



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO**

SERGIO DOS SANTOS REIS

**UMA PEDAGOGIA DO TEATRO POPULAR EM SALVADOR:
UM ESTUDO DE CASO NO COLÉGIO ESTADUAL PADRE PALMEIRA E NA
COMUNIDADE DA NOVA CONSTITUINTE**

Salvador
2015

SERGIO DOS SANTOS REIS

**UMA PEDAGOGIA DO TEATRO POPULAR EM SALVADOR:
UM ESTUDO DE CASO NO COLÉGIO ESTADUAL PADRE PALMEIRA E NA
COMUNIDADE DA NOVA CONSTITUINTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Licenciatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a: Eliene Benicio Amâncio Costa

Salvador
2015

SERGIO DOS SANTOS REIS

**UMA PEDAGOGIA DO TEATRO POPULAR EM SALVADOR:
UM ESTUDO DE CASO NO COLÉGIO ESTADUAL PADRE PALMEIRA E NA
COMUNIDADE DA NOVA CONSTITUINTE**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Teatro, sob a orientação da Professora Doutora Eliene Benício Amâncio Costa.

Salvador, 27 de Novembro de 2015.

Prof^ª. Dr^ª. Eliene Benicio Amâncio Costa – Orientadora
Universidade Federal da Bahia

Prof. Ms. Osvanilton de Jesus Conceição
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Fabio Del Gallo
Universidade Federal da Bahia

Dedico este trabalho aos Mestres Populares
À Minha avó materna, Elisa dos Santos in memoriam.

À minha avó paterna Mariani Marques Reis.

Aos meus Pais e a todos os meus irmãos, familiares, meus amigos por todo o seu apoio e carinho, por sempre acreditar no meu empenho, assim como, a todos que contribuem para a sobrevivência dos ensinamentos e mensagens deixadas por nossos ancestrais, manifestadas no

Teatro Popular.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia, em sua fundamental importância enquanto instituição de ensino superior público e gratuito.

À Professora Doutora Eliene Benicio Amâncio Costa pela dedicação, competência, afeto e carinho.

Ao Professor Mestre Osvanilton de Jesus Conceição pelo apoio, pela leitura criteriosa e valorosas reflexões deste trabalho.

Ao Professor Doutor Fabio Dall Gallo por aceitar o convite de compor a banca, contribuindo com seu olhar para este trabalho.

Ao Professor Mestre Toni Edson Costa pelas primeiras indicações de leitura.

Ao Projovem – Secretaria de Assistência e ao Programa de Bolsas de Incentivo à Docência – PIBID, sem essas bolsas, seria mais penosa à realização das ações comunitárias analisadas nesta pesquisa.

Ao Movimento de Teatro de Rua da Bahia – MTR- Ba.

À Lino Costa, Orlando Martins, Taynã Andrade, Luiz Bandeira.

Ao Artitude de Rua nas pessoas de Jaime Ferreira, Thomas Nogueira, Rose Santos.

Às amigas Marizete dos Santos Reis, Arielza de Freitas, Nataline Santos, Debora Patrícia, Francislene Salles e ao André Cardoso.

À Ednícia Fernandes.

Aos moradores da Rua da Glória, Cocheira, Nova Constituinte e Congo.

Aos colaboradores nas encenações e meus amigos: Milena Ferreira, Carlos Augusto, Amilton (Mimia), Ademar Gui, Claudio Ferreira, Kássio Augusto, Átila, Daniela Borges, Célia Ferreira, Célia Santos, Mirela Fernandes, Larissa Ferreira, Yuri Ferreira, Alonso, Adrielle, Maiana, Leticia, Nell, Ailton, Daiane, Izabela, Fabiana Santos, Maria Santos, Lucy Almeida.

RESUMO

Esse Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo a elaboração de uma reflexão acerca das práticas educacionais que foram realizadas na comunidade da Nova Constituinte, bairro de Periperi e no C6legio Estadual Padre Palmeira, contribuir com o Teatro Popular realizado em contextos formais. Nesse sentido, refletir sobre a fundamental import6ncia da linguagem do corpo e suas m6ltiplas rela76es, no sentido mais profundo, como pr6tica da ludicidade que comunica, recebe, reage e transmite informa76es. Entre os aspectos deste aprendizado, est6o o desenvolvimento de organiza76es alternativas, grupo de artistas e dos jogos teatrais, que s6o ferramentas para a conscientiza76o dos indiv6duos, crian7as ou adultos, atores e n6o atores, como sujeitos e agentes na constru76o da estrutura social em suas comunidades. Esta pesquisa traz, tamb6m, um relato de uma experi6ncia vivida pelo coletivo Artitude de Rua.

Palavras-chave: Teatro. Popular. Educa76o. Linguagem. Corpo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: HISTÓRIA DE UM “ATUADOR”	7
1 TEATRO POPULAR E EDUCAÇÃO	18
2 BRINCAR DE TEATRO NA NOVA CONSTITUINTE	23
3 EXPERIENCIA NO COLÉGIO ESTADUAL PADRE PALMEIRA	42
3.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA	46
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
5 REFERÊNCIAS	68
APÊNDICE A – Fotos	71
APÊNDICE B – Planos de Aula	82
APÊNDICE C – Diários de Bordo	88

APRESENTAÇÃO/INTRODUÇÃO: HISTÓRIAS DE UM “ATUADOR¹”

Salvador desdobra-se entre cidade Alta e Baixa e carrega em sua geografia, povo e sociedade a sinuosidade, no tempo – ora moderna, ora antiga. A ondulação de seus contrastes sociais e raciais, no comportamento dos seus habitantes, assim como na identidade construída do soteropolitana, seja no trabalho escravo, assalariado, voluntário, de tristezas e alegrias festivas que resulta, também, na construção de discursos.

Venho, a partir deste Trabalho de conclusão de curso, testemunhar, enquanto indivíduo submerso em uma cultura, e tendo-a ao meu redor, como preso em uma redoma, embebecido e impregnado dela, até o último e mais íntimo poro, torno-me ela. E como um boneco recheado desta cultura, até as orelhas, profiro estas palavras.

Nascido das minhas memórias de infância, da atuação nos grupos de teatro popular e em movimentos sociais, o que escrevo é sempre do ponto de vista do lugar de onde estive e estou. Para que se cumpra a função, este trabalho deverá cuidadosamente tratar do passado, já que o tempo presente se faz insuficiente para explicar determinados fatos.

Desde criança eu fui levado pelos meus pais a festas populares da cidade, outrora chamada de São Salvador, e que contava com um extenso calendário de festividade em honraria aos santos católicos. Atualmente, de janeiro a dezembro, uma lista de festas populares mais tradicionais, oriundas deste período, ou festas de largo, como são chamadas hoje, por não envolverem trios elétricos, terem curta duração, promovem um palco para os grupos de manifestações populares, aquecem o mercado do turismo, atraindo admiradores, pesquisadores e fotógrafos.

Esses festejos ampliam sua dimensão simbólica e étnica devido ao sincretismo religioso com os Orixás do Candomblé, significando tanto para o povo baiano, como para minha família, pois alguns aniversários de seus membros coincidem com as datas das festividades, como o Primeiro de Janeiro, aniversário de Tia Delzu e festa de Nosso Senhor dos Navegantes, na Praia de Boa Viagem; Dois de Fevereiro, aniversário de minha mãe e festa de Iemanjá, no Rio Vermelho; assim como a saída do bloco carnavalesco “Gueri Gueri”,

¹ Para o coletivo cênico, Tribo de Atuadores *Ói Nos Aqui Traveiz*, termo é fruto de sua forma de organização não hierarquizante e visa capacitar seu ator em diversas áreas como administração, da produção cênica ou não, elétrica, direção, e este, o ator deve se envolver ao máximo, para o coletivo é a fusão do ator com a ativista político que deve ser lúcido e ambicionar transformar a sociedade, o artista deixa do espaço restrito do palco para entrar em contato com a comunidade em que esta inserido, visando primeiro e urgentemente transformar a si mesmo. O ator passa a ser seu próprio personagem e a representação não é mais uma simulação de uma ação, mas um ato que ator cumpre cuja essência o ator tira do mais profundo de si mesmo, ato de desvendamento baseado num esforço de total sinceridade, que exige do ator a aceitação de uma renúncia de total as máscaras mesmo as mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico.

dirigido por meu pai, na festa do Senhor do Bonfim e Independência da Bahia, somam algumas das razões pela quais sempre estive presente.

Careço de muitas informações oficiais da história de minha família, porém ainda sob esta atmosfera de sincretismo de histórias e mitos, ao iniciar o trabalho, evoco aqui a minha avó, Eliza dos Santos, uma figura emblemática, a ponta que desfaz o novelo desta trama. Originária do Recôncavo Baiano, da cidade de São Sebastião do Passé, contava a mim e as outras crianças algumas histórias, e entre as muitas, a que mais me chamou atenção foi sobre a bisavó de minha avó.

Minha avó contava que sua avó contava que a sua bisavó, era uma índia, que tinha sido, como “bicho”, caçada por cães como popularmente é dito: “Pega a dente de cachorro²”, ou seja, sequestrada de sua família para viver na civilização. Contava, também, que sua mãe morrera por ter comido um doce enfeitado, enviado por sua madrasta. Sua avó a criou nos seus primeiros anos de vida e quando esta veio a falecer, foi obrigada a voltar para casa de seu pai, onde era muito maltratada pela madrasta, e por essas agressões fugiu de São Sebastião do Passé para Salvador e constituiu família. Casou-se com Simplicio dos Santos, comerciante vindo do Sul da Bahia, tiveram seis filhos: Carlos, que morrera ainda criança, Lúcia, José, Linda Maria, Edson e Lindinalva e se instalou no bairro de Fazenda Grande do Retiro.

Lembro-me bem que toda vez que a minha avó contava essas histórias, ela se emocionava demais, rolava a língua e falava em outro idioma e para ser compreendida, usava os gestos, e só quando se acalmava, voltava a falar em português. Minha avó possuía uma espiritualidade marcada pelo mistério, o qual, nenhum de nós sabia solucionar – pois, nessas ocasiões a víamos impossibilitada de se comunicar no idioma oficial, dizia que este fenômeno era resultado de uma dívida com os ancestrais, que muitos diziam ser quizila³ do orixá. Devota de Omolú, divindade do candomblé responsável pelo poder de cura e dos mortos, que no sincretismo religioso corresponde a São Lázaro. Ela enviuvou logo cedo, tendo que assumir o papel de mãe solteira, exercendo a profissão de lavadeira com que sustentou com muita dificuldade os seis filhos.

Para arrecadar recursos e realizar o tradicional caruru, a Festa dos Santos Gêmeos, São Cosme e São Damião, ela saía pelas ruas com um cesto feito de palha trançada, com trinta centímetros de diâmetro, bem enfeitado e adornado de flores com a imagem dos santos

² Curt Nimuendajú. Etnólogo – Textos Indígenas

³ Wikipédia: Quizila (Derivação: por extensão de sentido) (*Religião*) (Regionalismo: Brasil) aversão supersticiosa a certos alimentos e ações.Data de Acesso: 08/08/2013

dentro, dizendo: “*Uma esmola pro santo!*” E desta forma arrecadava uma quantia, nunca o suficiente para arcar com todo o custo. Na verdade, a ação de esmolar tinha o sentido de penitência e não visava unicamente o lucro. Era uma forma de trabalhar a humildade de quem a pratica, a solidariedade entre os devotos do santo, visto que as pessoas que já havia alcançado graças nas promessas, colaborava com uma quantia maior.

Diferente da trezena de Santo Antônio, realizada por desejo de sua filha, Linda, e uma amiga, Dinha, no dia 13 do mês de junho, onde a casa era ocupada pelos familiares, vizinhos e amigos para “cantar” a história da vida do santo, a possibilidade do canto me agradava muitíssimo. Liderado por Lucinha, a filha primogênita e quem puxava a reza, este canto funcionava num sistema de perguntas e respostas e no final eram distribuídas as comidas e bebidas tradicionais, como o mingau de carimã, o bolo de aipim ou amendoim, e para concretizar a cerimônia era realizado um samba de roda na sala da casa.

O calendário festivo na casa de minha avó, ao contrário da visão moderna de que festa é coisa de vadio, cumpria com o papel de religiosidade e espiritualidade muito forte, pois até chegar o dia da festa, era necessário estar de corpo limpo, ou seja, não ter contato com bebida alcoólica, nem feito sexo, para lavar as imagens dos santos, preparar o andor ou altar, a cozinha sempre lotada de mulheres devotas preparavam pratos típicos diversos, além de exigir total envolvimento para questões de organização, comunitárias, como, número de convidados, econômica, como recursos para realização da tradição, sem contar os desdobramentos nas relações travadas.

Linda Maria, minha mãe, casou-se com Climério, o meu pai, mecânico, eletricista, sambista, capoeirista, organizador das festas e diretor sindical. Mainha “como falamos aqui em Salvador” assumia sempre o papel de educadora tradicional, nos levando para as visitas aos museus, assim como nos apresentava os monumentos e prédios históricos. Adotando o comportamento de guia excursionista, ela nos mostrava, e explicava, sobre os símbolos e seus significados dos atos, fazendo questão de nos contar histórias que envolvia cada personagem e fatos históricos; esse comportamento também se dava em meio à multidão das festas populares em que costumávamos ir.

Mas, aventura mesmo, era acompanhar painho pelos interiores da Bahia com o movimento sindical. Ele me falava de Zumbi dos Palmares, da Guerra de Canudos, Che Guevara, Tchupakamarú, da liberdade sexual; mostrava as contradições da Bíblia e ouvia no rádio Geraldo Vandré, Bezerra da Silva, Raul Seixas e Edson Gomes. Conheci cidades onde acampávamos nos assentamentos do movimento Sem Teto ou Sem Terra, para falar de uma sociedade mais igualitária e da luta de classe na conquista de melhores condições de trabalho

e habitação.

Além de participar das caminhadas de protestos, também acompanhávamos as festas populares, como a do Dois de Julho – que desde sua origem tem forte elo com questões sociais, criando um ambiente propício para manifestação de reivindicação por parte de grupos culturais étnicos, classes de trabalhadores e políticos sociais. Esses acessos, proporcionados por minha família, tiveram influências – e ainda tem – em minha formação e em minhas escolhas. Sendo eu de uma família “festeira” por natureza, desde muito pequeno estive neste ambiente caótico, onde pude identificar as fronteiras entre o indivíduo e o coletivo, como se distinguem e ou colaboram um com o outro.

Morávamos no bairro Fazenda Grande do Retiro, bairro de uma história curiosa. Originado de uma fazenda, cujo proprietário, Coronel Laurindo, teve que fugir por ser comunista no regime totalitário da ditadura, e como retaliação teve a expropriação e loteamento do terreno. Numa região de vale cortada por um pequeno rio, as margens deste, minha avó morava e cultivava rosas – e com a venda, ajudava no sustento da família. Contame Ailton, membro do Artitude de Rua, que na outra margem, onde está localizado o bairro de São Caetano, havia um terreno aberto utilizado para acampamento de ciganos descendentes de turcos, que promoviam constantemente festas de casamentos financiados pelo comércio de cobre e que atualmente transformou-se em um condomínio próximo à Quarta Delegacia, o rio foi manilhado e sobre ele muitas habitações construídas.

Na Fazenda Grande do Retiro existem três avenidas, a Av. Alice, Av. Antônio Costa e a Av. Ogum de Ronda. Nesta primeira, foi onde morei com a minha família. Nesta última, se encontrava o terreiro Ajaguna, o candomblé de seu Vardinho, aonde eu ia sempre às escondidas assistir aos cultos, que para mim eram verdadeiras encenações. Eu gostava de ouvir os cantos que contavam as histórias e os feitos dos orixás. Era fascinante ver seu Vardinho com um cocar (diadema de pena), dançando, pulando e sambando, mas não era Vardinho, era Flecha Negra o caboclo que o incorporava, igual aquele índio que eu via no cortejo da comemoração da Independência da Bahia, Dois de Julho, e que me causava curiosidade ser aquele o único cortejo que levava no andor um caboclo negro.



Foto: Arquivo do autor

No final da Av. Ogum de Ronda, surgiu mais um terreiro, o Ilê Axé Obá Inã, de Dona Terezinha. Lá também havia um caboclo chamado Sete Flecha, pelo fato de o terreiro ser mais próximo à minha casa, dava para assistir com mais facilidade a manifestação do caboclo. Sendo que este não usava pena, mas fazia exatamente as mesmas coisas que o Flecha Negra, pulava e sambava nas festas que eram sempre fartas de frutas e bebidas. Como meus pais não permitiam que eu frequentasse, eu chorava muito, mas logo encontrei uma saída e passei a imitá-los. E ao imitar creio eu e Rita de Cassia de Mello Peixoto Amaral (1998), em sua tese de doutorado *Festas à Brasileira, significado de festejar, no país que “não é sério”*, ser esta uma forma de rebeldia e os primeiros sinais de identificação com as manifestações populares e o teatro. Pois:

[...] desfiles de escola de samba, afoxés, Caboclinhos do carnaval e tantos outros que colocam a cultura nas ruas, revivendo a história do povo representada pelo próprio povo são recorrentes nas festas brasileiras. [...] Desfilando pela rua a riqueza de suas relações com os outros grupos, o privilégio de suas relações com as divindades todas que entregam as suas preces e lhe entregam milagres, ele se reconhece. [...] E a breve substituição do poder oficial estabelecido por um poder de fantasia, mágico, pode ainda ser o meio para comunicar ao primeiro as críticas sócias e aspirações que não o alcançam no curso ordinário da vida política [...]. (AMARAL, 1998, p. 281).

Aos 10 anos, junto com minha prima Edna, e as outras crianças, nos reuníamos

para “brincar” de candomblé e nos enfeitávamos com folhas de palmeira. Nos vestíamos como índios, e cantando e dançando, chamávamos a atenção dos vizinhos que saíam para ver. Concordando com o conceito de Barba sobre a “dramaturgia do ator”, a respeito dos efeitos orgânicos que uma ação cênica causa no espectador – ao sanar o desejo reprimido com a imitação da realidade, creio que estava ali uma unidade cênica do teatro popular de rua e os primeiros registros de minha pesquisa.

Entendo por orgânico as ações que provocam uma participação sinestésica no espectador e que, para ele, tornam-se convincente independentemente da convecção ou do gênero teatral do qual o ator faz parte. [...] descrevi os princípios necessários para desenvolver a presença do ator numa perspectiva histórica e multicultural, ainda que não utilizasse o termo “dramaturgia do ator”. (BARBA, 2010, p.57).

Além das sensações sinestésicas supracitadas, houve no ambiente familiar diversos estímulos, como meu irmão, Sidnei, que promovia encontros de *Rock'n Roll*; e Sandoval, meu irmão do meio, que me apresentou Marluí Miranda⁴ e os cantos indígenas de tribos da Amazônia, além do Rolling Play Game (RPG)⁵; e Sandro, meu irmão casula, que me apresentava a cultura de rua, o rap, a pichação e o grafite. Paralelo a isso, no Centro Escolar Anamélia, tive a oportunidade de ter o primeiro contato com o teatro, ao assistir uma cena feita pelos estudantes da 8ª série, sobre uma lavadeira e seu filho faminto. Foi ali que vi teatralmente, aquele menino aos berros, chorando de fome, ele esperneava sentado no chão, de fralda, babador e chupeta, gritando: “*Eu estou com fome!*” E quando fechava a boca, as bochechas se enchiam como duas bolas, de cada lado da face, e então ele berrava de novo. A mulher, de lenço na cabeça, doméstica, lavando roupas em uma bacia, era sua mãe, e que desesperada pedia que o menino se calasse; mas ele não parava de chorar por causa da fome que sentia, enquanto ela prosseguia lavando as roupas, varrendo, cada vez mais trabalhava, lavando roupas e varrendo o chão, enquanto ele dizia:

- *Oh mãe, me dê feijão.*
- *Não tem!* (Respondia ela)
- *Eu estou com fome!* (Chorava a criança)

Após muito procurar, ela encontrava um pão velho e duro, em meio às roupas

⁴ Marlui Nóbrega Miranda (Fortaleza, 12 de outubro de 1949) é uma compositora, cantora e pesquisadora da cultura indígena brasileira. – Wikipédia.Data de Acesso: 08/06/2012

⁵ Role-playing game, também conhecido como RPG (em português: "jogo de interpretação de papéis" ou "jogo de representação"), é um tipo de jogo em que os jogadores assumem os papéis de personagens e criam narrativas colaborativamente. O progresso de um jogo se dá de acordo com um sistema de regras, predeterminado, dentro das quais os jogadores podem improvisar livremente. As escolhas dos jogadores e do Mestre determinam a direção que o jogo irá tomar.

sujas, e o empurrava na boca da criança, que passava a lascar o pão ansiosamente, esmigalhando o velho e duro pão. Os atores eram Sidnei Reis, meu irmão, a lavadeira e André, a criança faminta.

Esta cena era resultado cênico das aulas de teatro que a escola oferecia para os alunos que não queriam fazer aulas de Educação Física. O grupo denominado “Nova Era”, dirigido por Lino Costa que depois viria a ser estudante de Licenciatura da Escola de Teatro da UFBA. Foi onde na 5ª série do ginásio, eu pude participar da minha primeira peça, “Terra dos Palhaços⁶” (1994), “TV periquito” (1995) criação coletiva, “A bruxinha que era boa” (1996) de Maria Clara Marchado.

Em 1997 fui obrigado a sair da escola, me desligando do grupo. E logo resolvi montar “Terra dos palhaços” com as crianças, amigos da minha rua. No figurino, confeccionado por minha mãe, saímos pintados de palhaços, nos apresentando e pedindo apoio aos comerciantes locais, retratando o que minha avó fazia quando esmolava para a festa do santo.

Quando fui obrigado a mudar de escola, ingressei no curso de teatro no Centro Social Urbano da Liberdade (CSU), e atuei no espetáculo “Pais e Filhos”, dirigido por George Souza, e que abordava o uso das drogas na adolescência. Inspirada na música de mesmo nome de Renato Russo – e interpretada pela banda Legião Urbana – o espetáculo entrou em cartaz no Teatro do ICEIA.

Particpei em 1995 de uma seleção de elenco no Teatro Miguel Santana, para o espetáculo “Peçonha de amor”, que contava a história do romance entre o poeta Castro Alves e a atriz portuguesa Eugênia Câmara. Esta atividade foi promovida pelo Projeto População Cultural da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB).

Fui apresentado pela atriz Clea Cardoso ao então diretor, meu mestre e amigo, Orlando Martins do Grupo Pirlampo. Com uma embanada (palco para teatro de bonecos) rodávamos como mambembes por toda Salvador e as cidades circunvizinhas, em escolas, cursos pré-vestibulares, igrejas e etc. Apresentávamos peças curtas de bonecos de luva que tratavam de temas transversais, como a diversidade cultural, uso abusivo de drogas, respeito ao idoso, ditadura da estética e consumo consciente. Assim, comecei a receber minhas primeiras remunerações, rodando o chapéu, o que me possibilitou custear o meu curso de pré-

⁶ A autoria deste texto ainda é desconhecida pela pesquisa, o que sabemos é que esse, o texto, já havia sido montado pelo Grupo de Teatro da Fazenda Grande do Retiro (Geafagra), entre as décadas de 70 e 80, no bairro de Bom Jua. Muitos artistas passaram por este grupo, Jeremias Mendes (Seu Jereba), Lino Costa, Taynã Andrade, Eron Dias.

vestibular e o curso técnico de fotografia pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Em 2001 conclui o ensino médio.

Associando o aprendizado da captura da imagem, como estagiário no Fotostúdio Saulo Kainuma, com as experiências obtidas nos processos teatrais, aproximei-me dos festejos, cortejos e do teatro de rua, e através das lentes de minha câmera, pude criar o distanciamento para uma análise mais crítica destas manifestações. E como numa operação de equivalência:

Equivalência são aqueles instrumentos ou aquelas intervenções que, mesmo sendo diferentes entre si, por forma ou natureza, possuem o mesmo valor, produzem efeitos iguais ou produzem funções idênticas. (BARBA, 2010, p.59)

Fatos e datas cívicas, personagens históricos, grupos populares de diversas linguagens artísticas, como baterias de percussão, alas de baianas, compunham, como elementos, a cena enquadrada pelas lentes da câmera. Tal interpretação ganha mais força quando na fotografia digital, mesmo depois do fato capturado, ainda estão sujeitos à alteração, podem ser manipuladas.

A máquina fotográfica, que prometia recolher o mundo de forma objetiva através de retratos, registros de descobertas de lugares exóticos e catalogação de espécies animais, por exemplo, abre espaço para a caixa de teatro que declaradamente forja realidades. Ambos os equipamentos, caixa de teatro ou caixa de fotografia, criam tensões com relação à objetividade. (GORGATE, 2011, p. 215)

Essa constatação era reforçada quanto essas manifestações contribuíam para a construção de personagens, e da cena com o trabalho teatral com grupos populares, ou seja, pude analisar estas festas nos seus múltiplos sentidos, como forma de organização popular, expressão artística, expressão de identidade cultural, modo de ação social, afirmação de valores particular no contexto nacional, além da relação dos folguedos populares e sua ligação com o teatro.

Passsei pela Cia de Teatro Popular da Bahia⁷, sob a direção de Luiz Bandeira, e

⁷Clea Cardosa integrante e depois diretora artística em entrevista cedida: [...] o grupo é da década de 80, eu integro a cia na década de 90 e desde então já percebo a transitoriedade como característica marcante deste movimento que tem como fruto da militância política de Luís Bandeira – a formação de sujeitos políticos e atuantes. Na ocasião éramos todos adolescentes de periferia que aos poucos foram construindo uma identidade própria de “um fazer teatral” em um bairro com características de interior cujas informações nos outdoor só chegavam dez anos depois de divulgadas no centro. Este perfil do grupo começa a mudar a partir da migração

pude ter minhas primeiras experiências como fotógrafo, mais tarde nesta mesma companhia, agora, dirigido por Clea Cardoso, como ator. Estas experiências possibilitaram um extenso contato com o “Teatro Empresa” e a pedagogia teatral, promovido pelo Serviço Social da Indústria (SESI - Arte na Empresa).

Com o Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua, dirigido por Taynã Andrade, colaborei na produção, montagem e circulação do espetáculo “A peleja da academia com a sabedoria popular” e iniciei um intenso processo de profissionalização através do teatro de rua, participando de seminários, conferências e festivais de teatro pelo país.

Como coordenador e um dos fundadores do coletivo Artitude de Rua, movimento pensado por artistas e educadores populares no bairro do Parque São Cristóvão, percebi a necessidade de aprofundamento e registro dos conhecimentos produzidos na realização de “intervenções com multiplicidade das linguagens artísticas de caráter comunitário”, baseados no diálogo, troca de conhecimento, na construção de perspectiva crítica e de uma nova realidade.

Sendo assim, como parte desta tradição teatral, exponho o que vejo, sinto e percebo dos seus elementos para uma investigação no nível da práxis da pedagogia do teatro, e como “carpinteiro” do meu universo, lembrando aqui as palavras do poeta Raul Seixas⁸, devo desenvolver as técnicas e habilidade do ofício com esforço no intuito de esclarecer e justificar dúvidas e equívocos para encontrar possíveis respostas para questionamentos que trouxe comigo para o curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UFBA.

O tema Teatro Popular tradicional se mostra pretensioso, no que se refere à utilização, sobretudo, das terminologias “povo” e “popular”. Gerd A. Bornheim (1979) defende a tese de que na astuciosa procura da definição do que seja popular em teatro, diretores e dramaturgos, verificam que, na dinâmica temporal não cabe visões absolutas e fechadas para o termo, por reconhecer “*o pertencimento do caráter popular*” do teatro direito histórico desde sua “*origem e de modo congênito*”(p.135).

Este tema não se esgota em hipótese nenhuma, das linguagens teatrais podemos destacar que o Teatro popular já tem uma historia em busca de uma forma específica de ensino formal, muitas vezes ligado a preconceitos à sua origem e ao fazedores, tantas vezes estereotipado, pela reprodução de modelos teatrais que tem seu palco reservando apenas nas datas folclóricas. O objetivo é que esta pesquisa seja uma ferramenta útil a professores,

para o centro juntamente com o SESI, o que desembocou na profissionalização e institucionalização da Companhia de Teatro Popular da Bahia.

⁸Álbum: A Panela do Diabo. Data de lançamento: 1989. Artista: Raul Seixas

artistas e curiosos, na construção de ações educativas que auxiliem aos indivíduos para o despertar de uma consciência crítica, formadora de discursos para sujeitos atuantes na busca do essencial para sua existência, a linguagem, a cultura, a comunicação em níveis profundos e complexos.

Diante disso faço o seguinte questionamento: como a pedagogia teatral, no que toca o teatro popular tradicional, enquanto linguagem e estilo, pode ajudar na construção e reformulação de tecnologias⁹ educacionais, como processo, método, instrumentos, entre outros, para o desenvolvimento humano?

O termo “tecnologia” é utilizado aqui em referência aos “saberes e fazeres necessários à prática educativa” como diria Freire (1998). Tomaremos emprestado, então, do Teatro de Bonecos as explicações de Luís Grifu (2011, p. 4) ao abordar o tema “tecnologia” no campo da arte e sua tradição.

Este termo envolve todo o conhecimento técnico e científico, assim como as ferramentas, processos e materiais criados e/ou utilizados a partir de tal conhecimento. Por conseguinte, podemos afirmar com segurança que todas as expressões que refletem a cultura popular envolvem uma aprendizagem de conhecimentos técnicos específicos. Possuem, portanto, um patrimônio tecnológico inerente. Vendo as coisas por este prisma, não parece haver nenhum conflito na relação entre tradição e tecnologia. No entanto, quando as inovações trazidas pelo progresso são integradas nas atividades da cultura do povo, surge invariavelmente uma grande discussão no seio dos investigadores. Onde, ou melhor, quando nasce este antagonismo?

As experiências com o Artitude de Rua constantemente me levaram a grupos de pessoas que não querem ou desistiram do contato com a educação formal tradicional, a escola, e até mesmo negam, não só os instrumentos educacionais ofertados como também os equipamentos, prédios públicos, materiais didáticos e etc., expressas em manifestações artísticas como as pichações e letras de músicas produzidas por esses grupos, que preferem a produção de conhecimento técnico e que informalmente lhe garantam uma ocupação ou profissão, além da afinidade com as multimídias em dispositivos como celulares, *Tablet*, *iPod*, conhecimento fundamentados na experiência, no empírico, em um autodidatismo.

O que existe, então, no meio, entra a regra e ausência de regras? Entre a lei e a anarquia? Falando de maneira abstrata, parece que não existe nada. Mas a prática me ensinou que ali existe alguma coisa sim, algo que possui, ao mesmo tempo, as características da regra e as da sua negação. (BARBA, 2010, p.52)

⁹Para maior aprofundamento na discussão recomendamos a leitura de: GRIFU, Luís. Tradição e Tecnologia no Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde. Portugal, 2011.

Na definição de dramaturgia do ator Eugenio Barba (2010) afirma que, *movimentos e tensões do corpo do ator provocam reações imediatas imediato no corpo do espectador até um distancia de dez metros*, (p.57) baseado nesta relação – no conhecimento produzido na informalidade – as colaborações para o desenvolvimento das ferramentas didáticas e metodológicas para um contexto formal, para experimentar novas possibilidades através do Teatro Popular, como estímulo da expressão individual do educando e sua interpretação autoral. De acordo com o professor Sergio Farias, a educação informal:

[...] é a educação do dia a dia como sabem, todas as pessoas ao interagir, elas aprendem coisas, os seres humanos se comunicam, e nessa comunicação, um estimula o outro, um estimula, o outro responde, o outro pensa, reflete, dá novas respostas, nesse processo há uma aprendizagem, nesse sentido entram todos os meios de comunicação, entram como fatores, promotores dessa educação informal. (Sergio Farias em Entrevista ao Programa Máquina de Democracia - TV Anísio Teixeira¹⁰)

Das experiências realizadas nos laboratórios da Escola de Teatro da UFBA, enquanto estudante, e nas comunidades enquanto pesquisador, reúno confissões que almejam estimular os processos criativos e oferecer possibilidades que se comuniquem com dinamismo da história, longe de serem reservadas a pequenos grupos de privilegiados e de fórmulas rígidas. Refiro-me a um conhecimento em que tem como função primeira, a autonomia. Assim em consonância com Barba:

[...] escrevo não para transmitir, mas para restituir. Por que muito me foi dado. Tive mestres que não sabiam e não queriam ser meus mestres. A maioria deles já tinha morrido quando vim ao mundo. Em outras palavras, as conexões e os equívocos forneceram a descoberta de um conhecimento que me conduz a mim mesmo. Escrevendo sei que coincidências aconteceram com alguns dos meus leitores. (BARBA, 2010, p.14)

Meu objeto de estudo neste Trabalho de Conclusão de Curso é resultado de minha prática pedagógica, fruto do estágio obrigatório, da disciplina Práxis Pedagógica II, realizado com os estudantes do 6º ano do ensino fundamental, no Colégio Estadual Padre Palmeira, e a brincadeira teatral no bairro de Peri Peri, realizada com os moradores da comunidade da Nova Constituinte.

¹⁰O Máquina de Democracia é um programa de jornalismo especializado em Educação para a Rede Pública de Ensino da Bahia. A edição 14 discute o tema Educação Não-Formal – Arte-Educação, apresenta como dica cultural o Museu Geológico da Bahia, em Salvador, e entrevista o professor da UFBA, Sérgio Farias. Publicado em 23 de março de 2012 às 2:17 PM por Rede Anísio Teixeira. Data de Acesso:12/06/2013.

O aporte teórico utilizado para minha prática pedagógica, bem como para esse trabalho, tem como autores que tratam do teatro popular, Mikhail Bakhtin (1987), Gerd A. Bornheim (1979), em sua obra “O Teatro de Brecht” (1967), Eugênio Barba (2010); da pedagogia, Paulo Freire (1998), da pedagogia do teatro, Augusto Boal (2008), Urania Maia (2007);

Este trabalho divide-se em três capítulos: no primeiro, adentro na relação do teatro e a educação, através das propostas revolucionárias do sócio-interacionismo do psicólogo Lev Vigotski (1899 - 1934), em diálogo com o Teatro Épico do teatrólogo Bertholt Brecht (1967), e do desdobramento disseminado por Augusto Boal (1998) com o Teatro do Oprimido; seguido da pedagogia da libertação de Paulo Freire, além da análise da visão da professora Ana Mae Barbosa no Vídeo, Historia do Ensino da Arte no Brasil -2012, sobre as políticas públicas para a arte educação no Brasil.

No segundo capítulo, descrevo sobre as experiências vivenciadas pelo Coletivo Artitude de Rua, na comunidade da Nova Constituinte, relatando a brincadeira teatral na Trezena de Santo Antônio de Dona Nice, do ano 2010 a 2015.

No terceiro capítulo, relato o estágio obrigatório realizado no VI Módulo do Curso de Licenciatura em Teatro, no Colégio Estadual Padre Palmeira, onde descrevo o processo criativo, a metodologia aplicada, os pontos favoráveis e as dificuldades no processo de ensino aprendizagem para o alcance dos objetivos.

E, ao final apresento as minhas considerações, expectativas, sugestões numa tentativa da melhoria das condições para teatro-educação em contextos variados, em seguida nos apêndices exponho informações complementares prolongamento dos enunciados.

1 TEATRO POPULAR E EDUCAÇÃO

Neste capítulo, ao abordarmos a relação do teatro e a educação, veremos que a estrutura educacional da pesquisa deste TCC tem como um dos pilares teórico pedagógico, o sócio construtivismo de Lev Vigotski (1932), que por sua vez é uma ramificação crítica das teorias construtivistas de Jean Piaget (1896 - 1980), difundida no Brasil no fim dos anos 1970, trazido pela psicóloga argentina Emília Ferroso, articulado com pedagogia da libertação de Paulo Freire e sua visão de experiência e produção cultural no Brasil.

Talvez, ao associar a psicologia educacional que problematiza a questão das relações interpessoais e da linguagem como fator primordial na construção do conhecimento com a arte teatral que valoriza as ações e produções coletivas, longe das hierarquias rígidas da

escola tradicional, esta pesquisa conquistou a interação e o diálogo necessários para um maior aprendizado, mediado pelo professor em um papel mais ativo, complementado pela interação e o diálogo do estudante com outros estudantes, e seu cotidiano extraescolar.

Segundo Tereza Cristina Rego (1998), o professor orienta ativamente o estudante a ampliar o domínio daquilo que ele tem o potencial de aprender, o que toca em um conceito elementar da teoria "zona de desenvolvimento proximal", que seria a distância entre o desenvolvimento real da criança e, ou entre "o ser e o tornar-se". O aprendizado prazeroso proporcionado pela ludicidade dos jogos, somado a conteúdos trabalhados, engaja-o na exploração intelectual e artística dos conteúdos desconhecidos provocando saltos qualitativos do conhecimento.

Nesta transposição a teoria teatral de "gestus", bastante afim do behaviorismo¹¹, elaborada para capacitação dos filhos de um "era científica" (p.215), para livrar as massas da submissão e hipnose de um teatro ortodoxo, defendida por Bertolt Brecht (1935) em que dizia não fazer qualquer sentido encenar uma peça, fosse qual fosse o seu contingente de "ideais", num teatro que desencorajava uma formação mental crítica, possa ser tomada como contraponto a interpretação do pedagogo Olavo Carvalho (2012) em que acusa os tentames do sócio construtivismo de compor "*O Imbecil Coletivo*"¹², por não subordinar o aprendizado ao desenvolvimento das estruturas intelectuais.

Outro ponto é se o foco da teoria educacional está na interação, na relação aluno-professor e aluno-aluno, que se produz conhecimento, no campo do teatro. Augusto Boal (1998) desenvolveu um minucioso sistema de jogos, técnicas e regras para instrumentalização da interação ator/espectador em função do desenvolvimento político e social dos participantes, extraídos dos seus experimentos com o Teatro do Oprimido (TO) em diversos países e grupos sociais.

Ainda nesta abordagem da psicologia para a fundamentação da pedagogia teatral, Eugênio Barba (2010) afirma:

[...]num espetáculo, a dramaturgia do ator atua no sistema nervoso do espectador; através de sinais biológicos, para ele, suas raízes vivas não são um texto literário, uma história a ser contado ou a intervenção do diretor; mas uma qualidade particular das ações físicas e vocais do ator: presença, bio cênico, organicidade, persuasão sedutora, corpo em vida, estes estímulos se dirigem à parte réptil, e às

¹¹Em inglês: Behaviorism, de behavior = comportamento, conduta, também designado de comportamentalismo, ou às vezes comportamentismo, é o conjunto das teorias psicológicas que postulam o comportamento como o mais adequado objeto de estudo da Psicologia. Considerado um fenômeno na década de 1920, uma transvalorização, a última palavra em Psicologia.

¹²CARVALHO, Olavo de. O novo imbecil coletivo; Diário do Comércio, 30 de outubro de 2012. <http://www.olavodecarvalho.org/semana/121030dc.html>

partes límbicas do nosso cérebro, o espetáculo é transformado em uma experiência sensorial, a experiência de uma experiência,[...](BARBA, 2010, p.)

O papel do professor é o de atuar como mediador/diretor entre o aluno/ator, e os conhecimentos que este possui. Ao aprender a simular a realidade em uma situação cênica, o estudante observa o meio, torna-se espectador de si, entrando em contato com suas descobertas, o que incrementa o seu poder de ação e questionando, organiza, altera a si, a sua atuação, interage com o conhecimento junto aos outros, e altera a cena.

Para os sociointeracionistas, termo utilizado para distinguir a teoria de Vigotski e o construtivismo de Jean Piaget, a linguagem é um poderoso instrumento de intermediação, "ferramenta cultural", capaz de modificar os rumos do desenvolvimento. Munido desta visão, é que este TCC traz também, as análises feitas por Michael Bakhtin (1987) do sistema simbólico criado por François Rabelais, em sua literatura no contexto da Idade Média e seus impactos socioculturais e os espetáculos populares em praça pública para inspirar teoricamente a metodologia aplicada durante a brincadeira na Nova Constituinte, num contexto informal, revisando noções, didáticas, métodos e técnicas, bem como a produção subjetiva útil na formulação de currículos em contextos formais.

John Willet (1967), em sua obra “O Teatro de Brecht”, relata que para o diretor a *linguagem deve ser purificada, e revelar o sentido fundamental de valor prático e estético, em dizer apenas o que realmente quer dizer e mais nada.* (p.121) Em sua prosa *observa certa formalidade, mesmo em diálogo naturalista ou coloquial; emprega provérbios e dialetos para fornecer base popular,* (p.127) também ao reduzir a linguagem ao essencial, mesmo quando vai buscar nos clássicos, estes são parodiados como frequentemente fez com Goethe e Shakespeare. Utiliza, também, pantomimas e quiproquós, característicos da cultura cômica popular.

No processo de aquisição de novos conceitos, e instrumentos, o ensino deve se antecipar ao que o aluno ainda não sabe nem é capaz de aprender sozinho. As crianças são auxiliadas pelo professor que as coloca diante de problemas para que os resolvam com o que já sabem, e isso essencialmente depende das interações das crianças com os outros, em que contata a necessidade de novos saberes que terão de encontrar de diferentes formas especialmente na interação com adultos que utilizam e dominam as diferentes linguagens simbólicas. Assim, serão orientadas tanto a consultar o próprio adulto, questionando-o, ou consultar um livro ou a internet.

Apesar de ganhar espaço o sócio construtivismo não mudou muito ou até mesmo em nada o pensamento, nem na prática escolar a exemplo dos prédios com arquitetura que

remonta a um modelo antiquado, mais próxima de um presídio, com muros altos e grades, construída para vigiar e punir, de acordo com Foucault (1977), além dos livros didáticos e softwares educacionais completamente tradicionais. Podendo existir, inclusive, escolas que dizem inspirar-se no sócio construtivismo como aval para um modo totalmente tradicional de ensinar.

Na tentativa de desvencilhar ao máximo desta confusão que degasta o conceito a pesquisa opta pela realização de suas experiências no contexto não formal e informal para análise dos casos.

Neste impasse entre teoria e prática educacional deparamo-nos novamente com a pergunta fundamental que inspirou a teoria do desenvolvimento intelectual, sustentando que todo o conhecimento é construído socialmente, no âmbito das relações humanas, feita por Lev Vigotski (1932): Como o homem cria cultura?

Paulo Freire (1998), um dos principais representantes do sócio-interacionismo no Brasil, nos diz que a cultura é a representação de experiências vividas, artefatos materiais e práticas forjadas dentro de relações desiguais e dialéticas, que os diferentes grupos estabelecem em uma determinada sociedade em um momento histórico particular (Freire apud Giroux, 1997, p.153)

Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento. Mas só entre mulheres e homens o inacabamento se tornou consciente. A invenção da existência a partir dos materiais que a vida oferecia levou mulheres e homens a promover o suporte em que os outros animais continuam em mundo. (FREIRE, 1998, p. 55)

Henry A. Giroux (1997) defende que *a obra de Paulo Freire continua a representar uma alternativa renovadora e politicamente viável*, (p.145) se compreendermos a educação como resultado de um processo cultural, na sua visão de experiência e produção cultural em desacordo com a posição conservadora quanto a progressista.

A primeira rejeita que a cultura pode ser facilmente dividida em formas superiores, populares e inferiores, pois sendo a cultura superior a representante do legado mais desenvolvido de uma nação, esconde as ideologias que legitimam a distribuição de formas específicas de cultura, como se estas não estivessem relacionadas como os interesses dos dirigentes e configurações de poder existente. A segunda é que o momento da criação cultural reside exclusivamente nos grupos dominantes, e que as formas dominantes guardam simplesmente a semente da dominação, bem como, a suposição de que os grupos oprimidos por sua condição de opressão possuem uma cultura progressiva e revolucionária e que só

aguarda libertar-se da dominação da classe dirigente. Segundo Giroux:

[...] por introduzir uma nova dimensão na teoria e prática da educação radical. Eu digo nova por que ele liga o processo de luta as particularidades das vidas das pessoas e ao mesmo tempo argumento em prol de uma fé no poder do oprimido para lutarem no interesse de sua apropriada libertação [...], enquanto ao mesmo tempo liga teoria e prática aos aspectos mais profundos do processo de emancipação. Consequentemente, como expressão de uma teoria social radical, a política cultural de Freire é mais ampla e mais profunda que qualquer discurso político específico. (GIROUX,1997, p. 146)

Nessa perspectiva de sociedade e cultura escolar, a professora Ana Mae Barbosa¹³ diz ser a obrigatoriedade do ensino de arte nos diversos níveis da educação, uma conquista de arte-educadores brasileiro mas a criação ideológica é de educadores norte-americanos, no relatório encomendado pela United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco) ao International Society of Education Through Art (INSEA)¹⁴, documento que em sua construção contou com a colaboração educadores de diversos países.

Estando mais voltada para a humanidade, o ensino de arte funciona como uma compensação já que tanto os objetivos educacionais, quanto o currículo, configurado na Lei Federal nº 5692 é fruto da reformulação que passou a educação brasileira em 1971, herança da ditadura militar de 1964 a 1983 quando os complexos empresariais ganharam força econômica no país, dando à educação um caráter totalmente tecnicista de profissionalização de mão de obra barata para multinacionais.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996 se refere às artes nos arts.3º, 24, 26, 32 e 33. O art. 26 determina que o ensino das artes constitui componente curricular obrigatório nos diversos níveis de educação básica de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos deixando, agora, de ser considerada uma atividade educativa conforme era referida na lei anterior. Os parâmetros curriculares nacionais situam a educação artística de forma bastante ampla, abordam aspectos relativos aos fundamentos teóricos e históricos na arte da educação e do ensino da arte no Brasil. Segundo os PCNs – os parâmetros

¹³ [...] exatamente o que aconteceu na lei de diretrizes e base de 1996, a câmara de deputados preparou uma lei, tendo consultado todas as bases, sindicatos, etc. foi mandada para o senado, o presidente do senado indicou um senador que foi Darcy Ribeiro, para relatar [...] o Darcy deixou de lado o projeto que a câmara mandou, e fez o dele, que inclusive, não incluía arte, foi uma luta enorme dos artes educadores, a continuidade da obrigatoriedade do ensino da arte, foi uma luta que realmente pertence aos artes educadores, o Brasil inteiro se mobilizou para exigir a permanência da obrigatoriedade do ensino da arte, que felizmente conseguimos [...] (Ana Mae Barbosa Vídeo, História do Ensino da Arte no Brasil - Centro Educação de Arte a Distância – Escola de Belas Artes – Universidade Federal Minas Gerais - <https://www.youtube.com/watch?v=GXJeJjmE4ns> Data de Acesso: 20/08/2014)

¹⁴ Relatório encomendado pela UNESCO à INSEA. O documento integral organizado por Elliot Eisner teve a colaboração de Graham Graerne Chalmers, do Canadá; Rachel Mason, da Inglaterra; Marie Françoise Chavanne, da França; Edwin Ziegfeld, dos Estados Unidos; e Ana Mae Barbosa, do Brasil. Este servira de base para o “Congress on Quality on Art Teaching”, da UNESCO.

curriculares nacionais -, a arte tem uma função tão importante quanto as do outros conhecimentos no processo de ensino e aprendizado. (Lei Federal n.9.394, aprovada em 20 de dezembro de 1996)

No próximo capítulo, ainda nesta proposta de inserção de teatro popular tradicional na educação formal, na experiência descrita veremos que a ideia de um maior desenvolvimento, conforme um maior aprendizado, não quer dizer, porém, que se deve apresentar uma quantidade enciclopédica de conteúdos aos alunos ou reduzi-lo as paredes de uma sala de aula, já que, das linguagens teatrais podemos destacar que o Teatro Popular já tem uma história em busca de uma forma específica de ensino formal, muitas vezes ligado a preconceitos à sua origem e fazedores, tantas vezes estereotipados, pela reprodução de modelos teatrais que tem seu palco reservando apenas nas datas folclóricas.

Veremos também as orientações de mestres como, Ednícia Fernandes Jesus, a Dona Nice, que em seu método, diferencia a reprodução do clássico como um fazer tradicional de um fazer crítico da tradução de mitos e valores da tradição para a contemporaneidade, manifestado em um fazer teatral que se quer popular.

2 BRINCAR DE TEATRO NA NOVA CONSTITUINTE

Nosso Antônio é assim:

Os percursos artísticos são sempre caminhos individuais que tentam fugir dos mecanismos pré-fabricados e dos trilhos das receitas. São caminhos que respiram e que vivem a partir de uma necessidade muito pessoal que também é superstição e autodisciplina. (BARBA, 2010, p. 52)

As experiências dos “Mutirões Culturais”¹⁵ do coletivo Artitude de Rua surgiram em 2006, no bairro de Mussurunga, com o objetivo de promover o acesso da comunidade aos bens culturais, às práticas artísticas e a divulgação das produções dos artistas locais, utilizando-as como pré-texto para ações comunitárias com intervenções de multiplicidade artística.

A utilização do “mutirão” é por compreender a construção e produção das

¹⁵Mutirão quer dizer a instituição do trabalho coletivo, tem caráter universal, aparecendo em todos os países, inclusive no Brasil, sob distintas formas de socialização com influências indígenas que se misturam às dos europeus e dos africanos; é ajuda mútua que se pratica em benefício de alguém. (Documentário Cantos de Trabalho – Mutirão, Ministério da Educação e Cultura – Departamento de Assuntos Culturais, Plano de Ação Cultural – Direção e Produção Leon Hirszman.)

“intervenções de multiplicidade artísticas” como um trabalho que seria para um só indivíduo, diante da ordem do mercado capitalista, extremamente penoso ou difícil. Associado a tradição do canto de trabalho coletivo que subsiste, com dificuldade, principalmente nos meios rurais, uma expressão humana que pode ser facilmente assimilada ao meio urbano e à linguagem do Coletivo desde sua organização, e forma de disseminação de seu ideal. No caso do Artitude de Rua, o “mutirão” agrega linguagens como a poesia, a pichação, grafite, música e o teatro. O “mutirão” pode chamar-se também de adjutório, bandeira, traição, faxina, ajuri, batalhão, boi, que são algumas das denominações que exprimem diferentes formas de trabalho confraternizado e de colaboração.

As intervenções promovidas pela Artitude de Rua se desdobraram para outros bairros, e num estudo de caso, trago para análise neste TCC o relato da experiência que vem sendo realizada na Nova Constituinte desde 2010, no bairro de Periperi, subúrbio ferroviário, da periferia de Salvador.

O bairro de Periperi está localizado entre os bairros de Coutos e Praia Grande, no subúrbio ferroviário de Salvador. Seu nome é de origem indígena e está associado à multiplicação da planta junco em planície alagada, onde desemboca o rio Paraguari, numa área que era antigamente um manguezal e tem este nome por causa da índia Paraguari que, diz a lenda, esteve naquela região. Como diz em depoimento, Heloisa Costa¹⁶ moradora do bairro: *"Parece que Salvador é só Pelourinho, é só Itapuã, mas ali em Mirantes de Periperi, eu nunca vi imagens tão lindas da Baía de Todos os Santos."* Se referindo à riqueza natural do bairro. É possível chegar a Periperi através da Avenida Suburbana, pela BR 324 ou de trem, desfrutando de uma belíssima paisagem do Subúrbio e da Baía de Todos os Santos. Algumas de suas ruas são: Coqueiros, Malhada, Europa, Mané Paulo, Urbis, Parquinho, Barreiro, Bariri, Paraguari, Nova Constituinte, Beira Rio e Novos Unidos.

Originou-se de uma fazenda em meados do século XIX e durante o século XX, Periperi tornou-se um bairro conhecido por ser uma importante estância para veraneio e moradia para aposentados, que se recolhiam para descansar à beira do mar, após anos de serviço. Periperi deu início a seu crescimento desenfreado a partir da construção do trecho Calçada-Paripe. Alguns empregados da ferrovia arrendaram terrenos e construíram suas casas, assim surgiram os primeiros aglomerados. Naquela época, havia opções de lazer, como shows e até uma sala de cinema.

¹⁶As entrevistas e informações sobre o bairro foram extraídas de: Salvador Cultura Todo Dia http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendopolo.php?cod_area=6&cod_polo=14 (Quem faz Salvador, 2002, Cd-Room, Ufba)

Criado em meados de 1920, o Cine Plaza, até a década de 1960, foi também um grande centro de entretenimento dos moradores deste bairro e dos vizinhos. Com a fachada neoclássica, era um prédio de grande importância arquitetônica. Em 2000, foi vendido pelos herdeiros do Sr. Gilberto (um dos proprietários) para a Igreja Universal do Reino de Deus e, atualmente, funciona como sede da mesma.

Na década de 1940, o crescimento da população do subúrbio aumentou. Em 1948, Periperi já tinha cerca de 6 mil habitantes. Com a instalação de complexos industriais na região, o número de moradores cresceu ainda mais e, no ano de 1960, já havia em Periperi cerca de 30 mil moradores. Até antes da implantação da Suburbana, o bairro se destacava pela qualidade de vida.

O bairro tem grande riqueza cultural, reconhecida a exemplo da literatura de Jorge Amado (1912-2001) em duas obras: "O capitão de longo curso" e "Baía de Todos os Santos". É também, neste bairro, que se desenrola o livro "Os velhos marinheiros" (1961), do mesmo autor.

O bloco afro Ara Ketu, fundado em 1980, também faz parte do bairro, agregado à "Escolinha de Percussão" e o "Instituto Educativo e Cultural Araketu- IAK", desenvolvendo atividades pedagógicas através da Capoeira de Angola e da Capoeira Regional, com base curricular de educação inclusiva, na qual a preservação da memória histórico-cultural do Araketu, identificada com as raízes afro-brasileiras, fonte de estudos e pesquisa, é tido como valor fundamental do instituto.

Há também o Centro Cultural Castelo Dos Sonhos Possíveis, criação do professor e escritor Ailton Rodrigues de Santana (ganhador do prêmio Melhor Leitura para jovens na Bienal de São Paulo em 1986), com sua fachada em estilo medieval, semelhante a um castelo, tem por objetivo realizar sonhos da comunidade deixados em bilhetes à espera de sua realização. No "Castelo dos Sonhos" encontra-se o museu ferroviário com o objetivo de resgate e manutenção da memória da via férrea, abriga fotos, documentos e recortes de jornais sobre a fundação da via férrea.

O bairro é privilegiado por possuir duas praças principais, a Praça da Revolução, cenário do Perifolia¹⁷ desde 1996 e onde em 2006, a micareta reuniu 50 mil pessoas por dia, e a Praça Do Sol, iniciativa da prefeitura, com um espaço de lazer para crianças, que aproveitam as instalações do parquinho ou para quem gosta de empinar pipa e para os mais velhos que se sentam com suas tábuas no colo ou em mesinhas para jogar dominó.

¹⁷A Perifolia é uma micareta: espécie de carnaval fora de época.

"Salvador é uma mistura de cores, de todos os valores, de todos os sonhos que nós temos. de todos os recantos, mistura dos orixás com os santos. Salvador é a soma de muitas coisas boas, de todos os sabores... então elas se somam. É um milagre a sobrevivência em Salvador... Eu acho que a questão de produção de alimentos aqui é muito grave." (Padre Oliveira em entrevista cedida à Quem faz Salvador, 2002, Cd-Room, Ufba...)

A preocupação com as condições socioeconômicas do bairro não se revelam só em depoimentos como este do Padre Oliveira, podemos verificar, também, na denúncia em forma de poesia na música “Periferia¹⁸” da banda de musica “Conexão Rasta”, que chama a atenção para a problemática da violência, em especial na região da Nova Constituinte, razões pelas quais nos leva a arguir neste estudo:

É possível a construção de uma tecnologia teatral para o desenvolvimento contínuo, crítico e integral de processos de ensino e aprendizagem num contexto na educação informal para atores-cidadãos, nos viés ideológico e prático?

- O primeiro viés, o ideológico, quanto ao consumo do conhecimento gerado no processo artístico pelo próprio grupo, rompendo com o pensamento opressor, autoritário e hierarquizante, de inferiorizar as obras artísticas culturais produzidas nas periferias das grandes cidades.
- O segundo, o viés prático, onde a experiência sugere o nivelamento de conhecimento humano e de recursos financeiros aplicados ao resultado obtido em espaço de tempo razoavelmente ágil, equiparando os custos aos resultados, atenuando as diferenças que por muitos pesquisadores vem sendo criticado.

Como mostrar a viabilidade de desenvolver com a linguagem teatral um processo pedagógico como meio de compreender as práticas humanas, na amplitude do debate da educação na informalidade, do não oficial, sem perder a riqueza dos fundamentos filosóficos?

Como aconselha Henri Bergson (2001), *com o afastamento de um espectador que assiste a vida*, no que tange a oficialização do sistema educacional e seu enquadramento em métodos hermeticamente fechados, que vem condicionando os processos de ensino de arte a modelos *rígidos e mecânicos quando seria de se esperar uma maior maleabilidade (p.5)*, faço uma analogia com o contexto da Idade Média e a renovação da condição humana, através da palavra e dos gestos, promovida pela cultura cômico popular, como defende Mikhail Bakhtin

¹⁸Conexão Rasta, volume 04.

(1987), já que para ele, François Rabelais jurou profecias para a Idade Moderna, registradas no que podemos chamar de, segundo George Minois (2003), “o primeiro ensaio sobre o riso total – existencial”, ao retratar situações e personagens da sociedade de sua época em sua literatura.

A partir desta comparação, identifique evidências em comum de uma cultura carnalizada em suas diversas formas de expressão, interna e externa ao homem, fundamentadas nas interpretações de Bakhtin e na experiência do Artista de Rua a qual será relatada a partir do desenvolvimento da experiência teatral enquanto linguagem que retrata o pensamento do homem em sua época, suas inquietações e seu contexto social.

E esta pesquisa pode disponibilizar uma ferramenta que ajude a mobilizar processos participativos, num ambiente dito não organizado, processo informal, sem, contudo, diminuir ou substituir a função dos processos formais?

Em relação à modalidade de educação informal que se aplica a experiência da Nova Constituinte, as contribuições do pensamento rabelasiano dirão que nas etapas primitivas dos regimes sociais não se conhecia estado, nem tão pouco aspecto cômico ou sério, sendo divindade, mundo e homem, igualmente sagrado e igualmente, poderíamos dizer, oficial.

Essas afirmações propiciam os mecanismos para aplicação das temáticas sociais como base da criação e produção teatral, com um caráter popular e que possibilita aos participantes e “atuadores¹⁹” identificarem na subjetividade das ações cênico-artísticas, ou seja, na simulação das circunstâncias reais, material que os auxiliam na objetividade das ações cotidianas, encontrando possíveis soluções para problemas em sua realidade.

Assim, como auxílio para geração do conhecimento no contexto informal, buscou-se estudar alternativas organizacionais que usaram a linguagem teatral como sua principal ferramenta de formação, a exemplo das Organizações Não Governamentais (ONG's), associações, cooperativas, além das formas que não são encontradas nos manuais de receitas prontas, com peculiaridades que burlam as precariedades e a ignorância, sobretudo por se

¹⁹O termo é fruto da forma de organização, sem hierarquização, do grupo busca capacitar seu ator em diversas áreas desde a elétrica, administração, produção, direção, e este deve procurar se envolver ao máximo, para o grupo “Ói Nós Aqui Traveis” o ator passa a ser seu próprio personagem e a representação não é mais uma simulação de uma ação, mas um ato que o ator cumpre, cuja essência o ator tira do mais profundo de si mesmo, ato de desvendamento baseado num esforço de total sinceridade, que exige do ator a aceitação de uma renúncia de total as máscaras mesmo as mais íntimas e necessárias ao seu equilíbrio psíquico. A fusão de ator e do ativista político, o ator deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade percebendo como primeiro e urgente a transformação de si mesmo, é o artista que sair do espaço restrito do palco e entre em contato com a comunidade da qual faz parte, se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo.

tratar de um teatro feito pelo povo e para o povo.

1º Edição de Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2010

No ano de 2010, mesmo ano em que ingressei no curso de Licenciatura de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), fui convidado para a trezena de Santo Antônio na casa de Dona Nice, no bairro de Periperi. Neste momento, eu estava atuando na montagem teatral “O Boi”, resultado de uma oficina de teatro ligada ao Programa de Bolsa de Incentivo a Pesquisa (PIBIC) orientada pelos estudantes de direção e bolsistas Ana Paula Carneiro e Eduardo Machado. Quando no camarim, propus a turma apresentar o espetáculo na referida trezena, eles aceitaram. E como desdobramento das intervenções do coletivo Artitude de Rua, para outros bairros, fui provocado a dar continuidade a um processo didático e pedagógico com os membros desta comunidade em que estou como coordenador artístico há seis anos.

O fenômeno teatral foi inserido na Trezena de Santo Antônio e registra suas primeiras intervenções para o teatro de rua. O acontecimento se amplia do nível festivo, religioso, ritualístico para o artístico e pedagógico, atingindo um público diversificado de pessoas que frequentam as salas de espetáculos, até aqueles que nunca entraram, e que talvez nunca entre em uma sala de teatro.

A peça “O Boi” conta a história do valor da terra enquanto o elemento básico para a vida humana, os conflitos agrários na disputa pela sua apropriação, convidando a refletir a banalidade com que é tratada a vida e a relação do homem agricultor com a morte em meio aos conflitos por terra.

Após uma cena de guerra, a Morte, alegorizada em meio aos defuntos jogados no chão, diz à plateia: *“Passei a vida matando, mas estou me abusando deste emprego de matar, é que já pude notar, em todo lugar que eu vou, o povo já se matou antes mesmo de chegar, quero me aposentar pra ganhar tranquilidade deixando a humanidade matando no meu lugar.”*²⁰. O espetáculo “O Boi” foi inspirado no folguedo Boi Bumba:

Grande parte desses folguedos incluem elementos que se aproximam do universo teatral. Muitos apresentam coreografias e encenações, alguns trazem personagens fixos, outras confeccionam trajes elaboradíssimos e assim por diante. Cada um desses folguedos mobiliza uma quantidade considerável de pessoas da comunidade, seja como brincantes ou como plateia. (SESI, 2012, p, 108-109)

²⁰Este personagem foi interpretado por mim mesmo e extrai este texto de “Siba e Fuloresta” – Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar.

As atividades do Coletivo Artitude de Rua, suas interferências na Trezena de Santo Antônio, e minha atuação no Programa de Incentivo de Bolsas de Iniciação a Pesquisa (PIBIC) resultaram na descrição de um fato que foge ao controle e parâmetros institucionais que cada agente deste pertence. Termos e conceitos, tais como mobilização social, projeto de extensão, respectivamente, promovem relações de multiplicidade subjetiva que se faz importante à análise qualitativa no intuito de mensurar o raio de alcance dos efeitos para a pedagogia teatral e o caráter popular da manifestação.

2º Edição de Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2011

A dimensão pedagógica que ainda não havia percebido que o fenômeno tomara, não prejudicou em nada a diversão. Em 2011 os moradores da Rua da Glória e os frequentadores da Trezena cobravam um segundo momento, perguntando quando haveria outro espetáculo novamente. Em particular, sentindo que o fenômeno cumprira sua função social, e como coordenador do Artitude de Rua, em parceria com a Companhia de Teatro popular da Bahia, criamos outro espetáculo, o “Nada de DST”, um teatro de cordel, tratando da prevenção de doenças sexualmente transmissíveis (DST).

Com apoio das atrizes Cibele Salles, Mariana Damásio e eu, Sergio Reis, foi realizado um cortejo e após a realização da reza de Santo Antônio, o espetáculo “Nada de DST” foi apresentado na sala da casa de Dona Nice, com um perfil mais sócio educativo, com conselhos e orientação, alertando os riscos de um ato sexual sem prevenção, métodos contraceptivos, gravidez na adolescência. A encenação foi muito bem recebida e elogiada pela comunidade.

Nada de DST, Santo Antônio



Foto: Lucy Almeida

3º Edição do Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2012

No ano 2012 os próprios moradores do Barreiro, Nova Constituinte e Congo se mobilizaram para construir a encenação do casamento na roça, farsa que é encenada tradicionalmente no período junino, oriunda dos festejos camponeses.

Diferenciando-se dos resultados dos dois anos anteriores, com roteiro inspirado no texto “O Casamento da Chacrinha”²¹, o espetáculo contou com a participação do Bloco Carnavalesco Danados de Coutos (BDC), seu regente Gui, e realizou a direção musical do espetáculo construído esteticamente e ideologicamente inspirado pelo Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua²² que em relação questão de tornar popular afirma:

[...] vai chegar este dia em que todo mundo vai concluir o que é obvio para mim. Respeitar, entender que todas essas manifestações é teatro, na sua mais pura essência, pela própria formação com que o teatro é introduzido, de que forma? através destas manifestação, Então como não ler e não olhar que isso é teatro? Por que o ponto fundamental da busca, desse processo ate chegar à Caminha Axé [...] E ai eu tenho que fazer um recorte histórico: Eu sou do território Tupinanbá, do qual Salvador faz parte. Essas manifestações todas, ditas cultura popular, elas surgem através do processo de catequese onde dentro desse trabalho de catequese esta linguagem teatral foi explorada, logo manifestação popular é teatro. Minha luta é para este reconhecimento.[...] (Taynã Andrade em entrevista, 2013)

²¹Texto extraído do Manual de Teatro de Rua de Marcos Cristiano.

²²Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua atua social e artisticamente em Salvador há 18 anos dirigido pela tupinambá, Taynã Andrade, atriz, diretora e educadora popular. Entrevista cedida a André Cardoso e Sergio Reis, estudantes de Licenciatura em Teatro da UFBA, para o Seminário de Cultura Popular, da disciplina. Docente: Eliene Benício, em relação à participação de Teatro de Rua na Caminhada Axé.

O Casamento na Roça, Santo António, ano 2012



Foto: Autor desconhecido

4º Edição do Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2013

Em 2013 o processo contou com estudo de mesa, leituras dramáticas do texto de autoria de Orlando Martins, “Não abandone seu Idoso”, escrito para ser encenado com bonecos de luva com o Grupo de Teatro de Bonecos Pirilampo. Conta a história de Vovó Ester, e suas duas netas Livia e Ana, em que vivem o conflito de gozar dos prazeres da juventude ou cuidar de sua avó, uma velha peralta e astuciosa.

Para montagem do texto que levanta uma valorosa reflexão filosófica a respeito do envelhecimento, foi trabalhado com a turma textos de Sêneca²³ e matérias de revistas e jornais. O critério para participar da encenação era disponibilidade voluntária e devido às dificuldades na formação de elenco, Dona Nice compôs o elenco diversificado, inclusive em faixa etária. Neste ano, diferentes procedimentos pedagógicos e metodológicos foram exigidos, visto que contávamos com duas atrizes com mais de cinquenta anos, e três membros de doze, treze e quinze anos, além de duas atrizes de 16 e 20 anos.

Cortejo, A Veia, Santo António, ano 2013.

²³ Filósofo romano, que por suas opiniões foi condenado à morte.



Foto: Lucy Almeida

5º Edição de Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2014

Para 2014 planejava realizar o meu estagio obrigatório do VI módulo, do curso de Licenciatura em Teatro, com as pessoas desta comunidade na sede do Bloco Danados de Coutos no bairro de Alto de Coutos, que já havia organizado conosco o Santo Antônio de 2012, mas devido à ocorrência de uma chacina na casa vizinha a sede, não foi possível. O crime aconteceu no dia 10 de agosto, durante uma festa de aniversário, e vitimou seis pessoas²⁴, veiculado em noticiários, e bastante massificado por programas sensacionalistas na televisão, que alimentava diariamente um estranho sentimento de pânico aos moradores daquela região, a ponto das pessoas optar por não transitar naquela rua, inviabilizando a oficina de estágio, apesar deste fato triste, manchar de sangue esta página, não devo deixar de registrá-lo.

Diante do desafio de atender o prazo de estágio, migrei para o bairro do Uruguai no intuito de realizar a oficina na Creche Comunitária Filhos dos Artesãos, onde a oficina foi vítima de evasão, devido à desativação da creche por dívida da Prefeitura, até que, com o apoio de membros do Artitude de Rua, no bairro de Mussurunga, onde o coletivo tem certo reconhecimento pelos trabalhos já desenvolvidos nesta parte da cidade, consegui no Colégio Padre Palmeira realizar a experiência que trago para um estudo de caso neste trabalho, e que tratarei no capítulo seguinte.

Os efeitos do clima de violência na região da Rua do Congo e Nova Constituinte

²⁴<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/dois-suspeitos-de-envolvimento-na-chacina-de-periperi-sao-presos/?cHash=c9396a97deda0078d3eaffe2dd0f0382>

também refletiram na formação do elenco para construção e produção do espetáculo, que deveria ser apresentado na referida Trezena de Santo Antônio, pois os participantes temiam ser vítimas da rivalidade das gangues durante a encenação. A saída encontrada foi convidar a Companhia de Teatro Popular da Bahia para se apresentar no evento, com a encenação do espetáculo “Dona Ludinha”, que conta o conflito entre vizinhas, provocado pelo desrespeito aos valores tradicionais de uma comunidade. Na estória Dona Sisi deseja implantar um projeto moderno e inovador na comunidade, sem tomar conhecimento e nem consultar iniciativas já existentes como o de Dona Ludinha. O conflito é levado para um programa de televisão sensacionalista, ganhando visibilidade e repercussão. O auditório do programa é o próprio público que interage, opina e participa na procura da resolução do problema.

Dona Ludinha, Santo Antônio, ano 2014



Foto: Cássio Augusto

6º Edição de Teatro na Trezena de Santo Antônio / 2015

Planejei neste ano 2015 realizar a oficina de teatro com objetivo de trazê-la para uma análise neste trabalho, mas encontrei a comunidade enfrentando um momento muito hostil, devido à violência fruto da rivalidade entre facções.

O histórico do grupo da Nova Constituinte é de uma sobrecarga de tarefas devido

a poucos participantes, a maioria sempre transitando, refletindo no despreparo para execução de algumas atividades, o que comprometeu profundamente a utilização de planos de aula e relatórios diários. Sendo mais práticos e utilitários os registros por fotografias, filmagens e relatos dos participantes com entrevistas gravadas em vídeos, e relatos escritos, materiais que embasará minhas considerações.

Jôjô e Dona Nice, Altar de Santo Antônio.



Foto: Arquivo do autor

Faremos então uma abordagem metodológica com relatos que tem um caráter de diários de bordo, pois testemunhar a construção e produção desse evento cultural, desse porte e intensidade, neste contexto já descrito, levado a cabo por um grupo de pessoas comuns, cidadãos de teatro, nos enche de esperanças e expectativas.

Os ensaios são na sala ou na varanda da casa de Dona Nice, diante das imagens dos santos, os únicos de estancias mais elevadas de quem poderíamos esperar algum apoio e proteção, até o dia de nos apresentarmos. O processo contou com 24 encontros noturnos, por se tratar de um elenco formado por trabalhadores, que após enfrentar uma jornada de trabalho de oito a dez horas, se reunia por três horas para a montagem e ensaio.

Durante todo o período que eu ministrei a oficina, Dona Nice vinha mais cedo da feira, preparava uma merenda para o grupo, sempre diferente, às vezes chegando a ser um jantar. É bonito ver pessoas que amadureceram e que convivem com uma geração mais nova a renovar as energias pela arte e participação em grupo.

METODOLOGIA, DRAMATURGIA E ESTÉTICA

A princípio, a ideia dos participantes foi a construção de um texto teatral que contasse a história do bairro, e que envolvesse fatos e acontecimentos da vida dos cotidianos dos participantes, porém por temer não conseguir elaborar um texto até a data da Trezena, coletivamente resolvemos trabalhar com referência no texto dramático “Sociedade de Consumo” de Orlando Martins, criado para teatro de bonecos de luva. O texto é uma comédia de costume que conta a história de uma família que vive o conflito da prática do consumo alienado e um consumo consciente.

O tema suscitou um debate, e então, abrimos uma roda de conversa a respeito de linha de cartões de crédito e o assédio de mídias como propagandas na televisão, outdoor. Discutimos sobre prioridades e futilidades no momento das compras, o endividamento e seus reflexos na vida familiar. A discussão se acirrava à medida que os participantes identificavam em seu cotidiano algumas práticas de consumo alienado, que refletiam em colocações como:

Fabiana – Sobre sociedade de consumo! Entende que não devemos gastar muito, economizar para objetivos como, saúde, estudo, educação e gastar com o necessário.

Para a metodologia foi utilizada a técnica usada para teatro de bonecos pelo Grupo Pirilampo, que tem na voz e na oralidade seus principais recursos para a interpretação com bonecos, e exige do ator o domínio do tema central e suas relações, criando, com isso, um repertório de saídas para o caso de ser encurralado no momento de improvisar. Aplicada com a turma em atividades como a realizada no dia 24 de maio a técnica consiste em:

- O texto é apresentado da seguinte forma: lido para os participantes as falas das personagens, e estes o repetem com liberdade de criar, desde que mantenham o mesmo sentido.

(Os exercícios e avaliações entram se descritos nos diários de bordo no apêndice desta obra).



Foto: arquivo do autor

A intenção é trabalhar as diversas possibilidades que o texto ofereça, esgotando ao máximo suas possibilidades, sem que se torne dependente do diálogo escrito ao ponto de silenciar e travar a ação criativa em cena, o improviso.

Este processo foi repetido diversas vezes, o compromisso com a entrega, o jogo consiste na disponibilidade para o improviso e a criatividade com as palavras sem perder o sentido, como não há um texto determinado, apenas um roteiro, o ator pode se tornar prolixo, mas logo é adequado ao interagir e ao contracenar com o outro. Trabalhamos então só a primeira cena, até concluir o texto foi necessário dias.

A partir do pensamento de Roger Daniel Bensky, registrado por Ana Maria Amaral (1996) em sua obra *Teatro de Formas Animadas*, podemos afirmar que as influências do texto dramático, “Sociedade de Consumo” de Orlando Martins, sobre a estética da encenação na experiência na Nova Constituinte, guardam informações históricas do teatro de bonecos baiano e nordestino. Martins é discípulo do mestre bonequeiro Antônio Mendes, diretor teatral do grupo Teatro de Gente, e foi vice-presidente da Associação de Teatro de Bonecos da Bahia (ATBB) nos anos 90.

Bensky propõem, segundo Amaral, “*não fazer no teatro de bonecos, distinção entre o teatro popular e teatro erudito e sim uma expressão artística que refletira quem a realiza*” (Amaral, p.166) como ocorreu no Japão do século XVI e a grande popularidade do *ningyo joruri*²⁵, que o próprio nome sugere à associação de um estilo de teatro de boneco

²⁵Em pouco tempo, o *ningyo joruri* tornou-se grandemente popular, sobretudo no grande centro comercial de Osaka. Mercadores ricos financiaram um teatro de bonecos e, sob sua influência, a tônica temática deslocou-se

com uma cantoria popular e que por alcançar enorme popularidade passa a narrar não só os temas cortesão, mas também o universo sentimental de classes privilegiadas.

Mas para Bensky, na dramaturgia para bonecos encontramos dois aspectos fundamentais: a caricatura social ou satírica, e a poético maravilhoso, aspectos também evidentes no texto trabalhado pela experiência no conflito entre a prática do consumo alienador ou um consumo consciente, representados respectivamente pelas personagens Idalina e Moacir. Enquanto a primeira pretende a transformação social através da exacerbação dos defeitos humanos, como pode ser visto no consumo alienado e doentio da personagem Idalina, provocando o riso, torna manifesta certas forças anárquicas, propõem inversão de valores, a exemplo do empregado contra o patrão ou ridicularizando o patrão. A segunda pretende a transformação do universo, imersão no mundo irreal, provocando liberação do poético, propondo a desintegração do material, pois, modificando-se a realidade, é que se chega ao fantástico.

Nesta perspectiva no poético fantástico, destaca-se a música como um recurso que exerce uma importante função nos âmbitos metodológico, dramático e estético. Na metodologia muitos entreves na inter-relação da turma eram revolvidos com passagem das músicas do repertório que dava lugar a um ensaio com uma caixa (instrumento percussivo) emprestada pela BDC, garrafas e pratos, realizamos o ensaio de pé e sem os textos, alguns casos se encontram descritos nos Diários de Bordo nos Apêndices. Outro fato era a simulação o cortejo ao caminharmos até a casa de Nel, cantando as músicas do cortejo, como um exercício do que se pretendia para a apresentação.

Nos aspectos dramático e estético, encontramos nas experiências de vida um rico material para a construção dramática em contra ponto a uma sociedade adoecida e consumista, como propõem o texto. Ailton viveu com muita propriedade e consciência o período repressivo da ditadura militar e as mudanças na sociedade, assim como, acompanhou as edições do Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record de São Paulo, que teve quatro edições, em 1966, 1967, 1968 e 1969, e durante os ensaios lembrávamo-nos das músicas vencedoras, "Máscara negra" (Zé Ketí e P. Filho), "Domingo no

do mundo cortesão dos samurais para as casas comerciais e para o universo sentimental das classes dos mercadores.

A peça de boneco foi alçada a um alto nível artístico por ter obtido acesso as obras do grande dramaturgo japonês Chikamatsu Monzaemon (1653-1725). O "Shakespeare do Japão" escreveu seus mais refinados trabalhos não para atores humanos, mas para títeres esculpidos em madeira. Quando as obras de Chikamatsu são encenadas com perícia, os bonecos, animados de forma misteriosa tornam-se o veículo de emoções e paixões que desconhecem fronteiras. O títere nunca corre o risco de sair dos trilhos, e sua gestualidade patética é sempre esteticamente bela e nunca embaraçosa. (Bertholt, 2001, p. 89)

parque" (Gilberto Gil), "A banda" (Chico Buarque) esta última já fazia parte do repertório para o cortejo.

Continuamos, portanto, os trabalhos, e inserimos as lembranças dos fatos históricos e experiências vividas como parte do texto em meio às lembranças da personagem, Moací, alterando dramaturgicamente e enriquecendo esteticamente a encenação, confirma Bensky:

Quando a sátira domina, o maravilhoso domina, a sátira é uma espécie de fio terra que mostra, em contra ponto, o alcance da visão poética, a caricatura social coincide com o popular, mas aparece também no erudito, o poético maravilhoso não precisa da sátira para se afirmar, pois, sem ela, o boneco pode desenvolver melhor suas qualidades poéticas, não que o poético exclua a sátira, mas é preciso manter um equilíbrio entre os dois. (BENSKY 1969 apud Amara, 1996, p.167.)

As cenas e partituras cênicas criadas e construídas abordaram temas como, violência contra a mulher, misoginia e a Lei Maria da Penha, cenas inspiradas em recortes de revistas sobre sociedade administrada do filósofo marxista Habermas, centrada no agir instrumental e agir comunicativo. Sobre a metodologia para a produção texto vemos a opinião de Milena Ferreira que participa das encenações desde 2012:

MILENA – Com papel, caneta, pessoas que tenham humildade e participação, uns relatórios sobre minha vida fazem uma peça teatral, desta forma só tenho que mudar para uma coisa melhor, também tem importância para que as pessoas venham entender o que passa da vida para o teatral, pois elas entendem melhor a realidade quando sentadas assistindo teatro.

O trabalho corporal influenciado por Henri Bergson (2001) que propõem no primeiro capítulo da sua obra, O riso, a comicidade em geral, das formas e dos movimentos, força e expansão da comicidade, a pesquisa buscou traçando um paralelo entre o trabalho com o boneco e trabalho corporal do ator para reforçar o aspecto da caricatura social ou satírica.

Bergson que, quando rimos da queda de uma pessoa que corre, não rimos da queda da pessoa no chão. O que é risível é a quebra de certa rigidez mecânica quando seria necessário um procedimento imediato, flexibilidade vívida de uma pessoa. Uma sucessão de ações interrompida bruscamente, pela decisão surpresa de sentar-se ao chão, como uma pedra no meio do caminho de quem corre, um tropeço, a quebra em meio à ação de um movimento imposto e repetido mecanicamente. Crê ele ser esta reação, o riso, inerente ao ser humano, pois:

Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. [...] O riso não tem maior inimigo que a emoção. Quero com isso dizer que não podemos rir de uma

pessoa que nos inspire piedade, por exemplo, ou mesmo afeição: é que algum instante será preciso esquecer essa afeição e calar essa piedade. Numa sociedade de puras inteligências provavelmente não mais se choraria, mas talvez ainda se risse; ao passo que almas invariavelmente sensíveis harmonizadas em uníssono com a vida, nas quais qualquer acontecimento se prologasse em ressonância sentimental, não conheceria nem compreenderia o riso. (BERGSON, 2001, p. 7)

Para compreender devemos coloca-lo, ele o riso, em seu meio natural, a sociedade, e sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social, em relação com o resta das atividades humanas. Com base nesses afirmação a metodologia procurou com os exercícios corporais ampliar as imperfeição das personagens no corpo do ator.

Somos cúmplices, nosso riso é sempre em grupo, contagiante, quantas vez já não se disse que o riso do espectador, no teatro, é tanto mais longa quanto mais cheia está a sala?(p.7) No caso do tropeço, citado por Bergsom, teria sido necessário mudar o passo ou contornar o obstáculo, mas involuntariamente, acidental, distração ou obstinação do corpo, como as paixões das personagens, Idalina e Moací, que de tão mecânicas se tornam risíveis típico de personagens “tipo” da cultura cômico popular, reproduzindo aqui o que era feito nas comédias de Aristofanes na Grecia e na Comédia Dell”art, articulado com os elemento de tempos remotos do teatro de bonecos como um meio de expressar fazeres e saberes, de diferentes povos e seus costumes, sejam eles de marionete, títere ou bonecos rústicos. Sendo pré-textos para uma investigação do homem em sua multiplicidade, seu contexto social e seu percurso de desprazeres, o boneco e o riso foram e continuarão sendo um meio de construir um próprio “ser” melhor, ou leia, mais habilidoso, refletindo, conseqüentemente, na realidade que o cerca.

O que nos leva a que a soma das evidencias supracitadas reforçam o caráter popular do teatro realizado na experiência da Nova Constituinte analisada nesta monografia, colocando-o em no contesto universal em um lugar de uma pratica tradicional, ao mesmo tempo em que convidar o espectador e participantes a refletir o comportamento humano e a sociedade.

Outro aspecto em destaque da metodologia é que ao propor compreender o texto por partes, a didática aplicada na montagem rompe com o conceito de evolução, direciona a pesquisa de materiais teóricos, simultâneo aos trabalhos desenvolvidos com o corpo (gestos), a partir das necessidades e compreensão de cada cena, suportando o fato de ser literalmente cortada em pedaços, permanecendo vivo cada um desses pedaços, como a estética das obras épica de Bertolt Brecht, *em que a construção por fragmentos descartáveis (estilo épico) propõem versões diferentes de um mesmo fato, colocando o atuante diante de opções.*

(Koudela, 1991, p.103)

Assim como o texto, para a decomposição dos gestos, foram utilizados os jogos do teatro do oprimido de Augusto Boal, para que pudéssemos torná-los inteligíveis, vejamos a descrição do exercício:

- Em seguida foi aplicado o jogo de teatro Imagem descrito por Boal, onde provocados por uma imagem cada jogador deve, como estátua, congelar uma ação, um por vez com suas ações, estátuas, complementam a primeira ação, construindo um quadro de gestos estáticos.
- O quadro move-se a partir de um estalo de dedos, executando o futuro da ação, ou seja, a ação seguinte, todos simultaneamente. Realizamos três ações futuras e com três estalos de dedos regredimos à ação do ponto zero, daí solicitei as ações anteriores, as que antecederam a ação primeira. Ao final tínhamos sete ações executadas.

Em meio a uma verdadeira confusão, as ações de alguns participantes convergiam aparentemente para o mesmo objetivo, o que fazia parecer ter um sentido predeterminado, ao menos para quem assistia.

(Os exercícios entram se descritos nos diários de bordo no Apêndice C desta obra)

O gesto é, segundo Benjamin, “um elemento de uma atitude”. Por meio da interrupção, o gesto tem “um começo e um fim” passíveis de serem fixados individualmente (...) a atitude, enquanto tal, se encontra na corrente viva”. À medida que o gesto se constitui o material do teatro épico seu uso apropriado leva à mudanças de atitude. (KOUDELA, 1991, p.103)

A intenção na construção das cenas de “O consumado!” é a quebra temporal e o estranhamento breshтинiano, e tirar o atuante, e no caso da experiência, o expectador do olhar habitual para olhar atento e racional, ao comparar os bens de consumo ofertado pelo mercado do país, antes e depois da ditadura militar. A partir das memórias relatadas por Ailton. Também experimentamos as alterações em que, o consumismo da personagem Idalina, em conflito com o consumo consciente de Moacir, seu marido, levaria o casal, que se ama, ao desquite no tribunal. E para sanar as diferentes opiniões, em uma disputa de argumentos, foi realizada uma enquete com a plateia, provocando-a a influenciar na decisão da juíza.

A respeito da dramaturgia Ailton participante da oficina terce a seguinte opinião:

AÍLTON – O texto tem que esta relacionado com a sociedade, para que ações

como esta, (referindo-se a Trezena) tenham mais apoio político, social, pesquisa do assunto que esta sendo abordado e leva para o povo a cultura, critica a sociedade, mostrando a realidade da vida, do cotidiano, para compreender e se defender do sistema.

A metodologia se aproxima bastante forma de trabalho adotada pela Cia de teatro Popular da Bahia, Companhia onde atue por mais de dez anos, para adequar a sua produção cênica e dramática a velocidade das mudanças e relatividade ao reproduzir a realidade dos operários nas fabricas, indústrias e canteiros de obra, com a linguagem do Teatro Empresa²⁶, em que a Cia é pioneira, sob a direção de Luis Bandeira, utiliza do mecanismo brestiniano. Desta forma o ator para Teatro Empresa trata com domínio e propriedade em curto espaço de tempo os temas abordados, inevitavelmente ele reserva um grande volume de informações geradas nas diversas possibilidades trabalhadas, em uma só situação, utilizadas em improvisações ou descartadas devido a velocidade em que técnicas e normas de segura, saúde e meio ambiente evoluem.

O Consumado! Santo Antônio 2015.



Foto: Fabiana Santos

Nesta mesma Companhia buscamos de apoio para a encenação com a participação da atriz Clea Cardoso no espetáculo. Contribuindo diretamente para a evolução do trabalho

²⁶Segundo fontes do Sesi/ba, 2007, dentre as diversas expressões artísticas promovida pelo Arte na Empresa, a linguagem teatral atualmente é a que mais se destaca e a mais solicitada. Possui um vasto repertório que aborda diversos temas educativos, propiciando a compreensão do mundo por intermédio da ludicidade do discurso poético, que pressupõem a construção, desconstrução e reconstrução da realidade. Ou seja, o teatro com suas características e particularidades, nos ajuda a entender e pensar o mundo, interpretar a realidade, a nós mesmo e a relação com o outro.(Série SESI Bahia Lazer, 3 SESI CULTURA – 2007)

cênico e para a realização desta pesquisa que crê ser a participação de ator experiente um eficiente recurso no estímulo ao aprendiz do iniciante que por meio de equivalência, pode extrair importantes informações experiência no coletivo para suas experiências em outros contextos

É importante registrar que o didatismo do processo tem o mesmo peso que a questão estética, a qualidade da encenação, por entender que uma não funciona sem a outra para o alcance do Teatro Popular que a experiência pretende, neste caso do trabalho da Nova Constituinte.

3 TEATRO POPULAR: UMA EXPERIÊNCIA NO COLÉGIO ESTADUAL PADRE PALMEIRA

Com intuito de sugestão metodológica, bem como de conteúdos na elaboração de um currículo de teatro, no contexto formal da educação fundamental, foi realizada uma oficina de teatro com adolescentes de 13 e 14 anos, tendo como matéria-prima para a produção de conhecimento a peça didática “Aquele que diz Sim e Aquele que diz Não” de Bertold Brecht, que propõem o exercício de uma “didática não depositória”²⁷, *pelo qual o aluno aprende por si próprio e verifica até onde caminhou com o conteúdo* (Koudela, 1991 p.100). No folheto de cordel “A filha que bateu na mãe na sexta-feira da paixão”, de Rodolfo Coelho Cavalcante, associados à história de vida dos participantes num processo focada nos movimentos, gestos e ações e para a interpretação teatral com a pretensão de obter um resultado cênico.

Composta de 09 encontros, três semanais, as terças e quintas, e aos sábados, executados no período de 24 de outubro a 06 de dezembro de 2014, totalizando uma carga horária 45h, no auditório do Colégio Estadual Padre Palmeira, localizado no Bairro de Mussurunga, a instituição conta com uma estrutura privilegiada 15 sala, biblioteca conjugada com sala de vídeo, auditório, quadra poliesportiva, estacionamentos.

Mussurunga é um bairro situado à margem da Av. Paralela, uma das principais vias públicas da cidade de Salvador, onde está localizada uma das estações de transbordo mais movimentadas, a Estação Mussurunga. É chamado "Terra dos Aviões", uma vez que as aeronaves costumam sobrevoar o bairro em baixa altitude, quando estão a poucos segundos de

²⁷O conceito de “didática não depositória” é oriundo da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire.

aterriçar.

O bairro foi criado em dezembro de 1978, como um conjunto habitacional popular, edificado em terras da antiga fazenda Mussurunga (possivelmente desmembrada da fazenda Itapuã), e financiada pelo extinto Banco Nacional da Habitação. Apesar do ruído dos aviões, o bairro ainda mantém certa atmosfera de cidade do interior, e por ser um local voltado para habitação, possui poucas áreas de lazer e o comércio local, pouco desenvolvido, e concentrado na Praça Severiano (mais conhecida como Praça da Feirinha, por causa da feira que lá funciona todos os dias). Essas carências levam muitos moradores a recorrerem a bairros vizinhos – como Cajazeiras e São Cristóvão.

O bairro está situado defronte ao Parque de Exposições de Salvador e ao lado do condomínio de alto luxo Alphaville. Também fica próximo a Estrada do Coco (BA-099) – estrada de acesso a belas praias do Litoral Norte da Bahia – e ao aeroporto de Salvador, sendo crescentemente valorizado no mercado imobiliário, próximo à região onde o metro quadrado de terreno é um dos mais caros da cidade. Contando com 102 mil habitantes²⁸, hoje os caminhos (subdivisões das ruas), vêm se transformando em condomínios fechados, devido a algumas mudanças e ao fator da crescente violência.

A metodologia foi teoricamente fundamentada pelos teatrólogos Bertolt Brecht, tendo como modelo de ação as peças didáticas; Augusto Boal, nos jogos de improvisação do teatro do oprimido descritos na sua obra, “Jogos para Ator e não Ator”; e no pensamento do pedagogo Paulo Freire, a partir dos conceitos construídos na obra “Pedagogia da Autonomia”, com objetivo de aprofundar um olhar crítico e político dos sujeitos envolvidos no processo. Além de analisar a realidade cotidiana dos participantes, como meios para a construção cênica.

Segundo o pensamento de Roubine (1998), ao trabalhar as ações e gestos para cena aberta como no teatro popular de rua, descondicionamos o ator/estudante dos moldes tradicionais de evolução do espetáculo à italiana – de cena fechada – a partir das técnicas e instrumentos de produção do espetáculo, voltados para camuflar a realidade, em que o ideal de encenação só é alcançado quando, através de técnicas de ilusionismo, o espectador seja levado, com seu consentimento, a confundir a ficção do espetáculo com a realidade.

Nessa mesma perspectiva podemos, em comparação com a prática teatral, analisar

²⁸Dados extraídos do site do Ministério Público:

<http://mp-ba.jusbrasil.com.br/noticias/962817/populacao-de-mussurunga-apresenta-necessidades-do-bairro-ao-ministerio-publico>

o que Gerd Bornheim (1979) fundamentado no pensamento marxista sobre “essência e aparência”, defende a respeito da constante transformação e revisão do caráter popular do teatro em contradição ao modelo analógico. Para Marx, “toda ciência seria supérflua se o a forma das aparências coincidissem imediatamente com a essência das coisas” (Marx apud Bornheim,1979), sendo assim, a realidade se dá de forma ambígua, mas sem dualismo, em um único plano “natural”, que apenas constata e aceita o real; o que numa leitura de classe quer dizer, uma leitura estática e ingênua da economia clássica.

Para Bornheim estaria sendo feito a mesma constatação no teatro, diante das reformulações do popular que se prende a atenção, a comicidade ou a situações insólitas, reduzindo a um popular pacífico, com repetição do “natural”, ao mesmo tempo em que abdica do ponto de vista crítico, e salta o muro para um teatro burguês, e que só uma leitura mais crítica, para Marx, historiciza e desmascara a ilusão, o “natural”.

Mesmo depois de experiências, no sentido de liberta-se desta estética, como o teatro medieval, o palco elisabetano e os tablados da comédia dell’arte, segundo Roubine, a cena fechada continua sendo a mais difundida, suplantando a cena aberta ao ponto de fazer da moldura, das cortinas e bambolinas a nossa própria ideia de teatro.

Ao passo que um teatro congenitamente popular capacita cientificamente o ponto de vista do espectador, a possibilidade de recompor criticamente a cena, identificando a realidade enganadora, diz-nos Bornheim, e encontra em Berthd Brecht, a alternativa de o povo se inventar através do teatro, para além da técnica de “distanciamento”. Este teatrista identifica “além do que é popular, existe o que se torna popular”(p.158) ou seja, transforma e se transforma no processo histórico.

A proposta de Brecht vem ao encontro de ideia de valorizar o espectador/receptor, tornando-o mais atuante em relação aos espetáculos que assiste a sociedade pós-moderna de consumo na qual está inserido e a enxurrada de informações que de maneira geral o anula enquanto indivíduo. Brecht se utiliza de temas como modelo de ação, ato artístico coletivo e estranhamento, como elementos condutores de um teatro que objetiva fornecer ao receptor/espectador a possibilidade dele se encontrar consigo mesmo, refletindo e questionando o que parece normal (MAIA, 2007, p.108-109).

Com a desmitificação dos códigos teatrais, o estudante interroga-se sobre aquilo que pretende mostrar, e sobre a maneira pela qual ele deseja que o espetáculo seja apreendido, ao ser apresentado os gestos em seus níveis de complexidade, em paralelo com as suas histórias de vida, poderão despertar uma relação mais participativa na transformação da realidade escolar, a qual se constitui um impasse para teoria e prática educacional na

atualidade.

Embutidos na maior valorização no processo criativo, a experiência ver nas teorias Bertolt Brecht e Paulo Freire os elos necessários para refletir uma didática para práxis pedagógica do teatro/educação e neste âmbito a promoção de discussão do indivíduo e a sociedade, e nas experiências desenvolvidas com o Teatro Arena por Augusto Boal o caminho metodológico para experiência, especificamente no que toca a estrutura de interpretação do ator.

Em sua proposta para o Teatro Arena, Boal, primeiro e prioritariamente, valorizou as emoções, para que elas pudessem determinar livremente, a forma final, deixando de valorizar as “técnicas” de representar sem realmente sentir nada do que estava representando, em vigor na época. O que para o objetivo principal do processo na oficina, “surge como uma roda”, para proporcionar aos educandos um trabalho sistemático de sensibilização em contato emoções no teatro, o desenvolvimento de um senso artístico crítico e a formação de sujeito político participativo.

Mas como podemos esperar que as emoções se manifestem *livremente* através do corpo do ator, se tal instrumento (nosso corpo) está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível em 90% das suas possibilidades? (BOAL, 2000, p. 60)

Por acreditar que o processo de estruturação e seleção produzido pelos sentidos leva à mecanização, pelo qual os sentidos selecionam sempre os mesmos estímulos da mesma maneira, Em Boal, a metodologia aplicada na oficina acredita proporcionar para o ator/estudante um descondicinamento ético, estético e político, no nível ideológico e prático, a partir da exploração de movimentos, ações, gestos; assim como através de jogos teatrais de improvisação, e de exercícios focados na voz, no corpo e no espaço.

Durante as etapas do processo foram feitas algumas adaptações no plano de curso e nos planos de aula, em decorrência da ausência de alguns educandos, as aulas e dos entraves de ordem técnica. O grupo se estabilizou em 5 educandos, quase sempre presentes. Os dias/horários de aula foram trocados e remanejados para que o processo tivesse uma continuidade, e abarcassem todos que desejavam participar e, também, para empreender a carga horária do estágio.

No dia 06/12/2014, no Teatro Martin Gonçalves na Escola de Teatro da UFBA, após a apresentação “Aquele que diz: ainda não sei”, diante da euforia pós-apresentação, agradeceram publicamente e me exclamavam: “*Professor precisamos fazer de novo!*”

3.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA

A oficina teve como forma de divulgação a visita de “Tia Sônia” e a cada sala do turno vespertino, no colégio, a visita tratava de um esquete de 15 minutos. Uma personagem era apresentada como professora substituta, tradicional e rigorosa. Tia Sônia apontava questionamentos a respeito da vida cultura dos estudantes, alguns como: se iam ao teatro e qual o último espetáculo que assistiram, além de outros, e entre brincadeiras e gracejos informava a realização de uma oficina de teatro.

Para melhor abordagem do conteúdo, a oficina foi dividida cinco etapas:

- 1) Apresentação, sensibilização, interação;
- 2) Movimento, Ação e o primeiro contato com a peça didática;
- 3) Trabalho com material escrito cordel e texto dramático da peça didática;
- 4) “Gestus” social;
- 5) Ensaio e apresentação;

Primeira etapa: 25/11/2014 - Apresentação, sensibilização, interação.

1º: Apliquei uma dinâmica de apresentação, para estimular a memorização do nome de cada participante. Realizamos o jogo de pega-pega com os nomes, e aquele que era chamado, diante da eminente ameaça de ser pego, é que determina quem será o próximo bobo/pegador.

O primeiro jogo se mostrou um bom recurso para o trabalho de consciência na exploração do espaço, pois ao se aproximar a ameaça de ser pego, independe do alto ou baixo grau de mobilidade (euforia), pois para que o nome de um colega te proteja, exigirá do jogador consciência e atenção do nome que evocará para que não se torne um bobo/pegador, e sim o dono do nome que for evocado, além de incluir a todos, cabe ao professor /participante percebe o nome menos acionado para inclui-lo no jogo.

2º: A turma dividida em dupla, “A” e “B”: A de olhos fechados deve seguir a voz de B, que chama o seu nome em diversas partes da sala, explorando os planos e o espaço. A situação se inverte e B é guiado pela voz de A. Continuamos a estimular a interação entre a turma, que apesar do desafio de manter os olhos fechados, se mostrou divertida, e em uma sensação de bem estar, favorável à relação de confiança.

Desdobramento 1: Continuamos a interação em duplas, aplicando o jogo do guia,

aplicado ao conceito de foco. “A” como se segurasse um ponto imaginária em frente a “B”, que olha fixamente o ponto. B é guiado e tem os movimentos determinados por A, seu guia, e com ajuda do outro constrói imagens com o corpo, acessando parte do corpo, e posturas antes ignoradas, ou discriminadas por exigir um esforço maior.

Desdobramento 2: As duplas continuam, e A de frente a B, com os corpos neutros, brincam do jogo de espelho. A, no espelho, faz propostas de movimentos e B, imagem, os reproduz, e após algum tempo a situação se inverte.

3º: Solicitei que escolhessem e memorizassem cinco movimentos, criados por eles durante todo o jogo, e que ligassem harmonicamente um movimento ao outro formando uma partitura, repetida varias vez e ensaiada, com a turma sentada em roda, assistimos e cada dupla que apresentaram suas partituras.

Resultado cênico: “Dividimos a turma em três equipes – cada uma com seis membros – e em seguida organizamos uma fila indiana, para no momento seguinte reproduzirmos as partituras, formando assim, um coro e um corifeu (o autor da partitura). À medida que íamos alterando o corifeu, a partitura alterava-se conforme os ritmos refletidos no coro.

Avaliação: Debatesmos o grau de aproximação e semelhança das reproduções entre a proposta de movimento do autor, e a execução pela imagem. Com base nas indagações a respeito das imitações levantadas pelos estudantes, fiz uma introdução a respeito dos conteúdos que iríamos trabalhar nos encontros, inspirado em um dos maiores pesquisadores das peças didáticas, Reiner Steinweg (1972) que aponta:

[...] o ato artístico coletivo com a peça didática realiza-se por meio da imitação e crítica de modelos e atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/aprender tem por objetivo gerar atitudes crítica e comportamentos políticos. As peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento a da ação no plano social (Koudella apud MAIA, 2007, p.107).

Sobre a atividade foi percebido que as duplas insistiam em explorar timidamente os movimentos, se concentrando apenas em movimentos com os membros superiores, sem deslocamento, quando não, faziam rápido demais, tornando impossível sua reprodução pelo parceiro.

Movimentos de artes maciais como Karatê, dança de rua, como o pagode e funk, predominavam nas propostas dos educandos, ou seja, um limitado repertório de movimentos que, ou eram mecanizados, ou sensualizados. Outro ponto notado é que, pude observar que

toda a turma encontrou dificuldades com a noção de esquerda e direita.

Diário de Bordo do dia 27/11/2014

A turma foi convidada a formar uma roda, identifiquei que havia ali, ao menos, cinco novos membros e outros cinco haviam faltado, de mãos dadas estabelecemos um círculo e trabalhamos a compartimentação do corpo como forma de aquecimento, proposta extraída do "ABC do corpo". Com o exercício "o gato" metodologia de Grotovysk, que consiste em movimentos circulares horário e anti-horário com todas e de cada articulação do corpo: pescoço, cotovelos, punho, ombros, ativando, primeiramente, a coluna, enrolando e desenrolando, como se dividisse o corpo em compartimentos, tornozelos, joelhos, articulação coxofemoral, girando a cabeça lentamente, tórax, peito para frente e para trás, para esquerda e direita sem alterar os níveis dos ombros, depois é só circular.

Essa atividade, provocava nas meninas um certo constrangimento devido aos bustos, daí a necessidade de roupas adequadas para atividade física o que era avisado na aula anterior, a pélvis foi outra região do corpo que provocou uma certa polêmica entre os meninos que se sentiam constrangimento ao rebolar. Este exercício tornou-se um ritual para início de nossas aulas desde dia em diante.

Grotowski também acreditava num teatro onde a improvisação é fundamental, havendo uma valorização no corpo do ator, no gesto, na expressão corporal. O teatrólogo Grotowski fez uso de vários sistemas como a dança, a yoga, acrobacia e outros para formular o trabalho junto aos atores, os exercícios consistem em ser um trabalho personalizado, desenvolvido dentro de um marco grupal, viria a ser como um espelho, onde o ator pudesse ver suas limitações e reconhecê-las. O que se pode concluir da obra do autor é que a técnica então não tem nenhum valor em si mesma, se não for uma ferramenta à disposição para abrir novos lugares, ainda desconhecidos, em cada um dos atores, se não for assim não cumpre sua função. (MAIA, 2007, p.192)

1º: Dei início ao trabalho com a musculatura facial, juntamente com técnicas vocais em um formato de brincadeira, para desconstrução facial. Como caretas, no primeiro momento utilizamos o auxílio das mãos para desinibição dos mais tímidos.

Passamos exercitar as caixas de ressonâncias faciais, imitamos o zumbido de uma abelha, o jogador deveria percorrer toda a roda e entregar o zumbido ao outro jogador, e este dava início ao zumbido. O interessante nesta atividade que mesmo que timidamente os participantes começaram a explorar os planos altos e baixos espontaneamente.

Em seguida exercitamos as caixas de ressonâncias torácicas, imitando o som de

uma motocicleta, focando o trabalho nos lábios, língua e palato, associamos com mímicas corporais e imaginação, a partir daí, deveriam montar na moto, segurando devidamente o guidom e girar com o som da vibração dos lábios e passar a moto para o outro que não podia deixar o som cair.

2º: Passamos então para o trabalho com “ROP”, (onomatopeia de um som utilizado para trabalhar as musculaturas que formam o diafragma e a projeção vocal). Os jogadores deveriam então com uma palma, em que uma mão roça a outra, passar o som para o outro jogador.

Desdobramento 1: Seguiu-se um tempo e o “ROP” foi associado ao jogo com bastões, o que exigia maior concentração e senso de coletividade, trabalhando, assim, a atenção e prontidão corporal. O cuidado com o outro ao lança o bastão, pois deveria ser lançado simultaneamente à emissão do som, começamos com um girando a roda, adicionei o segundo bastão, diminuindo o campo de atuação para aproxima-los uns dos outros, percebendo uma euforia desencadeada, preferir parar e esperar um momento de mais maturidade da turma para aplicar este jogo.

Bate-papo: Sentamos em roda e fizemos uma avaliação deste momento devido à insistência da dispersão. Alguns pontos foram polemizados e algumas ofensas verbais foram emitidas, porém encaradas com um diálogo a respeito de “perder e ganhar”. Discutimos sobre a importância do espírito de equipe em um jogo, o qual se um perde, todos perdem, e se um ganhar é graças ao esforço de todos, e que há jogos que ninguém ganha ou perde. Além disso, destacamos sobre a importância do trabalho de equipe e da atenção na concentração, exigida pelo jogo de bastão.

3º: Em seguida dividi a turma em três grupos de seis, cada membro do grupo deveria escolher um movimento extraído do exercício “O Gato”, aplicado no início da sessão, somando em seis movimentos, num intuito de incentiva-los a utilizar o material subjetivo criado anteriormente, nas improvisações e com certa liberdade de adapta-las as cenas.

Desdobramento: A equipe deveria colar o movimento de cada membro, um nos outros harmoniosamente, formando uma sequência de movimentos, como uma coreografia. E esta ser executada em fila, do primeiro até o último, cada jogador deveria executar os mesmos movimentos com um segundo do tempo retardado ao que o antecedeu a coreografia.

Resultado Cênico: Assim cada equipe se apresentou sua coreografia ao resto da turma.

Segunda etapa: 29/09/2014 - Movimento, Ação.

A escola possui um auditório amplo, espaço utilizado para vários fins, inclusive para o ensino de teatro, como nosso caso, o que faz do local uma área disputada. Quando ocupado, as aulas eram realizadas na biblioteca. Esta era ampla, também funciona com sala de vídeo onde tínhamos que amontoar mesas e cadeiras além de necessitar de limpeza do chão.

Percebe um número grande de ausências e, certa indisposição, nos que se encontravam presentes, o que instalava um clima bem contrario ao da proposta do plano de aula, iniciei um bate papo em que fui logo surpreendido com uma queixa, a de dores no corpo, alegando que alguns desistiram por que a aula fazia muito exercício físico, desta forma, não pode dá continuidade ao trabalho do dia anterior, alterando o plano de aula.

Neste caso é importante registrar que o Colégio Estadual Padre Palmeira no turno vespertino não há disciplinas como dança, educação física ou mesmo teatro, disciplinas que têm com base em seu currículo o trabalho corporal, tendo como única alternativa o futebol organizado pelos próprios estudantes.

1º: Decidi então fazer um relaxamento como início da aula, e solicitei que os alunos deitassem no chão, sobre toalhas, com os braços ao longo do corpo, durante 20 minutos, com uma música tranquila de Marlui Miranda.²⁹ Deixei-os se acalmar, e pedi para fecharem os olhos. Muitos tiveram dificuldades de fecharem os olhos e enquanto relaxavam, em voz branda, foi lembrando-os dos conteúdos já trabalhas e seus objetivos. Em seguida, como se em um despertar, fizemos o alongamento da coluna, pedi que se alongassem e depois levando o joelho de encontro ao peito, abraçassem as pernas, balançando, caíssem em posição fetal e de cócoras, desenrolassem a coluna.

2º: No aquecimento foi trabalhado foco, tempo-rítmico e deslocamento, passos longos, curtos e altos, passos médios e baixos, exploração de espaço sem se tocar uns nos outros e sem perder o foco. Com palmas determinava quando faziam estátua e quando se moviam pude trabalhar com o tempo rítmico da turma.

Em estátua trabalhamos rigor e vigor com respiração ativa e respiração relaxada. Ao decorrer da atividade, lembrei-me dos princípios de Artoud e o trabalho com saltos. Exercitamos os sentidos, frente, costa, esquerda, direita, os exercícios no solo. Também trabalhamos quedas em oito tempos, quatro tempos, dois tempos. Para Urania Maia:

[...] a ênfase da expressão cênica no Teatro da Crueldade deve emergir

²⁹Marlui Miranda – Olho d'Água (1979)

da emoção. Por isso, ele propõe uma linguagem teatral que utiliza como base os sentidos, resultados de uma pesquisa incessante realizada como corpo do ator, que deve ser totalmente preparado para a cena, principalmente através da respiração. (MAIA, 2007, p.75)

3º: Dividida a turma em três equipes e para cada equipe, isoladamente, contei oralmente parte da estória “Daquele que diz Sim e Aquele de diz Não”. Em três partes, a início, meio e fim, foi proposto a encenação improvisada de cada parte da estória, isto é, as equipes estavam incumbidas de encenar apenas as partes da estória que haviam escutado.

Resultado cênico: O resultado foi muito engraçado e interessante, pois apenas a terceira equipe encenou o trecho da história combinado. Diferente das outras duas equipes que em suas improvisações encenaram não só a parte que lhe coube, como criaram o antes e o depois. E evidenciando, assim, de forma espontânea os efeitos do estranhamento descrito por Brecht, como a troca de papel utilizando-se de adereço pra diferenciá-los, cena de julgamento, presença de narrados para justifica as ações propostas.

Quando perguntei, se não foi claro ao explicar o jogo, eles responderam que sim, mas fazer só a parte determinada não faria sentido precisava mostrar porque e como as coisas aconteciam.

Avaliação: Nos reunimos em uma roda de conversa, e a medida que fomos conversando, expliquei para os alunos quem era Bertold Brecht e do contexto em que o autor havia escrito suas peças didáticas. Mencionei sobre a metodologia aplicada por Orlando Martins, no Grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos, da qual me apropriei e apliquei na oficina, ao optar por apresentar a história oralmente, visto que o objetivo era de que as improvisações gerissem em torno de tema e não de texto dramático. O que para mim, em minha passagem pelo grupo, proporcionava maior facilidade para internalizar os conteúdos que abordaríamos com os bonecos de luva.

Terceira etapa: 30 /11/2014 - Trabalho com material escrito, cordel e o texto dramático da peça didática.

O encontro tinha com objetivo a confraternização por ser aniversário de Davi, já que havia pouco tempo para o grupo se entrosar e criar elos afetivos mais sólidos, além de promover um ambiente mais prazeroso para o trabalho com material teórico. Tendo em vista a extensa carga teórica que é exigida em outras disciplinas e que a leitura literária na escola vem se constituindo um desafio cada vez mais difícil de ser enfrentado, o que fez do momento,

bastante oportuno para conversarmos sobre literatura de cordel, abordei a história do cordel enquanto gênero literário e chegada ao Nordeste do Brasil.

A expressão “literatura de cordel” foi inicialmente empregada pelos estudiosos de nossa cultura para designar os folhetos vendidos nas feiras sobre tudo nas cidades de interior do Nordeste, em aproximação com o que acontecia em terras portuguesas. Em Portugal eram chamados cordéis os livros impressos em papel barato, vendidos em feiras, praças e mercados. Segundo Mário Abreu, a literatura de cordel portuguesa (...), abarca autos, pequenas peças, farsas, contos fantásticos, moralizantes. Histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras, notícias... Além de poder ser escrita em verso sob a forma de peça teatro (ABREU apud MARINHO; PINHEIRO, 2012, p.19).

Após o almoço, durante o descanso, tivemos um momento de descontração com a leitura do cordel – declamada por mim – a partir do texto de Coelho Cavalcante, “A filha que bateu na mãe na sexta feira da paixão”³⁰.

A decisão de inserir a literatura de cordel na metodologia, como forma de contribuir para formar leitores de folhetos e de literatura em geral, além de incluir um elemento da cultura popular no processo e na encenação.

Diria também, uma atitude humilde, receptiva diante a cultura popular para poder apreender-lhe os sentidos e não interpretá-la de modo redutor. Não se trata por outro lado, de hipervalorizar as produções culturais de vertente popular, mas de compreendê-las em seu contexto, a partir de critérios estéticos específicos, para poder perceber sua dimensão universal (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p.126)

Trabalhar com a literatura de cordel, mesmo sendo um gênero diferente do dramático, mas que guarda em si características similares utilizadas por Brecht no seu teatro épico, como, também, o apontado a seguir:

[...] uma longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, ela representa, juntamente com todos os elementos narrativos (o narrador, o narratório, personagens, enredo, espaço e tempo), uma atmosfera maravilhosa que, em torno de acontecimentos históricos passados reúne mitos, heróis, e deuses, podendo se apresentar em prosa (como canções de gesta medievais) ou em versos (como Os lusíadas) (SOARES, apud MAIA, 2007, p.18)

E a partir destes elementos similares transpormos para uma realidade mais próxima dos estudantes, como os temas trabalhados pela peça didática, família, tradição, mito.

Os cordéis portugueses, diferentemente dos folhetos brasileiros, eram escritos por

³⁰O cordel, “A filha que bateu na mãe na sexta feira da paixão” de Coelho Cavalcante, já havia sido dramatizado e apresentado durante muitos anos pelo grupo de teatro de rua, Casa da Mãe Joana, dirigido por Virgílio, grupo muito conhecido na região e nas adjacências do bairro de São Cristóvão do Aeroporto.

peças que pertenciam a camadas médias da população: advogados, professores, militares, padres, entre outros. Em muitos casos, os cordéis eram comprados por uma pessoa letrada e lidos para um público não letrado, situação que se reproduz aqui no Brasil. (MARINHO; PINHEIRO, 2012, p.19).

Sob minha orientação, solicitei aos alunos que identificassem na leitura do cordel aspectos da atualidade. William, logo destacou em tom jocoso: “

Willian _ Uma mulher virar cachorra! (A princípio não conseguia explicar com argumento preciso, mas resumidamente, ele continua.) *_ Mulher cachorra é mulher que não presta.*

Alessandra _ Posso conhecer o Brasil pela leitura.

Comentário feito por Alessandra ao identificar as cidades do interior da Bahia, citadas pelo autor. Nestes comentários pode-se destacar a abordagem interdisciplinar da metodologia ao tratar de temas de outros campos como da geografia, e de temas transversais como gênero.

Quarta etapa: 02/12/2014 - “Gestus” social.

Relaxamento: Iniciei a aula com um relaxamento, adicionamos o trabalho no solo com as torções, alongamentos e automassagem.

Desdobramento: Ainda no solo, agora com solfejo, investigamos as variações de tom, enquanto realizávamos as posturas corporais. Trabalhadas em aulas de circo, com auxílio do professor, os alunos puderam executar, ainda no solo, ponte, levantando lentamente a pelve do chão, agachamento e a inversão da cambalhota, sempre com o apoio vocal, quanto mais esforço, o movimento exigia controle de saída de ar e conseqüentemente, mais volume a voz ganhava.

Aquecimento: Levantamos e fizemos a partitura criada na aula do dia 27, fruto da colagem dos movimentos selecionados do exercício “O gato”, a partitura escolhida para ilustrar o momento em que as personagens de peregrinação pelas montanhas na estória associada a música, somamos também à partitura do jogo do espelho, construídas no primeiro dia de encontro.

1º: Em seguida trabalhamos com reprodução física da imagem de um objeto, aí se instalava uma confusão por parte dos jogadores, a tendência dos participantes era de usar o objeto ilustrado na imagem quando o objetivo era imitá-los, com o próprio corpo.

Para despertar maior interesse, dividir a turma em duas equipes e um membro

deveria imitar o objeto para a equipe adversária adivinhar. O que tornava a tarefa mais divertida era baixíssimo o grau de desconstrução do corpo, mas a tentativa já era bastante positiva tendo em vista que não houve resistência para executar a tarefa. Foram oferecidos 8 objetos e só 3 foram identificados.

Desdobramento: Realizada esta etapa, migramos para as imagens mais complexas no intuito de trabalhar os gestos sociais, ainda em equipe, imagens caricaturais que descreviam temas como o consumismo, tabagismo, a relação patrão/empregado, alienação televisiva, e uma destas foi mostrada para um jogador, inspirado o jogador deve fazer uma estátua e o restante da equipe desconhecendo a imagem deveria complementar o quadro. A tendência dos jogadores desta vez foi a de imitar o que se via, ao invés de interpretar, intevi, os alertando para que se inspirassem e não imitassem.

Avaliação: A atividade desencadeou uma grande discussão em cerca dos temas apresentados. Como retrata a fala de:

Suelaine _ *Como alguém consegue gastar tanto dinheiro em cigarro?*

Davi _ *Para fica doente e gastar com médico.* (respondeu Davi).

Esta atividade foi bem cansativa por exigir um alto grau de concentração na análise das imagens e seu debate após apresentação do quadro de cada equipe seu.

2º: Distribuí na turma trechos do texto “Aquele que diz sim e Aquele que diz não” e solicitei aos jogadores que lessem se deslocando lentamente pelo espaço, em voz baixa. Depois que se deslocamento e que o volume da leitura acompanhassem o ritmo de minhas palmas, e que lentamente procurassem utiliza todo o material corporal já trabalhado, ou seja, todos os movimentos e ações, e juntos procurassem coerência com os trechos que estavam em suas mãos e tentassem criar uma estória com início, meio e fim.

Resultado cênico: Após um tempo, a cena foi realizada, mas a turma estava presa às palavras, ou melhor, condicionada a reproduzir a linguagem formal utilizada pelo texto escrito. Solicitei, novamente, para que se deslocassem pelo espaço, dando cambalhotas e saltos. E para que identificassem a mesma situação em seu dia-a-dia ou com alguém conhecido.

Em seguida, retirei de suas mãos as filetas de papel. Um tempo foi permitido para que refletissem e improvisassem. Neste momento foi muito interessante onde o diálogo surgia do sentido do texto e não da reprodução do que estava escrito.

No próprio apelo corporal se percebia um diálogo sem personagem ou máscara, sem linguagem rebuscada. Um diálogo entre eles em relação ao problema e sua resolução, vez por outra, uma palavra cotidiana era questionada, mas nada os impediu de encenarem de

forma improvisada.

Dia rio de Bordo do dia 04/12/2014

Iniciamos a aula com uma roda de conversa, e a proximidade da data da mostra em período de férias foi motivo de muitos desencontros, muitos estudantes tinham atividades na mesma data, razão para mais desistências e que foi expresso em suas falas:

Suelaine _ A medida que fica difícil as pessoas vão desistindo, minha mãe me lembra todos os dias e me lembra dos meus compromissos, também tem essa, as pessoas não gostam de acorda cedo.

Suelen _ Por minha mãe?... Ela nem liga, eu quero e é isso aí! Eu sei que eu vou, o senhor não disse que teatro se faz até com uma pessoa?

Davison _ Professor pode contar comigo, se eu disser que não estou com medo, né? É mentira, mas eu estou aqui, tem que ter palavra.

Fizemos uma reflexão da necessidade de vencer as dificuldades na conquista de objetivos, sobre amadurecimento na medida em que nos esforçamos e da persistência para tirar aprendizado na superação de obstáculos.

Perguntei a Wanderson se sua presença estava confirmada, pois havia me informado que tinha dúvidas se estaria ou não na apresentação, devido naquele dia. Willian parceiro inseparável de Wanderson, respondeu em tom jocoso:

Willian_ Professor! ele é “aquele que diz: _Ainda Não Sei”. , todos riram e Wanderson completou;

Wanderson_ É mesmo, esse deveria ser o nome de nossa peça.

Todos concordaram e assim nasceu o nome da mostra. Realizamos o aquecimento com a repetição das coreografias em diversos ritmos, lento, rápido e muito rápido.

1º: Solicitei que passássemos toda a cena desta vez só com gestos sem texto, isso causou um susto no elenco, então, expliquei a eles que estávamos estudando movimentos, ações físicas e gestos, para a explicação usei as palavras de Koudella:

Gestos, no significado corrente são gesticulações que acompanham a fala, através de movimentos expressivos. Os gestos tornam visível, corporalmente, aquilo que aparece apenas interiormente, intelectualmente através da linguagem verbal. Os gestos objetivam posicionamentos internos, exteriorizando-os [...]. Brecht não compreende o gesto nos termos do significado corrente – como “expressão corporal” de sentimentos e ideias. Ele inverte o conceito: gestos são a expressão do comportamento real, de atitudes reais. Não é o ‘interior’ que se objetiva para o ‘exterior’. O interior é orientado pelo exterior, torna-se seu *gestus*. Com isso, o

gestus se desprende do domínio subjetivo e transporta sua significação para o domínio intersubjetivo: se as atitudes reais e o comportamento real determinam o comportamento intelectual, subjetivo e interior, então aquilo que é determinante se origina na convivência social dos homens, na intersubjetividade da vida social e da linguagem (KOUDELA, 1991, p. 101-102)

A turma foi muito bem sucedida, sem grandes dificuldades tomaram o jogo com grande divertimento e explicando que “a palavra” seria tema para outra oficina, e que só havia utilizado a palavra anteriormente como facilitadora da percepção das diferenças entre as duas situações, com o texto e sem ele, o que logo foi aceito pelo elenco.

2º: Para reforça o conteúdo, trabalhamos com ambiente sonoro (construção da trilha): neste dia o intuito maior era nos empenhamos para encontrar uma trilha sonora para a narrativa, aqui o trabalho com o cordel ficou mais latente. Convidei-os a relaxar em uma posição confortável em um lugar da sala para escutar com atenção as músicas que iria apresenta-los e aparte destas imaginassem uma situação e identificassem a tríade (onde, o que e quando).

Em um repertório diversificado a preferência por parti de toda turma foram melodias com temas regionalistas e o que possibilitou a comparação à narrativa da estória contada pelo cordel com a proposta de Bresth. O ambiente sonoro nos permitiu trabalhar as cenas isoladamente, com escolha de movimentos e gestos produzidos durante os encontros casados com a música precisa para instalar a atmosfera necessária e específica, fazendo com que a mensagem se completasse e fosse passada com mais clareza.

Quinta etapa: 05/12/2014 - Ensaio e apresentação

Sentados e em roda avaliamos o percurso percorrido até ali e um dos jovens, Suelen, a respeito dizia,

– Meu corpo todo doe. (referindo à musculatura)

E quando questionei sobre a prática de exercícios físicos, se eles praticavam algum esporte e todos responderam, não, perguntei se alguém jogava bola, ao menos, e dos meninos, apenas Wanderson e William responderam que “sim”.

O que me levou a pensar que, o processo por ser intensivo, havia sido muito exigente, levando em consideração a faixa etária da turma, por outro lado, eram notórios os efeitos positivos do trabalho corporal e para exemplificar o que escrevo, contarei o um fato ocorrido num dia anterior: quando num dos seis encontros de oficina, apareceu um estudante interessado em participar, em roda no início da aula todos com os corpos alinhados, fator

muito trabalhado na turma, o recém-chegado se encontrava com postura desajustada e relaxado, apontado pelos próprios educandos que diziam.

– Olha o corpo desse cara! ,

– Se “endireita” rapaz...

(Comparando a disciplina da turma com o comportamento do recém-chegado.)

Quanto às desistências, a evasão, o aspecto quantidade os incomodava e isso era evidenciado em suas falas, quando me perguntavam,

– E ai professo, seremos só nós? .

Aproveitava o questionamento para discutimos também a respeito de comprometimento, princípios, valores, ética e “palavra”. Elogiei o grupo pela persistência, dedicação e disposição tendo em vista que os que estavam ali frequentaram a todos os encontros e não só isso, como se envolveram com a oficina.

Levantamos em seguida nos alongamos. A partir do aquecimento, solicitei que cada estudante propôs-se um movimento selecionado do repertório já trabalhado durante as aulas. O encontro foi dedicado a ensaiar a montagem cênica, e neste momento, podemos exercitar a relação palco/plateia, sobretudo, em sugestão de atuação, vinda daqueles que assistiam, como sugere Boal, em que o ator que agi ao encontrar dificuldade (um estado de opressão) para desenvolver com bom desempenho (e encontra uma saída) pode ser ajudado pela plateia; e o “se” mágico stanislaviskiano por consequência, é imaginado pela plateia e sugerido ao ator que agi desta forma, quando pela primeira vez conseguimos passar toda a cena e as duas versões “D’aquele que diz: Ainda não sei”.

Diário de Bordo do dia 06/12/2014

No dia da mostra cênica éramos o sétimo e último grupo a se apresentar, tivemos a oportunidade de realizar experiências muito importantes e que acrescentou muito na formação dos iniciantes. A possibilidade de assistir uma encenação nos bastidores do teatro, e assistir sentados nas cadeiras como plateia, e em seguida se apresentar no palco, grande possibilidade de aguisar e tornar mais crítico o senso estético teatral e, ao perceber as diferentes formas de teatro, as poéticas de cada estudante/educador e suas turmas.

O objetivo da peça didática para Brecht se refere ao processo de construção coletiva, não na encenação, por isso o público é desnecessário. São dois instrumentos pedagógicos que a peça didática trabalha: o modelo de ação e o estranhamento, ambos com claro objetivo político (MAIA, 2007, p.109).

Já prontos, de máscara branca e figurino malha preta, repassamos mentalmente todo o espetáculo, depois repassemos no espaço do camarim as marcas de forma fria (andando apenas ocupando os lugares e alguns movimentos importantes) de toda a encenação.

A encenação ao ser inserida na caixa italiana ganhou maior delimitação se revelando um desafio espacial, visto que a turma nunca havia tido contato com um palco, porém foi superado com maestria e proeza dos principiantes. E foi executada com o ritmo e compasso. A encenação também ganhou luz penumbra caramelo com a interferência da luz difusa, avermelhada dado uma atmosfera mais quente e mística. A trilha sonora contava com uma diversidade de ritmos, cantos indígenas, samba, solo de piano e de cravo, forró, rap, que ajudava a mensagem a ser construída a cada cena.

Após a apresentação fizemos um lanche e no ônibus de volta para casa fizemos uma avaliação. Destacamos a dispersão, as tentativas de correção em cena, esquecimentos. Eu escutei e reforcei a importância de dar a atenção devida às correções feitas durante os ensaios, e ao processo. Ou seja, espetáculo é ensaio com a presença da plateia e os elementos que o compõem, iluminação, maquiagem, figurino, etc.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Importante destacar uma diferença entre ambas as experiências, que a oficina desenvolvida no contexto não formal no Colégio Estadual Padre Palmeira se trata de um estágio obrigatório, do componente Didática e Práxis Pedagógica do Ensino de Teatro II. Enquanto a primeira experiência, relatada no segundo capítulo, na comunidade da Nova Constituinte se trata de trabalho voluntário desenvolvido num contexto informal, fruto das intervenções de multiplicidades artísticas do coletivo *Artitude de Rua*.

Porém, nesta diferença reside o principal objetivo desta monografia com tema Teatro Popular, que visa o teatro enquanto manifestação universal, mas sem padronização, com resultados artísticos, encenações condizentes com a realidade social, estética e artística de quem o faz. Sempre numa busca sincera de oferecer ao indivíduo, soluções e caminhos, materiais, sentimentos e imaginação para construção do projeto, adotando e elaborando instrumentos capazes de captarem todos os aspectos.

Nesta perspectiva, qual o lugar das tecnologias oriundo das classes oprimidas que transforma o fenômeno da representação teatral, na soma de tentativas e soluções, nas políticas educacionais e culturais já existentes?

Falar de liberdade no uso de valores e contra valores na educação não formal é fazer referencia a visão, muitas vezes distorcida, de que as produções artísticas recebem de ter que defender uma moral, de ter que transmitir uma mensagem ao final de uma peça ou de uma dança.

Percebemos nas produções artísticas no ambiente da escola formal a preocupação com uma moral, com uma mensagem a ser entendida pelo educando, como se a arte coubesse o papel de moralizar ou mesmo definir uma solução para determinados problemas sociais. (ARAÚJO, 2011, p.118)

Como orientador e/ou facilitador em arte/teatro no ProJovem - Secretária Municipal do Trabalho, Assistência Social e Direitos do Cidadão (SETAD), no período de 2009 a 2013, ou como artista³¹ nas comunidades em processos não formais, pude perceber que nestes processos artísticos são gerados embriões organizacionais, e que o descaso e a falta de atuação adequada dos agentes responsáveis por estimular estas iniciativas, fazem morrer no nascedouro.

Encontrei, então, nas experiências dos grupos de teatro popular, nos movimentos sociais de democratização da arte e na sócio educação, as saídas metodológicas para a realização deste trabalho. Nas vivencias com o Grupo Pirilampo pude perceber que uma voz ao ser emitida, atrás do pano no teatro de bonecos, pode atingir um raio de extensão que foge a objetividade do ator, do diretor. Em sua trajetória atingir objetivos e atende a constituição de

³¹Terminologia designada aos participantes do Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua

diversos modelos no ouvido do seu receptor, pois se na linguagem a palavra sofre ressignificações, na mecânica a voz sofrerá mudança de direção refletindo na intersubjetividade das relações sociais.

Nas encenações do Grupo de Teatro Popular Filhos da Rua e da Companhia de Teatro Popular da Bahia em que a rua é a composição e um espaço tridimensional – o lugar teatral onde se estabelece a relação cena/público. O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar cênico. Seu parentesco com a Grécia Antiga nas apresentações que aconteciam ao ar livre e se tratava de ato sagrado religioso, reunindo cidadãos e escravos, era concêntrico e circular não havendo divisão de classe, diferente dos romanos que tinha o teatro como divertimento.

Não torna uma coincidência fortuita traçarmos um paralelo com o contexto de Rabelais, que em síntese nos dirá: “as formas dos espetáculos teatrais da Idade média e a essência dos carnavais populares são muito próximos” (1987, p.6), pois o núcleo destas culturas, a festa, o carnaval, de maneira nenhuma é puramente artístico, como o teatro, ele, “o carnaval, esta na fronteira entre a vida e arte”. (1987, p.6) Os espectadores não assistem a festa, eles vivem a festa, a existência do palco. A divisão entre ator e espectador destruiria o carnaval, que pela sua natureza existe para todos e tem como lei a liberdade.

O grupo de moradores da Rua da Glória e Nova Constituinte que na decisão de participar, e construir juntos, a própria historia tornando comum a todos a vontade de realizar o fenômeno teatral, em conjunto com uma tradicional Trezena de Santo Antônio, um folguedo, aproximando o fenômeno teatral às estruturas de ensino e aprendizado da cultura oral e das tradições do povo, mais distantes das estruturas promovido pela escola, bem como das modelos de economia capitalistas pois sua organização tem como principais características a colaboração voluntária, a produção coletiva, a solidariedade e o desejo de fazer bem feito.

Com esse movimento mútuo de agenciamentos, um território se constitui. Uma aula é um território porque para construí-la é necessário um agenciamento coletivo de enunciação e agenciamento maquínico de corpos; a mão cria um território na ferramenta; a boca cria um território no seio. O conceito de território de Deleuze e Guattari ganha essa amplitude porque ele diz respeito ao pensamento e ao desejo - desejo entendido aqui como uma força criadora, produtiva. Deleuze e Guattari vão, assim, articular desejo e pensamento. (HAESBAERT; BRUCE, 2014, p. 8)

Para melhor alicerçar a produção de conhecimento acerca de situações cotidianas que são, em si, complexas e determinadas por uma heterogeneidade de fatores e de relações,

traremos o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2007), sobre a “desterritorialização³²” para análise das múltiplas relações notadas no processo pela pesquisa.

Enquanto uma experiência “agenciadora” dos diferentes grupos, e de diversos segmentos que convergem para o fato, “o rizoma”. Podemos compreender o fato como uma ação artística pedagógica de produção coletiva, de saberes e práticas, e que através das permutas corrobora no desenvolvimento de métodos e de políticas.

Assim, destaco o trabalho desenvolvido por Ednícia Fernandes Jesus, Dona Nice, na manutenção de práticas e valores tradicionais como a realização da própria Trezena, mestra popular e conselheira, dissemina o seu conhecimento e exerce a figura da grande mãe. Proponente do fenômeno que na sua “multicidade”, pautada numa economia solidária, promove ações de dimensão pedagógica, sem hierarquização rígida, o que possibilita a formação de muitos homens e mulheres e os encorajam a contrariar o *fatalismo* do projeto político pedagógica que reserva para as classes populares a violência da injustiça e o subemprego.

Portanto, há muitas pontes a serem construídas sob a inspiração da “desterritorialização” deleuze-guattariana, incluindo sem dúvida a possibilidade de, à luz da geograficidade dos eventos, reconstruí-la, recriá-la, reconduzindo-a por outros caminhos. Em síntese, o objetivo último deste texto é enriquecer o pensamento geográfico através do desvendamento da concepção de desterritorialização em Deleuze e Guattari, autores que sempre tiveram no conceito de território e nos processos de desterritorialização e reterritorialização importantes ferramentas para o entendimento não apenas das questões filosóficas, mas também das práticas sociais e na construção de um efetivo projeto político de libertação dos desejos, dos corpos, da arte, da criação e da produção de subjetividade. (HAESBAERT; BRUCE, 2014, p. 3)

Ao ligar as margens como uma ponte que vai sendo, e que só pode ser hasteada na medida em que mestres populares, como guardiões de uma cultura oral, “que privilegia a *multissensorialidade, o mistério e o passado* que é uma cultura teocêntrica, das festas, dos folguedos e do ritual, das comunidades de pessoas e não de indivíduos de sujeitos separados dos objetos”. (BERQUER, 1986 apud BIÃO, 2009, p. 175). Diferente da cultura da “escrita fonética, que são antropocêntricas privilegia o futuro e a pedagogia, que criou o alfabeto

³²Entendemos a desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e a reterritorialização, como o movimento de construção do território (DELEUZE; GUATTARI, 1997b, p.224 *apud* HAESBAERT, 2009, p.127). Os agenciamentos têm como características os movimentos de desterritorialização/reterritorialização, os estados de coisas (agenciamentos maquínicos) e os enunciados (agenciamentos coletivos de enunciação). O movimento de desterritorialização produz, como já dissemos, linhas de fuga, que se podem reterritorializar em outros planos. De outro lado, o movimento de reterritorialização compreende as maneiras como um agenciamento compõe um plano de expansão do território (FERREIRA, 2010)

fonético e deu maior prestígio ao sentido da visão, do olhar, realizando uma verdadeira revolução sensorial” (KERCKHOVE, 1983, apud BIÃO, 2009, p. 175). Apresenta aos aprendizes formas de pensamento, não sem antes detectar que condições elas têm de absorvê-las, estimula o encontro dos aprendizes com o lugar de realização o que contribui para a valorização de suas tradições e seus fazedores, e permitir a vivência desta tradição como o caso do teatro estudado em sua complexidade no intuito de responder os questionamentos existenciais como faz esta monografia.

[...]há tanta diversidade nas formas de expressão, um caráter tão misto dessas formas, que não se pode atribuir qualquer privilégio especial à forma ou ao regime do “significante”. Se denominamos semiologia a semiótica significante, a primeira é tão somente um regime de signos dentre outros, e não o mais importante. Por isso a necessidade de voltar a uma pragmática, na qual a linguagem nunca possui universalidade em si mesma, nem formalização suficiente, nem semiologia ou metalinguagem gerais. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.61)

Para a sugestão o descolamento no nível físico e conceitual dos processos pedagógico no intuito de amplia-los e gerar material para reconstruir o pensamento escolar nos guiarmos nas orientações da Mestre Dona Nice, em mantemos uma alternativa de organização desburocratizada para organização do acontecimento no qual os diferentes grupos e diversos segmentos convergem. Inserido em um contexto universal e cósmico, necessários para sua historicização e alcance dos objetivos na contemporaneidade reafirmando valores tradicionais, como exemplo desta monografia.

O diálogo com o conceito de “desterritorialização”, de Deleuze e Guattari³³, sustenta para o pensamento de rede e conexões subjetivistas. A subjetividade que se figura no processo de criação e produção do fenômeno teatral na Trezena de Santo António, rompe com a identidade clássica de sujeito universal, e deve ser pensada não como identidade atemporal, e sim de uma identidade una e absoluta do sujeito, na perspectiva de um:

[...] idealismo subjetivista como é colocada inicialmente por Descartes e ratificada por Kant, mas como diferença, alteridade e multiplicidade, construída na interação com o mundo e com os outros, posto que o indivíduo que emerge na criação coletiva não é uma estrutura - ego, mas sim um cogito partido, uma subjetividade múltipla, fragmentada e descentrada, que se produz na interação com o Fora. (FORSTER e SILVA, Rev. Let., São Paulo, v.51, n.1, p.91-92, jan./jun. 2011.)

Através de Deleuze e Guattari é possível “fazer a leitura do social desde o desejo,

³³Deleuze & Guattari definem a escola – como qualquer outra instituição – de *singularidade ou estrato em relação a um plano ou domínio* (dominante ou não). No plano ou diagrama (atmosfera) ao qual se vincula a escola se configura como Aparelho de Estado tipicamente moderno. A escola não escapa da influência de um regime ameaçador da “autonomia”.

fazer a passagem do desejo ao político, nos quadros dos modos de subjetivação” (GUATTARI e ROLNIK, 1986:3 16), já que permite problematizar tanto a subjetividade, enquanto aspecto existencial e interior, quanto os processos de subjetivação, produzidos na interação com o exterior, o lugar e o momento histórico específico, pensar o desejo como um construtivismo. Eles propõem, renunciando ao par sujeito-objeto (aquele que deseja e aquilo que é desejado) O desejo seria maquínico, produtivo, construtivo. Por exemplo, uma mulher não deseja apenas um vestido, mas deseja também pessoas olhando para ela, deseja uma festa onde possa usar o vestido, deseja uma cor, uma textura; um ator não deseja apenas um bom papel, ele quer, , uma platéia, um lugar, etc. Dessa forma, o desejo vem sempre agenciado. Nessa concepção, o desejo cria territórios, pois ele faz uma série de agenciamentos.

O território é este em que ocorre o encontro dos agenciados em função do processo cênico, exige sua inserção no mundo de cultura, que se desdobra em um mundo de história, onde todos são estimulados a participar mesmo quando a decência pode ser negada, e em que as conjecturas impõem um modelo hegemônico, não sendo possível um mundo de diversidade, ou de opções, mas de seres automáticos e padronizados.

Mesmo quando as organizações se autodestroem, e ao mesmo tempo propiciam o aparecimento de um novo modelo, este critica o anterior e se instala como novo, e aos que não se moldam ao poder vigente é reservada a marginalidade por não ser compreendido, negando seus mecanismos de funcionamento e que muitas vezes são os mecanismos apropriados, beneficiando outros sistemas que não a se mesmo, um anti-modelo em aberto, que se retroalimenta da negação e se universalizar sem nem mesmo ter se reconhecido. Conforme os autores:

O rizoma é uma proposta de construção do pensamento onde os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem se remeter. O rizoma funciona através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades. O rizoma é a cartografia, o mapa das multiplicidades. Enquanto o modelo da árvore-raiz é “decalque”, reprodução ao infinito, o rizoma-canal e mapa, “voltado para uma experimentação ancorada no real”, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que “volta sempre ‘ao mesmo’”. (DELEUZE; GUATTARI, apud HAESBAERT; BRUCE, 2014, p.4)

Estas análise exige mais aprofundamento mas nosso propósito específico, é menos ambicioso: trata-se de uma proposta para o desdobramento deste trabalho para futuras etapas acadêmicas a de adequação de práticas tradicionais de um Teatro Popular, às evidências científicas destes autores em minhas considerações.

Já na experiência relatada no terceiro capítulo, ocorrida no Colégio Estadual Padre Palmeira, em relação à metodologia que ao dividir da oficina em fases/conteúdo e o formato dos encontros em aquecimento, jogos e avaliação, com 4h de duração e intervalos, possibilitou uma introdução categórica do conteúdo, atendendo quase que 100% dos planos de aula e seu registro em diário de bordo, fotos, filmagens, diferente da experiência na Nova Constituinte que encontrou no diário de bordo a método mais adequado de registro, percebido depois como um eficiente auxiliar para a construção de um plano de curso e de aulas para aquele público por ser mais específicas e baseadas em vivências e práticas.

A situação de conflito urbano em que foi realizada a experiência na Nova Constituinte, propõe a inteligibilidade do seu contexto social ao inviabiliza a utilização de modelo pré-moldado devido a fatores relativizadores da realidade e da vida, raciona as especificidades referenciando-as com as teorias proposta aqui neste resultou em materiais para aplicação da pedagogia teatral em outras comunidades. deferente da experiência no Padre Palmeira que teve como referencias modelos já existentes e dividida e fases podem ser, seus planos, tranquilamente, aplicadas isoladamente, em diferentes turmas.

As rodas de conversa exerceram um papel fundamental em ambas as experiências, traços culturais como a oralidade serviu como importante ferramenta de abordagem e aprofundamento dos conteúdos, assim como na ampliação do conhecimento, através da escuta de diferentes opiniões, permuta e nivelamento de conhecimento, fator preponderante para o fundamento psicológico de ambas as experiências.

As experiências possibilitaram identificar pontos semelhantes e outros a serem revistos, como a necessidade de maior aprofundamento e estudo das teorias a serem aplicadas, maior precisão no planejamento das ações, coleta de dados com mais eficiência, já que ambas estão neste estudo de caso, busca de parcerias e captação de recursos.

Visto que a turma no Colégio Padre Palmeira começou com 18 e finalizou com 05 participantes, notei um fator a ser considerado sobre a evasão: os mesmos estudantes que evadiam os encontravam, durante todo o período da oficina, no estacionamento de carros em rodas de conversa, em atividades informais. A divisão em fases/conteúdo no intuito de contrapor a evasão, visa para quem participou de apenas uma aula, ao menos, o conteúdo que foi trabalhado naquele encontro ser passado na íntegra. Neste caso, não utilizamos o auxílio de apostilas para não comprometer os adolescentes com uma intensa carga teórica, porém é aconselhável.

Na Nova Constituinte o processo se trata de uma intervenção cultural que utiliza o teatro e seu caráter coletivo com meio de produção. Todo o conteúdo abordado é

apresentado e trabalhado pelos que compõem a encenação: o elenco, e os que se colocam a disposição para ajudar, um fato a ser considerado sobre a evasão. Os mesmos participantes que desistiam da encenação permaneciam na produção do evento, ajudando em outras atividades, como a produção de figurino, decoração da festa, e colaborando, inclusive, nas rodas de conversa.

Enquanto na Nova Constituinte foi nítida os desafios enfrentados pela turma, com o resultado cênico neste caso de 2015, contamos com a disponibilidade voluntária de pessoas com faixa etária de 50 a 55 anos, trabalhadores que enfrentam geralmente de 10h/12h de jornada de trabalho. Para auxílio na aplicação do conteúdo, utilizei a exibição de vídeo e música, e optei por não usar apostilas, para não comprometê-los com uma intensa carga teórica. Mas, se tratando de uma turma de iniciantes, é aconselhável.

As teorias de Bertold Brecht eram completa novidade em ambas as experiências, o que exigiu bastante explanação e uma atuação ativa do coordenador, considerando que é suficientemente alta a carga teórica das disciplinas regulares. No caso do Padre Palmeira, priorizei trabalhar o conteúdo de forma oral, as informações eram passadas, inclusive, durante a aplicação dos exercícios e aprofundadas nas rodas de conversa, igualmente, e em especial no caso da Nova Constituinte, a turma apresentava pouca habilidade com a leitura de textos, problemas oftalmológicos e semianalfabetíssimo.

O caráter de experimentação da história narrada em “Aquele que diz Sim e Aquele que diz Não” foi percebido pelos educandos que preferiam sempre uma solução mais óbvia, ao se questionarem, duvidar, comparar, e selecionar o melhor ponto de vista ao se depararem com as diversas possibilidades na busca de soluções em suas improvisações. Para absorção e apropriação do conteúdo foi necessário o auxílio do coordenador como a utilização da literatura de cordel para identificação das mesmas circunstâncias na realidade do educando e transpor a história da peça didática para seu cotidiano. Evidenciando a necessidade de articulação da disciplina teatral com outras disciplinas como literatura, história.

A história narrada em “Sociedade de Consumo” por tratar de questões cotidianas, com personagens “tipos”, provoca maior identificação com os imperfeições, sentimentos e nuances humanas, facilitando na assimilação e aceitação do texto pela comunidade, além de sua temática ser muito útil na formação para cidadania, para todos os envolvidos na construção da Trezena, para uma formação integral, deixa também a necessidade de articulação com outros agentes, como Programa de Defesa do Consumidor (PROCON), Sindicato, Associação de bairro.

Na Turma da Nova Constituinte, também, apresentou um interesse disperso em

relação ao corpo, negando inclusive as atividades corporais, o que exigiu do coordenador maior atenção e utilização de recursos lúdicos. Para o trabalho corporal como os participantes, domínio de conhecimentos de campos, como a dança e educação física, prática de esporte e seu reflexo na saúde, o que torna mais complexa e necessária ao ensino de teatro uma abordagem pelo viés da interdisciplinaridade e dialogicidade com outras áreas do saber.

Os trabalhos desenvolvidos com os textos dramáticos se mostram bastante proveitosos em ambas as experiências ao apresentarem resultados como; estimula e trabalha a leitura, despertar o interesse pelo gênero dramático. Além de possibilitar o surgimento de novos dramaturgos, o que sugere a leitura do texto teatral como atividade curricular em Oficinas de teatro.

Na experiência do Padre Palmeira, foi utilizado o modelo de ação da peça didática e na Nova Constituinte um texto escrito para teatro de bonecos. Então percebemos que o modelo pode ser tirado de qualquer texto teatral.

A proposta de trabalhar com não-ator não reduziu em nenhum aspecto o teatro trabalhado na oficina que contou em seu plano com técnica de interpretação, trabalho de corpo e voz, improvisações, estudo de diferentes estéticas etc. “Para isso, o teatro deve ser visto como algo acessível e associado ao cotidiano dos envolvidos, desmistificando que teatro só é possível quando feito por atores preparados e experientes, em espaços formais” (Maia, 2013, p.225). Como a finalidade da Artes-Educação é de formação integral do indivíduo e sua sensibilização, ambas as experiências não tinham objetivo comercial, e apresentaram em seus resultados características artísticas que proporcionaram prazer e satisfação para seus participantes e o público.

Assim, ficando registrada de que é viável desenvolver linguagem teatral num ambiente dito não organizado, em um processo tido como informal, fica também as principais etapas para orientar, possibilitar, disseminar, socializar e universalizar esta tecnologia teatral, para aqueles que desejam adequar suas práticas a moldes acadêmicos.

Foi importante o enfrentamento dos desafios apresentados nas exigências de maior rigor e precisão teórica metodológica, a fim de adequar a prática a comunidade científica, bem como o de apresentar as evidências científicas as comunidades estudadas, o que provocam no pesquisador maior disposição para reformulação e revisão das afirmações enunciadas.

Como na carência nas etapas de discussão e orientação, sobretudo dos fatores relativizadores da realidade, o que me pareceu estar estritamente ligado à afetividade, e ao tempo doado por parte da supervisão, com opiniões generalizantes para problemáticas muito

específicas, e que ocorreram durante as aulas do componente Didática e Práxis Pedagógica, do Ensino de Teatro II. Pois, neste momento pude reconhecer na sensibilidade e na intuição, o “jogo de cintura”, um indispensável aliado na condução com e em grupo, para uma sintonia entre o trabalho do estágio e o objetivo que se quer.

“*Quanto mais a gente ensina mais apreende o que ensinou, êa, êo*”, já diria o poeta.³⁴ As duas experiências representaram um ponto forte do meu aprendizado, na formação e visão como educador, profissional de teatro e pesquisador. Além de servir para firmar elos com os membros das comunidades envolvidas, o aprofundamento dos estudos da linguagem teatral, a criação de um canal de comunicação – como em grupo de discussão no Facebook. E o estímulo a processos artístico-culturais nas comunidades onde participantes das duas oficinas e outros estudantes cogitam a possibilidade de criação de um grupo de teatro.

5 REFÊRENCIAS

³⁴Música: Filosofia Pura. Composição: Roberto Mendes & Jorge Portugal. Álbum: Dentro do Mar Tem Rio, 2007. Artista: Maria Bethânia.

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos. 3ª Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. – (Texto & Arte; 2)

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo, São Paulo, MaxLimonat, 1982.

BARBA, Eugenio. Queimar a casa Origens de um diretor. Perspectiva, 2010. [rever]

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais/Mikhail Bakhtin; tradução de Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília (Linguagem e Cultura), 1987. [rever]

BERGSON, Henri. O Riso, 2ª ed. Rio de Janeiro,RJ: Zahar editores, 1983

BERTHOLT, Margot Historia Mundial do Teatro, P 89, São Paulo: Perspectiva, 2001

BIASOLI, Camen Lúcia Abadie. A formação do professor de arte: Do ensino...à encenação/ Campinas,SP: Papirus,1999.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____ Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COUTINHAS, José. Tradição e Tecnologia no Teatro de Formas Animadas de Vila do Conde. Portugal, 2012.

DAVINI, Silvia. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio in Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto nº 44. Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.

DELEUZE, Guille. & GUATERI, Felix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed.34.1995

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1999. ISBN 8521902433 [essa informação não entra].

FONSECA, Marília. O Banco Mundial como referência para a justiça social no terceiro mundo: evidências do caso brasileiro. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-25551998000100004> , http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-25551998000100004> Acesso em:

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso, Edição Loyola, São Paulo, Brasil, 1996.

GÓES, FRED - Bens Imateriais Em Desfile - Caminhada Axé

<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Folgedos/imate.htm>

¹ Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.p.11.

² Op.cit.p.13

³ Première Proclamation des chefs-d'oeuvres du patrimoine oral et immatériel de l'humanité. UNESCO, 2001.

GIROUX, Henry A. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 1997.

HAESBAERT, Rogério & BRUCE, Glauco A Desterritorialização Na Obra De Deleuze E Guattari, Departamento de Geografia Universidade Federal Fluminense, 2014

KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: Um Jogo de Aprendizagem, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. Um Vôo Brechtiano. São Paulo, Perspectiva, FAPESP, 1992.

LOPES, Noêmia. 24 respostas para as sobre inclusão principais dúvidas - As soluções para os dilemas que o gestor enfrenta ao receber alunos com deficiência, Joinville, SC.
<http://gestaoescolar.abril.com.br/>

MALLAGUERRA, Manuel. A desterritorialização na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Disponível em:
<http://issuu.com/mallaguerra/docs/a_desterritorializa___o_na_obra_de/1> Acesso em: 06 fev. 2014 [o ano de acesso é este mesmo? Porque você colocou 06/02/2014]

MINOIS, Georges. História do Riso e do Escarnio; Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. –São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MICHALSKI, Yan. O Teatro Sob Pressão, Uma frente de resistência, 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor Ltda, 1983.

O Teatro e seu duplo - Antonin Artaud. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=eJbip2CRki8>> Acesso em:

Periperi - Salvador Cultura Todo Dia. Disponível em:
http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendopolo.php?cod_area=6&cod_polo=14
_____ (Quem faz Salvador, 2002, Cd-Room, Ufba)

População de Mussurunga apresenta necessidades do bairro ao Ministério Público – Disponível em: <<http://mp-ba.jusbrasil.com.br/noticias/962817/populacao-de-mussurunga-apresenta-necessidades-do-bairro-ao-ministerio-publico>> Acesso em:

PORFIRO, André L. Alfabetização Cênica in Entre Coxias e Recreios: Recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro. Rio de Janeiro: Yendis, 2006.

REGO, Tereza Cristina. Vygotsky: Uma perspectiva histórica e cultural da educação, 2ª ed. Editora Voize, 1998.

ROMAGNOLI, R. C.(2014) Conceito de Implicação e a pesquisa – intervenção institucionalista. Psicologia & Sociedade, 26(1), 44-52

Secretaria de Educação Básica. Conhecimentos de arte in Linguagens, códigos e suas tecnologias, Volume 1. Brasília: Ministério da Educação, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2001.
_____. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SESI Bahia, Série Lazer. 3 SESI CULTURA – 2007

STANISLAVSKI, Constantin, 1863-1938/ A preparação do Ator, Civilização Brasileira, 1998.
_____. A construção da personagem, traduções Pontes de Paula Lima. - ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. Tradução de: Building a Character, ISBN 85-200-0109-2.

VINCENTE, Ana Valeria. Frevo Para Aprender e Ensinar, Editora da Associação Reviva, Recife, UFPE, 2015.

Pesquisa na UNEB VI – Catálogo da Produção Científica no Período 96/97, Salvador 1997 – As relações de poder no cotidiano escolar – Pesquisadora e Professoras Stella Rodrigues dos Santos

Revista da FAEEBA (Faculdade de Educação do Estado da Bahia) – Ano 6 – Nº7- janeiro de 1997 Homenagem a Paulo Freire – Yara Dulce Bandeira de Ataíde

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. 3. Ed. Senado Federal/Subsecretaria de Edições Técnicas, 2006.

BRASIL. Secretária de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte. Brasília: MEC/SEC, 1997.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: Introdução curriculares nacionais. Brasília: MEC/SEF, 1998.

WILLET, John. O Teatro de Brecht, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967

APENDICE A



Primeiras ações comunitárias do Artitude de Rua a partir de 2006, Jaime Ferreira, Thomas Nogueira, Sergio Reis.

Ação Artitude promove

1ª Festa da Colheita

DIA 23 DE JUNHO

Com

Feira de Artesanato
Quebra Pote
Pau de Sebo
Concurso de Pipas
Teatro de Bonecos

Recital de Poesia

Participação das bandas:
Futuro do Reggae
Os Tönhos
Percussão África
Trio Nordestino.

Apoio:

Azul Bahia
Mármore e Granitos

Pizza Do Tio Zé

SINERGIA

Comércio Ramos
(Seu Diógenes)

Kicasa
Material de Construção
Comercial Gomes

Mercadinho Ideal
SONHO DE PIZZA

Massa Real
Panificadora & Lanchonete

Mussurunga I, Setor G, Ano de 2007.



Primeira Oficina de Teatro realizada pelo Artitude de Rua, esta oficina foi relocada para a Escola Municipal Professor João Fernandes da Cunha no Parque São Cristóvão, realizada com adolescentes de 13 a 15 anos.



Primeira Oficina de Teatro realizada pelo Artitude de Rua, esta oficina foi relocada para a Escola Municipal Professor João Fernandes da Cunha no Parque São Cristóvão, realizada com adolescentes de 13 a 15 anos



Explosiva Whilling, Equipe de manobras como motocicletas:
O Sim do Silêncio, 2010



Os Mutirões Culturais sempre buscou o dialogo entre as diversas linguagens artísticas dentre ela a pichação e o grafite.



FIM do silêncio
2ª EDIÇÃO

MATHILHA
SACA SÓ
2º PLANO
OS TONHOS
MACULA
EXPURGADO *entrada free!*

16H
19/10

km 17 parque são cristóvão
estrada velha do aeroporto
ao lado do kikasa

DESIGN: ERICK SAMO

2ª Edição do Fim do Silêncio
As ações se desdobraram para a Nova Constituinte em 2010 mas dando início as primeiras intervenções teatrais no Trezena de Santo António de Dona Nice mas infelizmente não temos registros fotográficos.



Peri Peri, Nova Constituinte ano de 2011, espetáculo “Nada de DST”, com Mariana Damasio, Cibele Salles e Sergio Reis



O Casamento na Roça, espetáculo Apresentado na Trezena de Santo no ano de 2012 e contou com a participação do Bloco Danados de Coutos Milena Ferreira, Juca, Atila, Claudio Ferreira, DanielaAmilton, Sergio Reis. Músico: Jacare, Lô, Ademar Gui.



Cia de Teatro Popular da Bahia Espetáculo “Dona Ludinha”
Trezena de Santo Antônio ano de 2014 com Cleia Cardoso,
Cibele Sales e Sergio Reis



Cortejo teatral do espetáculo "A Veia!" Com Celia Santos, Yuri Ferreira, Milena Ferreira, Alonso do Santos, Sergio Reis e a participação de Dona Nice no elenco, ano de 2013.



“A Veia!” 2013



“O Consumado!”, espetáculo teatral apresenta na Trezena de Santo António 2015, com Clea Cardoso, Sergio Reis e Leticia





Atividade em sala de aula;



Palco do Teatro Martins Gonsalves, Mostra cênica:
06/12/2014



Visita de “Tia Sônia” às salas, divulgação da Oficina;



Mostra didática Práxis Pedagógica II, Modulo V

APENDICE B

Planos de aula utilizados no estágio obrigatório, da disciplina práxis pedagógica II, no VI módulo do curso de Licenciatura em Teatro, no Colégio Estadual Padre Palmeira realizado no ano de 2014 com os estudantes do 6º ano do ensino fundamental.

PLANO DE AULA 01

BOLSISTA: Sergio Reis

SUPERVISOR Fabio Dall Galo

INSTITUIÇÃO: Colégio Estadual Padre Palmeira

DATA: 25/11/2014

PROPOSTA: Apresetação

TEMA: Teatro

RECORTE:

PÚBLICO-ALVO: Jovens e adolescentes (alunos da modalidade de teatro).

TEMPO DE AULA: 4h:30 min

APRESENTAÇÃO: Primeiro contato com a turma

OBJETIVO GERAL:

Trava o primeiro contato com a turma sem peso nem grandes expectativas, um contato relaxado e descontraído

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Experienciar a construção coletiva;
- Desenvolver a oralidade;
- Diagnostico do conhecimento prévio da turma sobre teatro;

CONTEÚDO:

- **Tempo ritmo no movimento;**
- **Memória emotiva;**
- **Improvisação.**

METODOLOGIA/ETAPAS PREVISTAS:

Etapa 1 – Apresentação dizendo o nome e respondendo qual sua ultima visita ao teatro e qual o espetáculo, se houve.

Etapa 2 – Palavras chaves são distribuídas e aparte ou inspirados nelas contam uma estória o professor com uma palma e outro deve dá continuidade a estória inspirado na palavra que esta em mãos.

Etapa 2.1 – Tempo ritmo; um aluno faz um som com as mãos, um segundo aluno repete o som do primeiro e propõe um novo que logo formará uma sequencia onde todos terão que está numa mesma sintonia.

Etapa 2.2 – Partitura corporal; cada aluno tem que propor um um movimento que seja parte de uma coreografia, todos terão que repetir e propor novos movimentos criando assim uma partitura corporal coletiva.

Etapa 3 – diálogo e avaliação do dia; os alunos expuseram suas observações.

MATERIAIS UTILIZADOS:

Sala de aula

AVALIAÇÃO:

Disponibilidade e participação dos alunos.

PLANO DE AULA 02

BOLSISTA: Sergio Reis

SUPERVISOR: Fabio Dal Galo

INSTITUIÇÃO: Colégio Estadual Padre Palmeira

DATA: 27.11.2014

PROPOSTA: aprofundamento em integração e expressão corporal

TEMA: Contação de estória

RECORTE: Encenação e improvisação da peça didática

PÚBLICO-ALVO: Jovens e adolescentes (alunos da modalidade de teatro).

TEMPO DE AULA: 4h:30min

APRESENTAÇÃO:

Construir cenicamente de forma improvisada, a parte da contação de historia toda a historia da peça didática, “Aquele que diz sim e Aquele que diz Não”

OBJETIVO GERAL:

Proporcionar um entendimento prático da base teatral, que possibilitará estratégias e autoconfiança no aluno ator a partir da ludicidade.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Proporcionar um aprofundamento maior das praticas teatrais;
- Possibilitar que o aluno dê sequencia a essas praticas no seu dia-a-dia;
- Promover experimentação de construção corporal

OBJETIVOS CONCEITUAIS:

- Possibilitar ao aluno uma visão critica de construção de corporal;
- Proporcionar o acesso a contação de historia;
- Despertar o interesse pela leitura;
- Despertar a atenção para a negação ou afirmação da tradição.

OBEJETIVOS PROCEDIMENTAIS:

- Exercitar a leitura e a escrita;
- Trabalhar a criatividade ao desenvolver os quadros imageticos;
- Proporcionar um entendimento do que foi construído coletivamente.

OBJETIVOS ATITUDINAIS:

- Exercitar o trabalho em equipe;
- Facilitar o estudo de texto;
- Possibilitar resultados criativos em sala de aula;
- Propiciar uma melhor relação entre os alunos e com o meio ambiente.

CONTEÚDO:

- **Construção de cenas**
- **Leitura oral**

METODOLOGIA/ETAPAS APLICADAS:

Etapa 1 – demos inicio com o dialogo do bom dia, o fluxo energético positivo. Logo

continuemos com trabalho de movimentação corporal com nuances em relaxamento, com o objetivo de concentrar a atenção e mover a participação em grupo, com foco no contato corporal, em respeito ao outro. Trabalho desenvolvido, conduzido musicalmente por uma performance de comando da mente sobre o corpo. Agora caminhado pelo espaço em círculo, massageando o colega e balbuciando palavras com a temática meio ambiente, per do ouvido do colega.

Etapa 2-; cada aluno recebeu na sala de aula pequenos texto compilação para serem discutidos e resinificados se preciso. Além de construir cenas juntos na sala de aula.

Etapa 3- fechamento; em círculo de mãos dadas, um colega vira para o outro colega da direita e diz: sim, o outro responde não, em sequencia livremente vão se comunidade entre sim e não, assim se repete até que todos tenham feito.

MATERIAIS UTILIZADOS:

Voz e Corpo

AVALIAÇÃO:

Participação, criatividade e trabalho em equipe.

PLANO DE AULA 03

BOLSISTA: Sergio Reis

SUPERVISOR: Fabio Dall Galo

INSTITUIÇÃO: Colégio Estadual Padre Palmeira

DATA: 29/11/2014

PROPOSTA: aprofundamento das praticas teatrais e a não palavra

TEMA: Gestos, Ações

RECORTE: trabalhar pontos básicos do teatro para uma boa interpretação.

PÚBLICO-ALVO: Jovens e adolescentes (alunos da modalidade de teatro).

TEMPO DE AULA: 04h:30min .

APRESENTAÇÃO:

Inspirados na construção cênica da ultima aula os alunos receberam trechos da peça “Aquele que diz Sim Aquele que diz Não”

OBJETIVO GERAL:

Proporcionar um entendimento prático da base teatral, que possibilitará estratégias e autoconfiança no aluno ator a partir da ludicidade.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Proporcionar um aprofundamento maior das praticas teatrais;
- Promover jogos que facilitem o entendimento e importância dessas práticas;
- Possibilitar que o aluno dê sequencia a essas praticas no seu dia-a-dia.

OBJETIVOS CONCEITUAIS:

- Trabalhar no aluno a visão periférica e observação;
- Proporcionar entreter a turma num momento brincante;
- Despertar no aluno uma visão mais artística.

OBEJETIVOS PROCEDIMENTAIS:

- Exercitar as práticas de percepção espacial;
- Trabalhar tempo e ritmo na ludicidade;
- Proporcionar um contato físico entre os alunos.

OBJETIVOS ATITUDINAIS:

- Possibilitar um entendimento sobre o corpo tendo em vista como o principal instrumento do ator;
- Facilitar a execução das atividades propostas pelo professor;
- Possibilitar resultados criativos em sala de aula;
- Propiciar uma melhor relação entre os alunos

CONTEÚDO:

- **Tempo e ritmo;**
- **Percepção espacial;**
- **O corpo do ator**

METODOLOGIA/ETAPAS APLICADAS:

Etapa 1 – caminhando pelo espaço, aquecendo o corpo e se distribuindo pelo espaço equilibrando-o. Enquanto caminha observa o colega, roupa, cabelo, acessórios... Agora para deferente do colega mais próximo e forma dupla com ele e continua o observado. Parados um da às costas para o outro e ambos retiram algo do corpo que seja menos perceptível.

Etapa 2.1- forma-se uma plateia e cada dupla vão à frente e diz o que está faltando no parceiro, assim repete-se até que todos tenham se apresentado.

Etapa 3- Pegou congelou; caminhando novamente pelo espaço, uma pessoa é indicada pelo professor (a) a ser o pegador, na medida em que as pessoas são pegadas por este, tem que congelar com as pernas abertas, assim facilita o salvamento, que é quem está livre, passa por de baixo da perna de quem está congelado, possibilitando que este esteja livre novamente. Logo todos congelam e dar-se início a uma nova proposta.

Etapa 4- com uma musica ao fundo, cada um no seu tempo vai saindo do congelamento, com os olhos fechados, fazendo movimentos com o corpo, sentindo a musica, agora com os olhos abertos, ainda no clima da musica, vai olhando espaço de trabalho, as pessoas a sua volta, vai se aproximando das pessoas e logo a pessoa mais próxima dar um abraço..

MATERIAIS UTILIZADOS:

Sala de aula e musica e som e filetas de papel contendo trecho da peça.

AVALIAÇÃO:

Participação, entrega, criatividade e relação com o outro.

PLANO DE AULA 04

DATA: 02/12/2014

PROPOSTA: iniciação das praticas teatrais

TEMA: Teatro de imagem

RECORTE: trabalhar pontos básicos do teatro para uma boa interpretação.

PÚBLICO-ALVO: Jovens e adolescentes (alunos da modalidade de teatro).

TEMPO DE AULA: 4h:30min.

APRESENTAÇÃO: criação de cenas sem fala onde os gestos se destaquem como mimica.

OBJETIVO GERAL:

Proporcionar um entendimento prático da base teatral, que possibilitará estratégias e autoconfiança no aluno ator a partir da ludicidade.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Proporcionar um aprofundamento maior das praticas teatrais;

- Promover jogos que facilitem o entendimento e importância dessas práticas;
- Possibilitar que o aluno dê sequência a essas práticas no seu dia-a-dia.

OBJETIVOS CONCEITUAIS:

- Despertar no aluno uma visão mais artística;
- Contribuir para que este aluno busque um aprofundamento maior através da espontaneidade.

OBJETIVOS PROCEDIMENTAIS:

- Dar continuidade as práticas de percepção espacial;
- Promover uma base de contação de histórias baseado na vida do aluno;
- Trabalhar foco seguido de movimentações corporais.

OBJETIVOS ATITUDINAIS:

- Possibilitar um entendimento sobre o corpo tendo em vista como o principal instrumento do ator;
- Facilitar a execução das atividades propostas pelo professor;
- Possibilitar resultados criativos em sala de aula;

CONTEÚDO:

- **Foco;**
- **Tempo e ritmo;**
- **Percepção espacial;**
- **Técnicas de contação de histórias.**

METODOLOGIA/ETAPAS APLICADAS:

Etapa 1 – caminhando pelo espaço, equilibrando-o no ritmo de um instrumento que vai aumentando ou diminuindo variando sua velocidade. Nesse percurso escolhe uma parte do corpo como guia, cabeça, mão ou pé, agora continua caminhando e variando os planos, baixo, médio, alto, além de sua velocidade. Volta a caminhar normalmente com a atenção voltada para esse corpo presente no espaço, logo o comando é dado e quando for dito nº 1, todos devem PULAR, nº 2, CORRER, nº3, DEITAR NO CHÃO, nº4, GRITAR e por último, nº 5, encontrar uma pessoa e abraça-la.

ETAPA 2 - Duas duplas se unem formando assim um grupo de 4 pessoas. Esses vão conversar e contar um fato que tenha ocorrido em suas vidas. Logo o grupo decide qual foi a melhor história e a partir dela irá montar uma cena sem usar a fala. Que depois de todas as apresentações, será acrescentado falas e novamente apresentadas às cenas.

Etapa 3- encerramento e avaliação; todos foram convidados a formar um círculo e juntos cantamos uma música trabalhada pelo grupo

MATERIAIS UTILIZADOS:

Corpo

AVALIAÇÃO:

Participação, entrega, criatividade.

PLANO DE AULA 03

DATA: 04.12.2014

PROPOSTA: Leitura Dramática – A Filha que bateu na mãe na sexta feira da Paixão

TEMA: Teatro de Cordel

RECORTE: Ensaio e ressignificação do texto

PÚBLICO-ALVO: Jovens e adolescentes (alunos da modalidade de teatro).

TEMPO DE AULA: 4h:30min

APRESENTAÇÃO:

Relacionas as principais ideias do texto didático Aquele que diz Sim e Aquele que diz Não” com o Cordel “ A filha que bateu na mãe na sexta feira da paixão”.

OBJETIVO GERAL:

Identificar valores trabalhados no texto de Bresht no cordel e transpô-los para cena

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Promover a correção de falhas que estejam atrapalhando o decorrer das cenas;
- Despertar o interesse e atenção dos alunos;
- Diferenciar os tipos de gêneros literários

OBJETIVOS CONCEITUAIS:

- Despertar a auto avaliação dos alunos referente à sua atuação no processo;

OBEJETIVOS PROCEDIMENTAIS:

- Inserir elementos de musica no espetáculo;
- Ensaiar cada cena passo a passo, para melhor análise de detalhes.

OBJETIVOS ATITUDINAIS:

- Exercitar a atuação e direção, dando aos alunos autonomia.

CONTEÚDO:

- **Alinhamento**
- **Ritmo**
- **Concentração.**

METODOLOGIA/ETAPAS APLICADAS:

Etapa 1 – aquecimento; antes de começarmos o ensaio foi se construindo uma atmosfera do ambiente, os alunos foram se instalando na sala, relaxamento, alongando o corpo cuidadosamente e logo em seguida foram tomando suas posições.

Etapa 2 – ensaio; começamos o ensaio e no decorrer deste foram acontecendo muitas interferências, a fim de qualificar cada movimento e inserir ideias que forem surgindo.

Etapa 3 – avaliação do dia; num círculo todos de pé, de mãos dadas e olhando nos olhos diz uma palavra que resuma o dia e sua atuação pessoal.

MATERIAIS UTILIZADOS:

Sala de aula

AValiação:

Disponibilidade e participação dos alunos, interesse e criatividade.

APENDICE C

Diário de Bordo os 24 encontros da oficina de teatro “Nosso Antônio é Assim”:

Diário de bordo do dia 20/04/2015

Exercício 1

Sentados na varanda da casa de Dona Nice, apresentei imagens de objetos à turma, que em dupla, falassem uma palavra que inspirada neste objeto que não necessariamente fosse o nome do objeto; a imagem é apresentada individualmente sem que um (A) tome conhecimento da imagem do outro (B) e a partir desta palavra, peço para que elabore uma frase e da frase um diálogo, a princípio sem sentido, o que vai sendo conquistado com o seu desenvolvimento.

O que é fundamental que as frases devem ser elaboradas inicialmente sem compromisso ou coerência no diálogo, e este deve ser deixado para que se possa trabalhar o máximo dos sentimentos humanos como: ironias, raiva, etc.

Depois de um determinado número de imagens apresentadas, peço para que cada um elabore um estória com início meio e fim e os três princípios estruturante do jogo teatral (onde, quem e o que), incluindo as palavras e frases construídas no diálogo desde a primeira imagem apresentada. Após contar as histórias. (quem coordena, deve repetir todo o processo e inverter o jogo entregando a B as imagens que foram apresentadas a A)

Ao final devem ser reveladas as imagens à dupla e feita uma análise reflexiva, comparar as diferentes possibilidades que uma única imagem com diferentes olhares pode oferecer.

Diário de bordo do dia 22/04/2015

À pedido dos participantes que temiam não conseguir elaborar um texto até a data do evento, resolvemos trabalhar com referência em um texto dramático, apresentei como pré-texto o texto “Sociedade de Consumo” de Orlando Martins, criado para teatro de bonecos de luva. O texto é uma comédia de costume que conta a história de uma família que enfrenta o conflito de praticar um consumo alienador e um consumo consciente.

Exercício 1

Foi feita a leitura do texto em voz alta. (Todos se identificaram muito com os tons cômicos do texto, explique que o nosso objetivo era se inspirar no texto e não reproduzi-lo.)

Abrimos uma roda de conversa a respeito de linha de crédito e o assédio da mídia através de propagandas na televisão, dos outdoor, falamos sobre prioridades e futilidades no

momento das compras, o endividamento e seus reflexos na vida familiar. A discussão se acirrava à medida que os participantes identificavam em seu cotidiano algumas práticas de consumo alienado, que refletiam em colocações como:

Fabiana – Sobre sociedade de consumo! Entende que não devemos gastar muito, economizar para objetivos como saúde, estudo, educação e gastar com o necessário.

Outro fator que notado na turma e a sua visão do trabalho com texto como algo que os isentariam do trabalho corporal, prática que não bem vista por eles que sempre argumentava a inadequação do espaço, e em relação a isso complementa:

Fabiana _ A exposição dos exercícios em espaço aberto me deixa pressa, eu não me saio muito bem nos exercícios na rua.

É bom destacar que todos os processos dos anos anteriores foram realizados nestes espaços, devemos considerar também a precariedade das condições em a experiência é realizada para desenvolvimento da linguagem artística em contexto de informal.

Diário de bordo do dia 24/04/2015

Exercício 1

O texto foi apresentado da seguinte forma: Lido para os participantes as falas das personagens, e estes repetia com liberdade de criar, desde que mantivesse o mesmo sentido.

A intenção com esta atividade é trabalhar as diversas possibilidades de improviso e não permitir que se congele no texto, ou seja, que se torne dependente do texto escrito ao ponto de silenciar e travar a cena por esquecimento. Técnica usada no teatro de bonecos pelo Grupo Pirilampo, que tem na voz e na oralidade seus principais recursos para a interpretação no boneco. Esta técnica exige do ator o domínio da tema central e suas relações, criando um repertório de saídas para o caso de ser encurralado no momento de improvisar.

Este processo foi repetido diversas vezes, o compromisso com a entrega o jogo esta na disponibilidade para o improviso e a criatividade com as palavras sem perder o sentido, como não há um texto determinado, apenas um roteiro, o ator pode se tornar prolixo, mas com o desenvolvimento é corrigido, trabalhamos então só a primeira cena, até concluir o texto foi necessário dias.

Diário de bordo do dia 27/04/2015

Como numa apresentação de teatro de rua, foi feito um círculo e trabalhado com os participantes alguns princípios para preparação do corpo para cena aberta (arena), aparte prático do material teórico que já havíamos discutido.

Exercício 1

Como em uma brincadeira de roda, princípios da Dança Afro, como o trabalho com os homólogos, plano coronal, plano frontal, cabeça/ cauda, calcanhar/ ísquios, material recolhido do diário de bordo do curso de Fundamento da Dança Afro, ministrado pelo professor Denílson, na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Cantigas de ciranda e jogo de espelho foram trabalhados como elementos para uma corpografia, movimentação e gesto em uma roda para teatro de rua.

Exercício 2

A preparação voz se deu aparte de exercícios com a musculatura facial, vibrações labiais, solfejos e o exercício do “ROP” com uma bola para trabalhar projeção vocal – aparte deste jogo trabalhou-se a dinâmica corporal e cênica exigida em uma roda de teatro de rua onde o espaço temporal ganhará uma enorme dimensão e uma pausa, por exemplo, pode ser determinante no andamento do compasso cênico.

Segurando a bola na altura do diafragma, o jogador, deve passar a bola para o outro e como se essa, a bola, fosse expulsa e não lançada, emitindo ao mesmo tempo a palavra ROP. Depois o “ROP” é substituído por trechos do texto trabalhado nas improvisações do encontro anterior.

Ainda sobre a importância de um espaço adequado para a segurança e um bom desempenho físico dos participantes na realização de atividades com esta, é notado na fala de:

Fabiana – Odeio o exercício da bola, por medo de toma um porrada. (Lembra) A mulher de meu primo tomou uma bolada no rosto e desmaiou, foi horrível, ninguém tinha intenção, foi no baliô, não é brincadeira é serio, agente bricava muito do baliô na casa de minha tia.

Exercício 3

Assistimos ao vídeo do grupo de teatro de rua, “Ói Nós Aqui Traz”, o desdobrou em um debate sobre estética teatral e teatro de grupo e avaliamos o encontro.

Programa 30 anos Ói Nós Aqui Traveiz (TVE Repórter) -
<https://www.youtube.com/watch?v=mVqCbqIth6k>

Diário de bordo do dia 29/04/2015

Exercício 1

Leitura do texto: após os trabalhos com improviso desenvolvido deste o primeiro encontro os participantes tiveram acesso aos trechos do texto já trabalhados, a intensão era ser mais objetivo nas improvisação, direcionando-as para uma abordagem mais precisa do tema trabalhado..

Exercício 2

Voltamos a aplicar o jogo com imagens, o mesmo aplicado no primeiro encontro, apresentei imagens de objetos às duplas e pedir para que falassem uma palavra que inspirada neste objeto, a imagem é apresentada individualmente sem que um participante tome conhecimento da imagem do outro, em seguida, peço para que elabore uma frase com a inclusão da palavra. Com as frases foi iniciado um dialogo entre a dupla, à principio sem sentido, pedi para que fosse incluído no dialogo trecho no texto, já lido, somado com as improvisações inspiradas nas imagens.

O objetivo deste jogo é tornas mais fluido o dialogo e estimular as improvisação com a inclusão de diferentes assuntos e sentimentos sem perder a coerências no dialogo.

Exercício 2

Dado continuidade ao estudo texto, avançamos nas cenas ainda não lidas, com o mesmo método do Grupo Pirilampo, em que as falas das personagens era lida para o ator que a interpretava como liberdade de criar e alterar sem perder o sentido.

Diário de bordo do dia 01/05/2015

A sala de visita da casa de Nice foi utilizada para realização das atividades para trabalhar imaginação e visualização para melhor compreensão do texto e das circunstancias propostas, pois era nítida a dificuldade de construção de personagens no que toca a expressão corporal.

O trabalho de mesa vinha acontecendo com sucesso, sobretudo no aspecto em que estávamos discutindo teoria teatral, para além de memorização de texto. Reclamações em relação à metodologia, alguns participantes não se sentem estimulados a trabalhar com teoria, leitura de outros estímulos que não seja o texto dramático. O que revelou a necessidade de utilização de outros recurso didáticos como, audiovisual, excursão ao teatro etc.

Exercício 1

Atender o desejo coletivo a discussão deu lugar a primeira passagem das músicas do repertorio com uma Caixa (instrumento percussivo) emprestado pela BDC, realizamos o ensaio de pé e sem os textos, com algumas dinâmicas pontuamos algumas cenas, Fabiana preferiu manteve-se como espectadora.

É importante registra que o didatismo do processo tem o mesmo peso que a questão estética, a qualidade da encenação, por entender que uma não funciona sem a outra, neste caso do trabalho da Nova Constituinte, diferente dos processos em sala de aula na escola formal.

Diário de bordo do dia 06/05/2015

Tomando um café, realizamos uma leitura e análise do texto e das personagens.

Diário de bordo do dia 08/05/2015

(Chegada de Nel, um novo participante, morador do lugar.)

Exercício 1

Realizamos uma leitura fria do texto e a partir desta leitura realizamos o jogo, O Julgamento, que consiste nos atores acusarem as personagens uns dos outros, criticam e acusam as personagens baseados em suas ações na narrativa, enfatizando suas características, enquanto o ator que o representa, deve como advogados defende-lo, o coordenador é o juiz, que regula o jogo.

Exercício 2

Realizamos os jogos do primeiro encontro de forma mais dinâmica, a intenção era atualizar Nel, o novo participante, dentro do que já víamos estudando no processo.

Exercício 3

Em seguida foi aplicado o jogo de teatro Imagem descrito por Boal, onde provocados por uma imagem cada jogador deve como estatua, congelar uma ação, um por vez, os outros participantes complementam com suas ações, estatuas, inspiradas na primeira ação, construindo um quadro de ações estáticas.

O quadro move-se aparte de um estalo de dedos, executando o futuro da ação, ou seja, a ação seguinte, todos simultaneamente. Realizamos três ações futuras e com três estalos de dedos regredimos à ação do ponto zero, daí solicitei as ações anteriores, as que antecederam a primeira ação. Ao final teriam sete ações executadas.

Em meio a uma verdadeira confusão, as ações de alguns participantes convergiam para o mesmo objetivo, o que fazia parecer ter um sentido predeterminado, ao menos para quem assistia.

Releitura do texto inserindo elementos dos trabalhos realizados anteriores.

Diário de bordo do dia 11/05/2015 (Segunda-feira)

Chegada de Daiane

Realizamos exatamente os mesmos jogos da aula do dia anterior, diferenciado apenas pela exibição do Vídeo do “Ói Nois Aqui Traz Vez”

Exercício 1

Jogo do primeiro encontro: uma imagem, uma palavra, uma frase e o diálogo.

Exercício 2

Jogo “O Julgamento”

Exercício 3

Jogo do Teatro Imagem

Exercício 4

Exibição do Vídeo do “Ói Nois Aqui Traz Vez” –

<https://www.youtube.com/watch?v=mVqCbqIth6k>

Avaliação:

Diário de bordo do dia 13/05/2015

Fomos convidados por Nel a ensaiar em sua casa, Fabiana se negou alegando ser num região violenta do bairro, o resto da turma topou e decidimos que iríamos mesmo sem ela, chegando lá, Nel havia saído pra fazer um biscate, e o trabalho remunerando tem prioridade neste tipo de processo.

Exercício 1

Voltamos e começamos a ensaiar, ali mesmo na porta de Dona Nice, os princípios da roda com as noções de direta, esquerda, frente e trais e em seguida insere as músicas que serão cantadas no cortejo, trabalhando compasso ritmo e melodia. (Fabiana não participa, mas nos assiste enquanto bebe uma cerveja)

Exercício 2

O ensaio começou a incomodar o vizinho, Bomba, o que nos obrigou a trocar de lugar, daí fomos trabalhar o texto, neste momento começou a aglomerar algumas pessoas, o que facilita na noção de relação com espectador e plateia, e as possibilidades de improviso, a principio, os atores tinham dificuldade com a interpretação, também se sentiam inibidos ao ser dirigidos diante da plateia, mas eram logo influenciados pelos atores exibidos a superar as dificuldades imposta pela inibição.

Avaliação

No final do ensaio abrimos a roda para a opinião da plateia, colaborações externas são de grande importância na construção cênica e na formação dos atores.

Diário de bordo do dia 15/05/2015

(Fabiana deixa de frequentar os encontros sem apresentar justificativas)

Tomando uma sopa e realizamos uma leitura e análise do texto e das personagens.

Diário de bordo do dia 18/05/2015

Exercício 1

Os participantes são orientados a por no papel todos os estímulos que sentirem, escritos, rabiscados ou mesmo desenhados, durante a leitura (um pode interferir o papel de estímulo do outro, interagir entre si).

Exercício 2

O coordenador faz alguns intervalos e pede que um participante narre um historia inspirada nos estímulos registrados, mostrando para os companheiros de turma, os conectivos feitos entre estímulos para dá sentido à estória e que devem ser memorizados e reutilizados sempre quando necessário.

Exercício 3

Em seguida foi realizada uma leitura a respeito do conceito de sociedade administrada do filósofo marxista Habermas, concentrado nas definições de ação, agir instrumental e agir comunicativo e a diferença entre consumo consciente e consumo alienado.

Exercício 4

Após foi feito um relaxamento, de os olhos fechados, com respiração profunda, pedi para que refletissem todo o assunto abordado durante a leitura e fizessem a relação com o texto representado.

Exercício 5

Fizemos um alongamento despertando o corpo para o trabalho com diafragma enrolando e desenrolando a coluna, com braços e cabeça relaxados, deixando emitir uma nota, balançando o corpo, nesta posição caminha-se pelo espaço, percebendo as variações que a nota sofre em relação com os movimentamos do corpo.

Exercício 6

Ainda explorando o espaço e mantendo os princípios do exercício, os participantes deve exercitar o texto, sacudindo braços e pernas, procurando desconstruir o corpo, ou seja, os movimentos cotidianos, proferindo o texto aleatoriamente.

Avaliação

Em relação a esta tipo de atividade ao participantes tercem a seguintes opiniões:

Ailton – Ajuda a respirar agora eu descobrir como este exercício nos ajudar na parte musical

Diário de bordo do dia 20/05/2015

Exercício 1

Simulamos o cortejo na caminhada até a casa de Nel, cantando as músicas, como um exercício de simulação do que se pretendia para a apresentação. Chegando no local,

Exercício 2

Exercitamos as posturas de flecha e triangulação, relembramos o principio da roda e o jogo do espelho.

Exercício 3

Desenhou-se no chão um circulo dividido em quadrantes, delimitou-se o espaço

onde um participante deve atuar e contar a estória criada no encontro anterior, utilizando as posturas de flechas e as posições de frontais, costas e as laterais no círculo como referências para uma atuação em cena aberta (arena), enquanto atrás de um participante que sentado assiste como espectador, e sem que possa ver os objetos mostrados por um outro participante e que devem ser inseridos na estória mantendo o sentido e a coerência.

Avaliação

Ao realizarmos uma avaliação da atividade, foi colocado que era muito complexa e Ailton dizia que eram coisas e intelectual, argumentando que a teoria torna os encontros monótonos e propuseram um dinamismo com a realização de uma mostra para o dia seguinte, eu logo aceitei a proposta.

Diário de bordo do dia 22/05/2015

(Daiane deixa de frequentar os ensaios por morar muito longe e não ter como manter as passagens de ônibus)

Exercício 1

Realizamos a mostra na casa de Nel para alguns vizinhos, esta experiência nos serviu para mencionar o quando alguns conteúdos que já vinham sendo trabalhos nos encontros poderiam ser aplicados.

Exercício 2

Ao final abrimos para a opinião dos espectadores que nos ajudou, na percepção de alguns equívocos, com uma análise externa da atuação. Dentre os espectadores havia uma jovem chamada Letícia que muito participativa mostrava como os equívocos poderiam ser corrigidos, assistindo sua interação, o elenco a convidou para interpretar a personagem Idalina naquele momento, como no jogo do teatro do Oprimido. Ela aceitou e como o texto nas mãos realizou todo o papel como muita desenvoltura.

(Os dois encontros seguintes foram marcados por profundos debates, a turma formada no ano de 2015 mostrava maior desempenho com a oralidade, as rodas de conversas)

Diário de bordo do dia 25/05/2015

Exercício 1

Análise atencional do texto dividimos e refletimos das unidades de ação do texto. Extraímos palavras-chaves; Linha de crédito, Televisão, Alcoolismo.

Em uma roda de conversa os principais temas discutidos foram:

- Ídolos Televisivos, a influência das personalidades televisivas de filmes e novelas na vida cotidiana.

- Os gastos na porta do bar, álcool com fuga das opressões.
- Características das personagens e nuances humanas (Gastão e Moacir)

Diário de bordo do dia 27/05/2015

Exercício 1

Análise actancial do texto. Palavras-chave: Falta, ausência, vazio.

Em uma roda de conversa os principais temas discutidos foram:

- A insatisfação humana. – O que é que lhe falta Idalina? Comprar exageradamente como forma de cura para o vazio existencial que acompanha todos os seres humanos.

(Surgindo então a proposta de criação de partitura cênica baseada na letra da música dos Paralamas do Sucesso “Você tem fome de que?”).

- Produções televisivas que tratam de questões políticas e filosóficas não agradam o público.
- Pedacinho de Chão - Estética infantil, mas que tratava de relações de poder. (voto de cabresto)
- Darwin e a Lei da Evolução, a origem primata do homem, Ilha de Galápagos e Lei de Mendel experiências com as ervilhas.
- Características das personagens e nuances humanas (Idalina e Moacir)

Diário de bordo dos dias 27/05 à 12/06/2015

Nell deixa de frequentar os encontros, argumentando temer represália por morar e transitar na região onde a rivalidade entre gangues é mais acirrada, entre a Nova Constituinte e o Congo, exatamente a região percorrido pelo cortejo até o local da apresentação, a casa de Dona Nice.

Ailton se mostra desmotivado e desistente, foge dos ensaios como o diabo foge da cruz, eu procuro uma saída, pois a proximidade da data da Trezena nos ocupa como outras tarefas, ornamentação da casa, compra dos utensílios para a feijoada. O ano 2015, para atenuar as dificuldades com recursos financeiros, foi elaborada uma rifa que cada participante deveria correr direcionando o recurso arrecadado para o evento. Foi pensado também na realização de um bingo, como suporte para arrecadação.

Recorro à Cia de Teatro Popular da Bahia, que também passa por um momento de extrema dificuldade, com sua saída do Centro Cultural do SESI, teatro Rio Vermelho. Sem espaço adequado para proteger e preservar seu acervo, a Companhia vê todo seu material de

cenário e figurino ser destruído pela umidade e por cupins dentre outras dificuldades. E mesmo diante deste cenário dramático convido Klea Cardoso para uma participação na encenação, ela aceita e marcamos um ensaio para o dia seguinte.

Ainda em busca de apoio, faço o convite à Kadu Lima, diretor, ator e educador para colaborar na Trezena com sua experiência de poesia, esquetes e assaltos teatrais nos transportes públicos nas ruas de Salvador. Aceitado o convite este articulou com o Coletivo Salvador das Artes soma-se à programação, e destaca a importância do fenômeno:

KADU LIMA – Já realizo atividades culturais em espaço aberto com poesia, teatro, música. E o evento me atrai não só pelo convite feito, mas também por que me interessa de realizar a intervenção no espaço proposto. Fenômenos teatrais relacionados ao cotidiano do espectador é prestar um serviço para sociedade na medida em que promove uma reflexão mais lucida e comprometida, para além do acontecimento estético, momentâneo, e investigando a reverberação e o desdobramento do mesmo na comunidade, analisar a qualidade e importância do acontecimento.

Continuo o trabalho com Ailton, criando e construindo cenas e partituras cênicas que abordam temas como, violência contra a mulher, misoginia e a Lei Maria da Penha. Em sua experiência de vida encontramos um rico material em contraste com a sociedade consumista, Ailton, viveu com muita propriedade e consciência período repressivo da ditadura militar bem como as mudanças na sociedade.

Presenciou e acompanhou os O Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record de São Paulo, teve quatro edições, em 1966, 1967, 1968 e 1969 e durante os ensaios lembrávamos-nos das músicas vencedoras, de "Máscara negra" (Zé Ketil e P. Filho), em 1967. 1967 "Domingo no parque" (Gilberto Gil), 1966 "A banda" (Chico Buarque) esta última já fazia parte do cortejo.

Inserimos estas lembranças como parte do texto, em meio às lembranças da personagem, Moacil, alterando dramaturgicamente o texto. Na cena ocorria uma quebra temporal e o estranhamento breshtiniano, entre o país antes e depois da ditadura militar. Ensaiei com Ailton, experimentamos as alterações na dramaturgia, onde consumismo de Idelina em conflito com a consciência de Moacil, levaria o casal ao desquite no tribunal, apesar de diferentes opiniões, o casal se amava, e uma disputa de argumentos causa grande confusão na cabeça da Juíza que entrega a decisão à plateia.

Em relação a estas alterações na dramaturgia Ailton complementa:

AÍLTON – O texto tem que estar relacionado com a sociedade, para que ações como esta tenham mais apoio político, social, pesquisa do assunto que está sendo abordado e leva

para o povo a cultura, crítica a sociedade, mostrando a realidade da vida, do cotidiano, para compreender do sistema e se defender dele.

Diário de bordo do dia 13/06/2015

Trezena de Santo Antonio - A apresentação estava marcada para acontecer as 14horas, Ailton chegaria de seu trabalho as 12horas, a trezenas já havia acontecido e o almoço servido, este ano não teria samba. 14 horas e Ailton não havia aparecido na casa da Mirela, local onde tradicionalmente nos serve de camarim e ponto de partida do cortejo que ficava na mesma rua onde Nell mora.

Eu e Klea já estávamos vestidos e maquiados, só esperávamos por Ailton, que não chegava, quando despontou na esquina da Igreja Deus é Amor, Letícia a espectadora da nossa mostra do dia 22/05/2015, quando me viu perguntou se íamos nos apresentar naquele dia, eu disse que sim, ela já havia ficado sabendo da desistência de Nell, e eu lhe contei que só estávamos esperando Ailton para nos apresentarmos e que este não aparecia. Quando ela se ofereceu dizendo – “Deixa que eu faço”, perguntei se ela lembrava do texto, ela lembrava da temática e de alguns trecho, suficiente para um improviso, colocamos o figurino de Idalina, personagem que eu faria, passei a interpretar Moací, Kleia interpretaria a Juiza e realizados a intervenção teatral com a apresentação do espetáculo, Consumado!, e o recital de poesia com o Coletivo Salvador das Artes.