam mudanças políticas estruturais no sentido de garantia de direitos e da defesa da educação pública. Porém, o tempo foi revelando o que de fato estava por trás dessas grandes manifestações, ou quem estava engajado nelas. Ou ainda, qual foi o “gigante que despertou” nesse período. Fortalecido por essa onda iniciada pela classe média brasileira, o tiro saiu pela culatra. Os argumentos utilizados pela tentativa de garantia de direitos foram utilizados para criticá-los. Essa população de classe média que sofre com a introjeção de ideias neoliberais se utilizou desse movimento para introduzir a reverberação da ideia do estado mínimo que posteriormente ganhou proporções inimagináveis derrubando direitos historicamente conquistados. Esse parêntese se fez necessário, para contextualizar o momento político histórico em que estávamos inseridos quando estávamos atravessando esse processo. Diante disso, a pergunta que disparou a conversa nesse ensaio com os jovens foi à seguinte: *o que acontece se hoje ousarmos dizer não à grande idéia vigente?* Aos poucos fomos percebendo que houve grande ligação do texto com a realidade estávamos atravessando naquele

momento. Em um momento em que estava crescendo os discursos contra os direitos humanos, dizer não significava afirmar a humanidade, utilizando o texto e nosso processo de apropriação de manifestação estética para fortalecer a arte contra a barbárie.

Essa oficina foi uma atividade integrante do projeto Centro da Juventude. Uma parceria da Secretaria Estadual do Trabalho, Justiça e Direitos Humanos com Banco Interamericano de Desenvolvimento que financiou o projeto e o Programa de Oportunidades e Direitos. Este projeto surgiu como uma demanda na Secretaria estadual de Segurança como uma resposta a grande mortalidade da juventude no Bairro Lomba do Pinheiro. Esse dado é relevante para podermos entender o contexto deste projeto que se encontra como uma ilha isolada no meio de tantos retrocessos de financiamento a projetos na periferia. Assim como, no texto de Brecht, a epidemia que assolava a cidade que fez surgir a necessidade de uma expedição em busca de remédios e instruções, nós estávamos aqui vivendo um momento de grandes índices de morte da juventude negra e periférica. Se por um lado esse projeto surge como resposta à barbárie, por outro lado a oficina teatral contribui para que os participantes conseguissem criar um olhar aproximado de seu lugar no mundo, e o texto de Bertolt Brecht acabou servindo para criar outro significado para a palavra não: resistência. Desobediência e teimosia com continuar vivo e tentar criar outras perspectivas. Esse foi o teor de nossa conversa. Assim, percebi que fomos caminhando, tecendo nossa identidade, fui percebendo que foi se criando um núcleo de alguns jovens que entenderam o potencial de comunicação do teatro. Partindo do pressuposto de que tínhamos uma aproximação com o terreno onde estávamos pisando e que todas as práticas realizadas foram se somando ao nosso repertório sensível, que o subtexto já estava criado e que estávamos nos apropriando da nossa ferramenta estética, ou em outras palavras, estávamos construindo nossa consciência estética.

Nosso processo foi cronologicamente curto, mas veio acumulando repertório. A lembrar, em nosso primeiro bloco nós buscamos o reconhecimento das habilidades corporais e vocais e as relações entre corpos e espaço cênico, nos utilizando dos jogos e exercícios de Augusto Boal. Em um segundo momento nós buscamos aprofundar essa tessitura sensível, inserindo situações do texto trabalhado e estimulando a criatividade através da concretude e da introdução

de elementos da cena através do nosso pré-roteiro. Nossa tessitura continuou com a criação do subtexto, através das rodas de conversa do ensaio. E agora, nossos três próximos encontros visavam avançar nossa pesquisa entrando na criação e na direção coletiva, visando a apresentação, para compartilhar nossas impressões para o público.

7.1 - Expressão estética

Nos próximos quatro ensaios nós realizamos um trabalho prático pedagógico livremente inspirado no sistema de *representação coringa* e no sistema de revezamento pensado por Brecht. A cena já estava praticamente estruturada, com entradas e saídas já desenhadas. Assim, fomos improvisando as cenas. Um, duas, três vezes. A cada novo improviso íamos experimentando mudar o ator que representava determinado personagem para que o olhar fosse se ampliando e as percepções fossem sendo afloradas, uma vez que cada novo ator criava um gesto novo, uma nova entonação de texto, um novo desenho de coro. Assim foi possível aprender enquanto estávamos realizando a cena. Depois de realizada cada passagem geral, realizávamos a conversa para criar a direção coletiva. Uma espécie de garimpo de impressões sobre as cenas realizadas. Anotamos as sugestões, e nas novas passadas tentamos incorporar esses novos elementos. A essa altura, os jovens participantes e eu já estávamos na sala de ensaios como colegas de trabalho, a uma primeira olhada não era possível dizer quem estava coordenando as passagens gerais, os textos, dirigindo as entradas dos coros. Os jovens já estavam muito engajados. A peça já era deles e delas. E todas as pessoas participantes estavam com muita vontade de expressar através dessa nossa criação.

8 - Finalização do processo de criação, ou preparação para a apresentação

Todo final de semestre no Centro da Juventude acontecia uma mostra de resultado das oficinas. Esse evento era chamado de “Formatura”, uma vez que os jovens participantes recebiam nessa ocasião o certificado de participação nas atividades/oficinas. Depois de algumas formaturas sem ocorrer apresentação das oficinas de teatro, nesse semestre resolvemos apresentar, uma vez que o processo de aprendizagem se mostrou com grande potencialidade e consistência. Assim, ainda tínhamos três ensaios para dar acabamento ao nosso processo. Ainda tínhamos tempo de realizar uma temporada curta com três apresentações antes da apresentação na Formatura. Solicitamos material para o setor Pedagógico da Instituição e tivemos nosso pedido negado sob a justificativa de que as nossas oficinas não haviam se apresentado nas outras formaturas, e a instituição não enxergavam motivo para investir nessa oficina. Uma observação importante é que todas as outras oficinas tiveram seus pedidos de material aceitos. Então resolvi me mobilizar e investir parte do meu salário para a finalização desse processo. Em nossa composição de cenografia havíamos planejado trabalhar com iluminação e máquina de fumaça. Acabamos produzindo a viabilidade desse material junto ao grupo Levanta Favela, que gentilmente cedeu tudo que precisávamos naquele momento. Nos três últimos ensaios, para além das questões de cena, pudemos, assim, aprimorar nosso resultado estético na encenação. Dessa maneira, os dois últimos ensaios foram realizados com todo esse material de iluminação, fumaça e com grande engajamento e nível de atenção extremamente alto. A criação da atmosfera estabelecida pelo material de cenografia teve enorme contribuição para criação do subtexto e o ótimo acabamento estético que tivemos com a inclusão desse material atribuíram grande motivação ao grupo. E essa motivação, por sua vez, trouxe segurança na realização das cenas, os textos foram sendo colocados em cena de forma mais clara e audível.

Com toda a peça bem ensaiada, com as marcações de luz e demais equipamentos já incorporados, nós reservamos os últimos encontros para

discussão coletiva sobre nossos materiais de divulgação. A essa altura já havíamos criado uma identidade de grupo. Entre os jovens, existia uma gíria: NASC. Essa gíria era usada por eles para falar que alguma coisa era muito, muito agradável. Então se algo chamava a atenção positivamente, os jovens já falavam “que NASC”. Na nossa discussão de que nome dar a esse grupo que já existia, fomos tirando algumas conclusões. O grupo que estava agora frequentando a OTA, na verdade, era um pequeno núcleo de jovens oriundos das demais oficinas que haviam sido abertas no Centro da Juventude nos últimos quatro semestres. Esses jovens integravam as demais oficinas culturais e estavam tendo contato com outras manifestações artísticas, como: rap; grafite; dança; edição de vídeos. Então nesse último encontro antes de nossa primeira apresentação nessa reflexão sobre nós mesmos, acabamos batizando o grupo: NASC: Núcleo de Agitações Culturais. Posteriormente ao debate sobre nossa identidade, já com o nome decidido, confeccionei os cartazes (Figura 1) com as datas das três apresentações com fotos dos jovens participantes e espalhei pela instituição em pontos estratégicos para maior visibilidade. Um desses lugares foi ao lado do relógio ponto da instituição.

Figura 1. Cartaz de divulgação do espetáculo. Acervo do autor, 2019.



Assim, toda a equipe técnica e pedagógica pode visualizar as datas programadas para as apresentações e verificar o grande retorno que teria ocorrido caso a instituição tivesse optado por não cortar nosso pedido de material. Não fiquei surpreso ao constatar que ninguém da equipe técnica compareceu as apresentações. A equipe apenas compareceu em nossa última apresentação na Formatura, momento em que institucionalmente não havia justificativa pela ausência da equipe.

As duas primeiras apresentações contaram com grande movimentação de público. Tivemos sessenta e oito pessoas assistindo “Aquele que diz sim, aquele que diz não”, inclusive pessoas da comunidade que puderam acompanhar a divulgação pelas mídias virtuais e foram nos assistir. Essas duas primeiras apresentações foram muito fortes. Os jovens apresentaram com grande envolvimento e vontade. Aconteceu dessas coisas que só acontecem no momento de encontro com o público: os atores “cresceram” em cena e realizaram todas as marcações muito bem. O texto foi muito mais audível. Claro que algumas questões de qualidade de cena podem ser contestadas, porém, vale lembrar que estamos falando de jovens que foram construindo sua experiência de ser ator e de se expor falando em público durante esse processo. Alguns nunca haviam falado em público. Foi surpreendente como a potência e vida presentes no processo de aprendizagem e de criação estavam presentes no momento da apresentação. Essas apresentações antes do momento da formatura foram verdadeiros atos de afrontamento. Mesmo quando não se investiu na oficina sob argumento da falta de resultado, nós acreditamos investimos e aprendemos juntos em um processo que penso ser potencializado pela teatralidade. Juntos e juntas desenvolvemos a identidade de grupo dos jovens, potencializamos as habilidades e competências na/da aprendizagem sensível. Isso só acontece em processos orgânicos que levem em conta as humanidades desenvolvidas no processo.

As oficinas de teatro foram realizadas em um ambiente não formal de ensino. Mesmo assim, para aprofundar a discussão acerca dos objetivos de aulas de teatro, lembro que nem mesmo o texto da BNCC⁹ que tenta estabelecer

⁹ Base Nacional Comum Curricular.

uma diretriz para as aulas de teatro que compõe o currículo para ensino médio, estabelece como algo a ser alcançado uma apresentação teatral para cada data comemorativa. Ao contrário, a própria BNCC estabelece como objetivos: “reconhecer, aproximar e aprofundar as competências e habilidades dos alunos, aproximando-os e fazendo-os entrar em contato com as linguagens cênicas em sua diversidade de manifestações e a falta de resultados meus colegas estavam insatisfeitos, uma vez que ”. Se nem mesmo as diretrizes para os ambientes formais de ensino estabelecem obrigatoriedade de apresentações, não fazia sentido que isso acontecesse em projeto como esse. Para além disso, havia um compromisso ético com minha autodeterminação artística. Uma vez que o teatro compunha a gama de atividades oferecidas aos jovens e estava entrando como atividade estratégica para combater a mortalidade juvenil na Lomba do Pinheiro, eu não poderia apresentar em datas comemorativas com os jovens sem o mínimo de engajamento e vontade. E mantive-me firme nessa posição de defender a força do processo educativo sensível do teatro. Às vezes, quando se trabalha em uma instituição e se tenta sustentar uma opinião, acabamos por contrariar a nossa chefia, e muitos obstáculos alicerçados no discurso neoliberal do mundo do mercado de trabalho vão sendo colocados para argumentar a posição do sistema. Fui chamado algumas vezes na direção para ouvir que devido ao meu alto salário ganhavam menos e que também eram convidados a apresentar seus resultados e sempre o faziam com maestria. A ignorância (ou qualquer outra coisa) sustentava esses discursos sem (a equipe técnica e pedagógica) saber diferenciar o processo e o resultado de uma oficina de teatro.

9- Considerações finais

Quem pode nos garantir o resultado? O que é, no teatro, um resultado? A capacidade de acertar no coração e na mente dos espectadores? Estamos falando de uma técnica particular do arqueiro.

Em 1700 na Rússia, um oficial recrutador entra em uma cidadezinha da Volínia. Em muitas árvores da região notam-se os resultados de um arqueiro extraordinário: dezenas de flechas fincadas bem no centro de um pequeno círculo traçados nos troncos. Quem é esse talento? É Mischa, respondem, o bobo da cidade. Primeiro ele lança a flecha e quando ela está plantada na árvore, ele vai lá e desenha um círculo ao seu redor. (BARBA, 2014, p.219)

Assim trilhamos nossa caminhada para realizar nossa última apresentação na formatura. Aqui, o NASC já havia nascido. Duas apresentações já haviam sido realizadas e nós estávamos preparados para apresentar nessa ocasião. Havia cerca de oitenta pessoas presentes, em sua maioria jovens que compunham as outras oficinas do Centro da Juventude. Mas havia também familiares e jovens de outros projetos da instituição. “Aquele que diz sim, aquele que diz não” tinha, na íntegra, quarenta minutos de duração. Para essa apresentação nos deram o teto máximo de vinte minutos. Assim, apresentamos somente a primeira parte (aquele que diz sim). Foi a mais potente e viva apresentação de todas. Por ocasião da falta de um dos jovens do elenco eu acabei apresentando junto em substituição. Senti-me em cena como se tivesse em um espetáculo com meus companheiros do Levanta Favela. Todas as pessoas que estavam apresentando estavam pulsando juntas.

Daqui, de onde eu escrevo hoje, lembro daquela sexta feira chuvosa de verão que decretou minha demissão. Eu não me arrependo da beleza de nosso processo, não me arrependo da criação de um núcleo que durou apenas três apresentações. Porque tudo isso foi um processo de remar contra a maré. Assim fizemos justiça à história do teatro político: sempre remando e encontrando brechas nas rachaduras do sistema para poder resistir e reexistir. Parafraseando uma música de composição do Teatro Popular União e Olho na peça “O Evangelho Segundo Zebedeu” que narra a história de resistência do povo de Canudos: “me cortem que eu nasço sempre, sou como soca de cana!”

Neste trabalho, compartilhei sobre o passado, sobre quem fui, quem sou. Sobre o professor que fui nesse processo. Porém evoco as palavras do grande mestre Eugenio Barba, para que juntos possamos pensar sobre o futuro, um

futuro que se mostra cada vez mais resistente às atividades teatrais, justamente pelo poder de transformação que pode emergir dessa experiência:

O futuro?

Tenho certeza de que sempre vai haver gente-pouco ou muita, dependendo das ondas da história- que vai praticar o teatro como uma espécie de guerrilha incruenta, de clandestinidade a céu aberto ou de incrédula oração. E assim essas pessoas vão encontrar um modo de canalizar a própria revolta, oferecendo-lhe uma via indireta e impedindo que se traduza em atos destrutivos. Vão viver o aparente contrassenso de uma rebelião que se transforma em senso de fraternidade e num exercício de solidão que cria vínculos.

Tenho certeza de que sempre haverá espectadores que buscam no teatro a exposição de indireta de feridas parecidas com aquelas que também os dilaceram ou que só estão cicatrizadas na aparência e que tem a extrema necessidade de se abrir de novo.

Imagino que essas pessoas vão sentir ares de casa nessas páginas. Um cheiro de queimado. Igual ao que eu senti na Polônia quando era pouco mais que um rapaz que tinha a ambição de virar diretor de teatro. Eu queria transformar a sociedade através do teatro. Na verdade, eu era levado por impaciências explosivas, pelo desejo de alegria e pela vontade de me impor, pela necessidade irrefreável e potencialidade autodestrutiva de fugir do meu passado. Foi nesse país que encontrei Jerzy Grotowski. Ele só três anos mais velho do que eu e tinha visto somente um décimo do mundo que eu havia conhecido. Mas naquele seu pequeno mundo ele tinha experimentado a indiferença e a profundidade da História, a falta de liberdade, o orgulho de uma identidade cultural constantemente ameaçada e que corria o risco de ser renegada. Uma vez mais, em meus quatro anos de Polônia socialista eu entrevi o modo luminoso e grotesco pelo qual a dimensão eterna e vertical do indivíduo se insere, e se cruza, com a Grande História e com a pequena história pessoal. Vi que a covardia se esconde no fundo da coragem e vice-versa. É provável que aqueles que se sintam atraídos pelo teatro por amor à arte e à originalidade não se reconheçam, de maneira nenhuma, nas minhas histórias. Dependerá do acaso e sorte. Pode ser que alguma coisa (sabe-se lá se por mérito do livro ou de quem o lê) seja capaz de perfurar a nuvem de desinteresse e dos mal-entendidos que mandam as histórias dos outros para o exílio do silêncio. E aí, vou fechar esse prólogo repetindo o que já disse: Não escrevo para convencer, para ensinar, ou para transmitir nada. Mas para devolver. O quê? A quem?

Há um antigo provérbio: *ars longa, vitabrevis*. Que a vida seja breve, isso depende de como nós a entendamos. Mas infelizmente não podemos fazer nada com relação ao esforço que a arte nos exige, pois este, ao contrário, é interminável. E só pela beleza do teatro não vale à pena. (BARBA, 2014, 281)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÂNTARA, Leide Rosane. *Pedagogia do teatro: uma experiência de ensino-aprendizagem na sala de aula*. In Revista NUPEART, UDESC, volume 17, 2017.
- BARBA, Eugenio, 1936. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2014;
- BARBA, Eugenio. *A terra de cinzas e diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *A Estética do Oprimido: Reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.