



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO

JULIETE ROQUE DOS SANTOS

ATRAVERSADOS
UM CAMINHO PARA CRIAÇÃO COLETIVA DE ESPETÁCULO

Salvador
2020

JULIETE ROQUE DOS SANTOS

ATRAVERSADOS
UM CAMINHO PARA CRIAÇÃO COLETIVA DE ESPETÁCULO

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Teatro, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em teatro.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Henrique Correia Alcântara.

Salvador
2020

JULIETE ROQUE DOS SANTOS

ATRAVERSADOS
UM CAMINHO PARA CRIAÇÃO COLETIVA DE ESPETÁCULO

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Teatro, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Licenciada em teatro.

Aprovada em 18 de Dezembro de 2020.

Paulo Henrique Correia Alcântara – Orientador_____

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Liz Novais Pinheiro_____

Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Ana Flávia Andrade Hamad_____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.

Dedicatória

À minha família, que trilhou o caminho de minha formação ao meu lado. À turma 2015.1 de teatro, companheiros de jornada e amigos para toda a vida. E aos docentes, que me ajudaram a perceber que a educação é uma relação de trocas de conhecimento.

AGRADECIMENTO

Não poderia deixar de agradecer a todos que me ajudaram, incentivaram e apoiaram durante o meu trajeto de formação acadêmica. Porém, preciso agradecer primeiramente a Deus pela permissão dessa conquista, em seguida a Damião Sena, esposo e amigo, por nunca ter faltado quando solicitei seu auxílio. Foi meu ator, modelo, *performer*, assistente de produção e muitas vezes, investidor financeiro. Sempre acreditou em mim e em minha competência.

A Terezinha e Emanuel Santos, meus pais amados, que lutaram para que eu e minhas irmãs tivéssemos acesso a uma educação de qualidade, mesmo com todas as dificuldades e impossibilidades financeiras. Ajudaram-me quando cursei Pedagogia na Faculdade Social da Bahia e continuaram a me apoiar, de todas as formas possíveis, na minha formação em Licenciatura em Teatro.

Não poderia deixar de fora Isis e Priscila, minhas irmãs queridas, que buscam de todas as formas me socorrer nos momentos que preciso de ajuda e que expressam plena confiança em mim, e junto a elas, meus sobrinhos Ariel, Yan e Alexia, e a Daniel, meu enteado, filhos de coração, que revigoravam o desejo de lutar pela educação sempre que estava desanimada, alegrando o meu dia e a minha vida.

Paulo Henrique Correia Alcântara, meu orientador, que aceitou o desafio de orientar-me, quando eu ainda estava perdida em meus devaneios e divagações sobre o tema. Aos atuantes em *AtraVersados*, que embarcaram comigo nesta aventura e desafio de criar um espetáculo, pensando-o em todos os aspectos, desde o texto até a apresentação.

Corpo docente da Escola de Teatro da UFBA, que colaborou efetivamente para minha formação. A ISFI, Instituição que acolheu o meu projeto e, por fim, ao meu amigo e irmão Rogério Alves, que me apresentou à Associação, intermediando o processo para efetivação da oficina geradora do presente trabalho.

RESUMO

Este trabalho versa sobre o processo vivenciado durante o estágio 3 de docência, do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA. *AtraVersados*: um caminho para criação coletiva de espetáculo, o qual pretende refletir acerca do saber coletivo de um pequeno grupo de crianças, adolescente e jovens da periferia de Salvador, assim como a criação fruto destes saberes. Este grupo era composto por indivíduos sem experiência prévia no fazer teatral e que não haviam sido oportunizados o apreciar da arte em um teatro. Partindo dos pressupostos aludidos, o desafio encontra-se em compor um espetáculo do zero, tendo como eixo criativo o corpo, com não atores, de faixas etárias variadas, em um curto espaço de tempo. Isso seria possível? O teatro é uma área vasta em conhecimento, que pode abarcar em si questões de todas as naturezas, relato suficiente para expansão do mesmo na sociedade. Mas, para além disso, dentre outras dimensões concernentes à potência teatral, pode-se trabalhar também a criatividade do ser. Logo, são inúmeras razões que me impulsionaram a cursar licenciatura em teatro e desenvolver esta oficina. Contudo, antecipo que, por mais que não tivesse obtido um resultados contundente, de modo a ser levado à público, tal processo já teria sido plenamente satisfatório, pois, as crianças, os adolescentes e os jovens periféricos, foram abraçados pelo teatro, e intrínseco a esse abraço, obteve-se como resposta um longo e belo sorriso. Durante a oficina, sendo facilitadora no percurso criativo dos atuantes, fez-se possível a realização de um estudo de caso, tendo como objetivo verificar o desenvolvimento do pequeno grupo na arte teatral ao apresentar-se a meta de construção de um espetáculo. Ressaltando que, a avaliação do processo é plenamente qualitativa, por conta da compreensão acerca da impossibilidade de quantificar a subjetividade do aprendizado. Dessa forma, o percurso tem valor significativo para a convalidação desta pesquisa, então optei por registrar através de escritos e também pela realização de filmagens, dados a fim de armazená-los, no escopo de uma consulta posterior. Também possuo registros de pele, memórias que desejo preservar no corpo e na mente. Ao final do caminho percorrido, chegamos à feitura de um espetáculo com duração de vinte minutos, criado de modo coletivo. O espetáculo foi denominado como *AtraVersados*, na expectativa de aludir o quanto fomos atravessados durante a oficina. Findo em breves palavras afirmando ser possível fazer teatro com não atores, mas com um tempo hábil. Contudo, para próximas experiências, estando neste lugar de facilitadora, educadora, pesquisadora e artista, proponho-me a buscar um espaço diluído de tempo para que o processo não seja tão fragmentado e corra com a fluidez almejada.

Palavras-Chave: Processo; Periferia; Relevância; Teatro.

ABSTRACT

This work deals with the process experienced during the third internship of teaching, of the Bachelor's Degree in Performing Arts at the Federal University of Bahia - UFBA. *AtraVersados*: a path for the collective creation of a show, which aims to reflect on the collective knowledge of a small group of children, adolescents and young people from the outskirts of Salvador, as well as the creation resulting from this knowledge. This group was composed of individuals with no previous experience in theater making and who had not been given the opportunity to appreciate art in a theater. Based on these assumptions, the challenge lies in composing a show from scratch, with the body as the creative axis, with non-actors, of different age groups, in a short period of time. Would it be possible? The theater is a vast area of knowledge, which can encompass issues of all kinds in itself, a sufficient report for its expansion in society. But, in addition, among other dimensions concerning theatrical potentials, one can also work on the creativity of being. Therefore, there are countless reasons that led me to take a degree in theater, and to develop this workshop. However, I anticipate that, even if it had not obtained a striking result, in order to be made public, such a process would have been fully satisfactory, since children, adolescents and peripheral youth were embraced by the theater, and intrinsic to that embrace, a long and beautiful smile was answered. And during the workshop, being a facilitator in the creative journey of the performers, it was possible to carry out a case study, with the objective of verifying the development of the small group in theatrical art when presenting the goal of building a show. Emphasizing that the evaluation of the process is fully qualitative, due to the understanding about the impossibility of quantifying the subjectivity of learning. Thus, the route has significant value for the validation of this research, so I opted to register through writing and also by filming, data in order to store them, in the scope of a later consultation. I also have skin records, memories that I want to preserve in my body and mind. At the end of the journey, we arrived at the performance of a show lasting twenty minutes, created collectively. The show was called *AtraVersados*, in the hope of mentioning how much we went through during the workshop. Ending in brief words stating that it is possible to do theater with not actors, but with a timely manner. However, for next experiences, being in this place as a facilitator, educator, researcher and artist, I propose to seek a diluted space of time so that the process is not so fragmented and runs with the desired fluidity.

Key-words: Process; Periphery; Relevance; Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 A Greve	p.30
Figura 2 Experimento Imagético.....	p.35
Figura 3 Almoço.....	p.62
Figura 4 Imagem Inicial.....	p.63
Figura 5 Infância.....	p.63
Figura 6 Juventude.....	p.64
Figura 7 Feminismo.....	p.64
Figura 8 Patriota.....	p.65
Figura 9 Sonhadora.....	p.65
Figura 10 Inquieto.....	p.66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. PRÓLOGO.....	17
1.1 EDUCAÇÃO.....	18
1.2 CRIAÇÃO COLETIVA.....	22
1.3 PROJETO DE ESTÁGIO.....	25
2. ATRAVESSAMENTOS.....	29
2.1 MOMENTO POLÍTICO.....	29
2.2 TRAJETO METODOLÓGICO.....	31
2.3 O ATOR.....	37
2.4 DIÁLOGOS.....	39
3. ATRAVERSADOS.....	41
3.1 CONCEPÇÃO.....	41
3.1.1 Obra Cênica.....	51
3.1.1.1 Texto Cênico.....	51
3.1.2 Trilha Sonora.....	58
3.1.3 Autores	59
3.2 PRODUÇÃO.....	60
3.3 APRESENTAÇÃO.....	61
3.4 AVALIAÇÃO.....	67
DESENLACE.....	69
REFERÊNCIAS.....	72

INTRODUÇÃO

Entre caminhos, desafios e desejos da minha alma e em contínuo movimento do ser, registro neste trabalho o processo de criação coletiva de um espetáculo, com crianças, adolescentes e jovens oriundos da periferia de Salvador, especificamente, do Bairro Engenho Velho da Federação, a partir de seus referenciais de vida e arte, contemplando todos os aspectos da concepção teatral.

Para falar sobre esta pesquisa, de modo inicial, se faz necessário localizar o leitor quanto ao meu percurso teatral. O teatro está presente em toda minha vida. Aos 17 anos de idade fui contemplada pelo Programa Universidade para Todos (PROUNI) para cursar Licenciatura em Teatro na Faculdade Social da Bahia. Mas, em virtude de não formar turma, não foi possível estudar teatro nesta ocasião. Porém, na mesma ocasião, a FSBA remanejou minha bolsa para o curso de Pedagogia, assim ingressei na Faculdade Social da Bahia (FSBA) no campo da educação.

E por quatro anos dediquei-me veementemente aos estudos com finalidade de ser uma pedagoga. O meu trabalho de conclusão de curso teve como tema a arte educação, com foco em teatro. Logo, percebi que o teatro era algo indissociável de mim e do meu projeto de vida. Embora almeje trabalhar como educadora, o desejo que pulsa forte em meu ser é o de ensinar teatro. Porém, não menosprezo e nem desprezo a experiência adquirida como graduada em Pedagogia. Pois, considero que os quatro anos de estudo no campo da pedagogia possuem um precioso valor enquanto artista, educadora e pesquisadora.

E apesar da conclusão do curso de Pedagogia, e estar morando e trabalhando em São Paulo durante um período de dois anos, o desejo de cursar teatro continuava latente. No ano de 2015.1 aos 25 anos de idade ingressei na Universidade Federal da Bahia (UFBA) com a finalidade de licenciar-me em Teatro. Para tanto, enxergo na teoria estudada os meios para o ensino do teatro e o conteúdo a ser abordado, quanto à prática, sintetizo com apenas uma palavra “oportunidade”. Oportunidade de experimentação e aprofundamento da teoria; Oportunidade de construção da profissional que almejo ser; Oportunidade de reconhecimento do campo de trabalho; Oportunidade de conhecer o público que alcançarei; Oportunidade de erros e acertos sem tantos julgamentos perversos; Oportunidade de criação de métodos para enriquecer a minha performance quanto educadora e artista e Oportunidade de entrelaçamento de vidas com outros futuros profissionais da educação.

Nestes quatro anos, entre 2015.1 e 2018.2, reuni habilidades que foram desenvolvidas paulatinamente no processo de formação, e quanto à preparação para a criação de espetáculo, tive a possibilidade de estudar: análise de texto; elementos visuais; processos de encenação; métodos de preparação para a cena; direção teatral com ênfase em rito, performance e teatralidade, entre outras disciplinas muito valiosas para a formação profissional na área teatral.

No decorrer do curso fiz três estágios, em locais distintos e com diferentes públicos alvos, o primeiro foi realizado em uma Escola Municipal na Federação, sendo apenas de observação; o segundo em uma Escola Municipal no Alto das Pombas, com caráter docente, em duplas; e o terceiro na UFBA, em favor do Instituto de Saúde Integral da Família (ISIF), uma associação fundada no primeiro semestre de 2018, localizada no Engenho Velho da Federação. Esta pesquisa se refere à experiência do terceiro estágio, realizado em forma de oficina e ofertado para crianças, adolescentes e jovens periféricos de Salvador.

A cada semestre do curso existia a possibilidade de um novo experimento, e assim pude acessar conteúdos que desconhecia. Conteúdos esses, relacionados ao fazer e ensinar teatro. Em diversas ocasiões me senti provocada a escrever sobre alguns temas, mas nada me instigou tanto quanto o tema da presente pesquisa. Embora tivesse pensado em temas como: O corpo, quando tenho contato com o teatro físico; A dramaturgia e direção de cena, quando sou transpassada por uma disciplina chamada Processos de Encenação; Relatar minha experiência quanto Pibidiana e/ou bolsista da Residência Pedagógica, contudo, é no terceiro estágio que eu me encontro e o meu ser grita eufórico. Considero ser uma experiência jamais vivenciada antes, na qual debruçei de tal modo que ansiei por compartilhar essa experiência.

Diferentemente dos dois primeiros estágios e dos tantos outros momentos que estive inserida no ensino formal, no terceiro estágio, cada pessoa que participava da oficina, que ia para os encontros e se esforçavam para chegar pontualmente no horário, não sentia nenhum pesar quando passávamos do horário estabelecido para finalização da aula, todos estavam ali, exclusivamente, por gana de fazer teatro. E a potência desse querer me atingiu provocando a necessidade de não permitir que a experiência se encerre nos momentos vividos. Faz-se necessário, a meu ver, que outros possam ser atravessados por essa vivência.

Dessa forma, o foco desta pesquisa está em detalhar o processo de criação coletiva de um espetáculo, o produto gerado e sua apresentação para uma platéia com um público

aproximado de 200 pessoas, no Teatro Martim Gonçalves, como culminância da disciplina TEAA35 - Prática de Estágio em Pedagogia do Teatro III.

Destaco que, entendo como criação coletiva, um percurso de criação onde os participantes do processo estão implicados em todas as decisões cênicas, mesmo que pequenas. Contribuindo ativamente, desde a dramaturgia, passando pelos elementos de cena, propondo, refletindo, criticando e testando soluções cênicas, até que o espetáculo se torne pleno do grupo. Esta pesquisa refere-se a uma oficina de teatro com cunho social, que visa contemplar um grupo específico, sendo ele composto por indivíduos da periferia, muitas vezes silenciados por aqueles que ocupam posições de poder. Por esse motivo, considero relevante a escolha da criação coletiva como norteadora do processo, uma vez que, esse tipo de teatro consolidou-se no período da ditadura militar, onde os artistas eram subjugados por aqueles que detinham o poder/controlavam o Estado.

Faz-se necessário frisar que toda minha trajetória teatral tange ao fazer coletivo, o que está diretamente ligado ao meu fundamento religioso, pois sou cristã protestante desde os nove anos de idade e faço teatro, nessa vertente, desde os doze, sempre dentro de uma perspectiva coletiva. Embora houvesse a prática da arte teatral na igreja, não tínhamos um direcionamento de um profissional da área teatral, fazíamos tudo sem ter uma ideia técnica do que estava sendo feito. Então o texto era decidido ou criado coletivamente, o figurino da mesma forma, os objetos que seriam utilizados também, tudo era responsabilidade de todos, pois ninguém possuía técnica alguma. Fazíamos um teatro intuitivo, sem uma estrutura metodológica, teórica e operacional.

Ao ingressar na universidade descobro que o nosso fazer teatral tem nome, é a criação coletiva. E como é algo que desenvolvo por anos, não me sinto a vontade para desistir e nem pretendo fazer isso, pelo contrário, acredito que aliado às técnicas, teria a chance de aperfeiçoar-me e crescer como profissional. Dessa forma, almejo construir um caminho coletivamente com os participantes da oficina, resultando em um espetáculo, cujo nome é *AtraVersados*.

AtraVersados é um espetáculo de 20 minutos, que nasceu a partir dos anseios, questionamentos e insatisfações dos participantes da oficina. Tendo como eixo para a concepção do espetáculo, o trabalho de consciência de si e do coletivo em cena, atravessado por textos poéticos. É importante destacar a relevância deste trabalho, pois ele é realizado

neste ambiente político instaurado, onde minorias, estando entre elas: pobres, negros, mulheres, homossexuais e tantos outros, são dissuadidas na busca por oportunidades igualitárias, visto que, tanto a arte como a cultura são notadas como privilégios da elite brasileira.

O fazer teatral é de improvável sucesso se o ator/companhia não tiver recursos financeiros ou meios de angariar fundos suficientes para prover as necessidades básicas do grupo e sustentar ao menos, por uma curta temporada o espetáculo em cartaz. No Brasil tem-se o hábito de violar o direito da criança no tocante ao acesso à cultura, arte e educação de qualidade. Sabe-se que moradores de periferia não conseguem acessar o que é ofertado de espetáculo artístico/cultural nos grandes centros metropolitanos, seja por questões financeiras, em virtude de não poder custear as despesas possíveis ou por desconhecer as ofertas teatrais acessíveis, identificando assim a falta de igualdade e oportunidade para todos, existindo apenas uma ilusão governamental de que todos os brasileiros estão sob a mesma lei.

Sou nascida e criada no bairro do Nordeste de Amaralina, mulher e estudante da rede pública de ensino desde a alfabetização. Apesar de meus pais não terem tido oportunidade de concluir os estudos, por conta de trabalharem desde a infância para prover o sustento, seja em casa junto aos seus pais ou já na sua própria constituição familiar, nunca negligenciaram os estudos de suas filhas, buscando sempre meios para que eu e minhas irmãs tivéssemos um destino diferente.

Faço parte da dita minoria e, contra todas as estatísticas, estou finalizando a minha graduação e sou muito grata aos meus pais por isso, pois sempre viabilizaram os meus estudos, sem medir esforços. A minha relação com o teatro advém de um projeto social do Estado, identificado como Hora da Criança, palco institucional que jamais poderei esquecer. Nesta instituição me foi oportunizado interpretar a minha primeira personagem teatral, uma flor, com apenas cinco anos de idade, todavia essa marca está em minha memória e jamais poderei apagar.

Nessa conjuntura desejo que outros também sejam alcançados e marcados pela arte teatral, por isso movo-me em direção ao ensino de teatro. Amo fazer e ensinar teatro, não apenas em virtude de um salário, mas principalmente por acreditar em seu valor social, educacional e construtivo, numa perspectiva de uma melhor qualidade de vida de tais públicos.

Ao aliar o fazer artístico do teatro a sua força social, intensifico o significado da arte e da vida para mim.

É nesse contexto que tais públicos da periferia de Salvador são convidados a participar de uma oficina de teatro gratuita, intitulada “Corpo em Cena”, com certificação da UFBA, por se tratar de um curso de extensão, e com a possibilidade de apresentar o resultado da oficina em um teatro de renome na cidade, a saber, o Teatro Martim Gonçalves (TMG). Além dessas questões postas, o processo abrange várias capacidades que não são trabalhadas cotidianamente, seja por desleixo do sistema educacional ou desconhecimento de tais públicos, como por exemplo: capacidades motoras, reflexivas, críticas e cognitivas. Sendo assim, afirmo a importância que este trabalho tem mediante a apresentação do contexto no qual é realizado.

As questões que serão abordadas versam sobre a concepção dramaturgica, os métodos utilizados para preparação dos atores, figurino, maquiagem, luz, elementos cênicos e a apresentação no Teatro Martim Gonçalves, para além das questões sociais inerentes à relação entre indivíduos e suas particularidades. O processo de criação é o coletivo como já fora dito. Os dados que compõem essa pesquisa derivam do registro escrito, fotográfico e áudio visual da oficina enquanto campo laboratorial do estágio.

Neste sentido, solicitei que os participantes criassem um diário de bordo e o alimentassem com anotações de cada encontro. Escrevemos tudo que ocorria durante o período da realização da oficina. Este registro textual é feito com relação ao desenvolvimento dos participantes/ atores, no que se refere aos jogos propostos de trabalho corporal, vocal, de criação, escrita e de improviso. As anotações feitas durante o processo são registros eficazes da experiência, que não permitem o esquecimento dos detalhes, independente da sua grandiosidade. Os registros visuais, tais como: fotografias e filmagens, capturam momentos importantes do processo de criação do espetáculo e da apresentação do produto, sendo sua importância revelada ao corroborar com a descrição dos eventos ocorridos.

Evidente que o processo não se encerra com a apresentação do espetáculo, tão importante quanto o período de criação é a fase de avaliação do percurso. Por isso, considero ser essencial um encontro posterior à apresentação no Martim Gonçalves. Convocando o grupo para uma reunião, solicito que cada um faça um vídeo avaliando a oficina, suas experiências e aprendizados, apresentando pontos positivos e negativos, com plena liberdade,

expressando as sensações e emoções desencadeadas pela apresentação de *AtraVersados*. Por fim, considero o Teatro como memória, vivência, experiência, construção, desconstrução e, por que não dizer que teatro é a vida em movimento? As marcas do processo vivido são os maiores registros que poderíamos ter, ou seja, são registros impossíveis de apagar da pele junto às sensações e imagens consolidadas, que estão gravadas em uma das partes mais profundas do ser, a alma.

E ao falar em memória, sou remetida ao início de tudo, onde desperto para uma nova possibilidade didática ao conhecer a obra de Peter Brook (2005). Na época estava aprendendo sobre poéticas de encenação e pude ver e experimentar o conhecimento construído, aplicando-o em uma aula teste, solicitada como requisito avaliativo da disciplina. Dito isto, elejo como principal fonte teórica de pesquisa o seu livro, *A Porta Aberta*, onde Brook descreve minuciosamente o seu trajeto como encenador, buscando apontar todos os aspectos que devem ser considerados quando na iminência de encenação de um espetáculo, desde a escolha do texto, perpassando pela escolha dos atores e das personagens que eles interpretarão, preparação do elenco, ensaio, apresentação teste, até a estréia e temporada.

Contudo, dedico-me a mediar um processo onde nenhum individuo seria passivo, onde a ação coletiva requer a validação ativa dos sujeitos dela participantes. Brook (2005) pontua questões de dramaturgia, cenário, local de apresentação e recepção do espetáculo. Da mesma forma, o grupo deveria considerar todas estas questões e buscar soluções eficazes para qualquer questão decorrente do processo construtivo.

Partindo dos pressupostos aludidos, outros autores também foram mencionados para a convalidação desta pesquisa, bem como inspiração do processo construtivo e/ou materialização deste trabalho. Eugênio Barba (1995), outro teórico estudado na disciplina: *Poéticas Contemporâneas do teatro na educação*, me fez pensar como o corpo pode se comunicar de modo tão eficaz quanto através da palavra. A intenção inicial era a de trabalhar a harmonização do corpo com a palavra, intensificando ao máximo o trabalho corporal, mas ao longo do texto veremos como esta idéia foi se modificando e se adequando à realidade dos sujeitos participantes da pesquisa.

Barba (1997) e Moshe Feldenkrais (2005), foram fundamentais para que fosse possível ampliar a compreensão referente ao trabalho do corpo. Segundo estes teóricos a preparação do corpo ocorre de forma processual, igualmente, eles me fizeram entender que um curto período

de exercício é o começo e não o fim do estudo do corpo. Ainda temos a importante contribuição da obra de Freire (1987), Boal (1991), Duarte (2018) e tantos outros teóricos que versam sobre teatro e educação.

Veremos no prólogo, a proeminência que os teóricos que versam sobre a educação representam para a evolução do processo, sabendo que, a arte e a educação não são setores opostos. Falar sobre a arte que alcança minorias é falar sobre um ideal educacional, por essa razão, a trajetória aqui narrada está embebida por esses autores. E essa retórica estabelecida da arte criadora com a educação muito me interessa, me inspira, e me leva a viajar por um riquíssimo cenário lúdico e encantador. No primeiro capítulo PRÓLOGO – faço um estudo teórico sobre educação, criação coletiva, que foi a estratégia utilizada para a construção do espetáculo “AtraVersados”; discorro sobre a consciência corporal na cena teatral, que é o eixo inicial desta pesquisa; e apresento o projeto da oficina, descrevendo o resultado objetivado com a sua realização.

O segundo capítulo, denominado ATRAVESSAMENTOS, é o relato reflexivo de todas as experiências vividas no estágio III de docência, mais precisamente, do processo de criação do espetáculo. Abordo basicamente quatro pontos que nos atravessam significando o processo, sendo eles: o momento político– no decorrer do texto percebeu-se como este fator foi importante para o processo de criação; a metodologia – caminhos trilhados para construção, desconstrução e reflexão; o ator – entendendo quem seria esse indivíduo que vai à cena, com suas potencialidades e recursos de atuações; e os diálogos– momentos de verbalizar os anseios, questionamentos, interesses, descontentamentos, ou seja, momentos de falar francamente sobre tudo o que os instiga de alguma forma.

No terceiro capítulo – ATRAVERSADOS – foi feita a exposição descritiva da constituição do espetáculo em si, discorrendo sobre concepção, produção, apresentação e a avaliação do espetáculo. AtraVersados é uma colagem de textos, músicas e poesias, que abordam vários aspectos da temática “*identidade*”. Tendo como motivo de criação, as inquietações e reflexões apresentadas pelos atuentes e discutidas na oficina. Trata da figura feminina e do seu empoderamento; de fases da vida que às vezes são esquecidas ou depreciadas, como é caso da infância e da juventude; da nacionalidade/patriotismo com consciência política, o ser cidadão; do nosso eu sonhador, aquele que sonha e acredita ser possível realizar os sonhos; e da origem étnico/racial e a sua relevância para a formação do eu. Cada aspecto de identidade constitui um mundo, que atravessa mundos.

Por tanto, afirmo que este estágio é um grato momento, que se tornou um pedaço valioso do meu tempo durante a edificação dessa formação. O ilustro como sendo um presente de formatura que remete a uma esperança de que o teatro pode e deve chegar para todos, indistintamente da classe social, da condição financeira, da cor de pele, do gênero e da orientação sexual. O teatro é a arte em movimento que abraça e não distancia.

1. PRÓLOGO

Neste capítulo desenhar-se-á a base da pesquisa, ao apresentar ao leitor conceitos fundamentais para o trabalho de docência desenvolvido junto ao Instituto de Saúde Integral da Família (ISIF) e, antes de tudo, é cabível falar um pouco sobre a instituição que acolheu o projeto da oficina de teatro. O ISIF é uma associação fundada no início de 2018 que ainda estava se estruturando e funcionando limitadamente no período de realização da oficina. A associação funcionava com limitações por questões financeiras.

Naquele momento, ainda não havia muitos apoiadores para ajudar na manutenção e desenvolvimento de sua proposta de ação social, embora objetivasse acolher e oferecer serviços à comunidade do Engenho Velho da Federação, onde está localizada. Nesse período de estruturação a Associação fez parcerias com alguns profissionais das artes (Música – Teatro – Dança) para facultar à comunidade meios para vivenciar a cultura e a arte.

A estrutura do ISIF era precária, estando instalado em uma casa pequena, onde funciona o escritório, uma clínica oftalmológica e uma pequena ótica, neste mesmo espaço era promovida a realização das aulas de música e teatro, o que se mostrou inviável para o procedimento de inserção e garantia de Direitos Constitucionais como preconiza a Lei Federal de 1988, diante da assistência social, saúde, educação, lazer e cultura. No capítulo seguinte veremos tais inadequações em questão.

Neste capítulo pretendo transitar por questões que me tocam e orientam a minha atuação docente, mas de início preciso salientar minha preocupação no que tange à educação. Minha formação em Pedagogia me faz refletir sobre qual seria o ideal educativo. Acredito que conduzir os educandos por um caminho crítico e reflexivo, fomentando sempre a construção do conhecimento faz parte da função do educador, nessa conjuntura quero estar sempre inserida como fiel protagonista dessa peça.

Mas qual é a realidade educacional brasileira? Quais são as condições de trabalho postas para os educadores? Em qual contexto social, econômico e político estamos inseridos? Os educandos realmente gozam de uma educação e de espaços para construção do saber de qualidade? São perguntas que capturam a minha atenção, me intrigam, me movimentam, me instigam a pensar objetivando uma resposta para tais inquietações suscitadas. Neste emaranhado de perguntas se encontra o fazer arte na educação, contudo, não ousou dizer que

responderei todas as questões que surgirão com a leitura desta pesquisa. O que pretendo é apresentar as minhas escolhas em um processo dinâmico, permeado pelas particularidades de cada sujeito envolvido

Neste ponto, desejo ao leitor uma leitura leve, que transmita em cada palavra o meu zelo no tocante ao processo ensino aprendizagem na área de conhecimento do teatro. Mais do que uma proposta de criação de espetáculo, *AtraVersados* versa sobre os atravessamentos que sofremos diariamente ao sermos quem somos, ao vivermos a vida com todas as possibilidades que ela nos oferece, ao sermos seres que clamam por conhecimento, ao escolhermos experienciar, experimentar e aprender com estas vivências. *AtraVersados* é uma proposta educacional, uma proposta artística, enfim, um espetáculo.

1.1. EDUCAÇÃO

Compreende-se que, na sociedade temos pelo menos duas formas de educação interessantes para abordar neste texto sobre EDUCAÇÃO. A educação familiar é a primeira que nos atinge enquanto indivíduos, e a educação formal, aquela que nos acompanha cada vez mais cedo, com um currículo bem definido, oferecida pelo Estado e pela iniciativa privada. A educação familiar é relacional, não temos uma cartilha que ensine como são os filhos/filhas, pais/mães, avôs/avós, tios/tias, sobrinhos/sobrinhas, primos/primas, ideais. Não temos nada que nos ensine a ser um membro familiar modelo, apenas pertencemos a nossa família e aprendemos como conviver convivendo e, é nessa relação que somos formados e temos o caráter forjado.

Para explicar melhor o que penso a respeito de caráter forjado, vou apresentar uma definição para cada palavra que compõe o termo. Caráter, segundo o dicionário online (2020), é um substantivo masculino, que deriva do termo grego *Kharaktér*, podendo significar a formação moral do ser. O significado que melhor se aplicaria para forjar, neste termo, seria o de modelar, dar forma. Logo, quando digo que é na relação familiar que temos o caráter forjado, estou apresentando o meu ponto de vista de que somos modelados moralmente, em parte, a partir destas relações.

Todos nós carregamos marcas indeléveis em nosso corpo/memória, fruto das relações familiares, marcas que nos acompanham em todos os ambientes, contextos e relacionamentos. Essa educação familiar interfere plenamente no desenvolvimento do educando em outros âmbitos educativos. O filósofo Rousseau (1995), ao falar sobre educação, atesta ser a primeira

de origem familiar e inerente à condição humana. E ao falar que: “quem mais sabe suportar os bens e os males desta vida é o mais bem educado”, ele nos leva a compreender que essa educação vai acompanhar o indivíduo em toda sua vida.

Nosso verdadeiro estudo é o da condição humana. Quem entre nós melhor sabe suportar os bens e os males desta vida é, a meu ver, o mais bem educado; daí decorre que a verdadeira educação consiste menos em preceitos do que em exercícios. Começamos a instruir-nos em começando a viver; nossa educação começa conosco; nosso primeiro preceptor é a nossa ama. Por isso, esta palavra *educação* tinha, entre os antigos, sentido diferente do que lhe damos hoje: significava alimento. (ROUSSEAU, 1995, p.16)

O autor apresenta um significado antigo de educação, como se notou na citação acima. Ele diz que educação significa alimento, é interessante enxergar por esta ótica. Se a educação é alimento, dela comemos e bebemos todos os dias, várias vezes ao dia, assim, ela se torna essencial à vida, reforçando meu ponto de vista de que a educação familiar é crucial para a formação do ser.

Pode-se exemplificar tal relevância refletindo sobre o âmbito formal de ensino, nas áreas de conhecimento tradicionais do currículo escolar, português, matemática, ciências e etc, onde há um rigor e exigência com relação ao comportamento dos “alunos/ alunas” – aqui opto por utilizar o termo aluna (o) propositalmente, pois, no ensino tradicional há um reforço à idéia de que os professores ensinam e os alunos reproduzem - sempre que o “aluno” se comporta de forma inesperada, saindo dos padrões, esse “mau comportamento” é atribuído a uma precariedade na educação familiar e/ou doméstica.

A educação formal brasileira é, em grande parte, tradicional e tecnicista ainda hoje. Nestas linhas educacionais o professor é uma figura dotada de autoridade, que não deve ser questionada por ser ele o detentor do saber. O “aluno”- “ser sem luz”- precisa ser o reprodutor fiel dos saberes ensinados pelo professor. Nesta produção há uma verticalidade em termos de poder e autonomia, estando o professor no topo e o aluno na base da pirâmide. E com o desenvolvimento social e o avanço tecnológico, a informação está cada vez mais disponível e acessível a toda e qualquer pessoa, por isso, os educandos tornam-se mais questionadores e críticos.

De certo que, algumas instituições de ensino buscam acompanhar essa evolução ao reconhecer que hoje educação é permeada por trocas e que deve haver uma horizontalidade,

ao invés da verticalidade apontada anteriormente. Paulo Freire (1921 – 1997), Teórico conceituadíssimo na educação e educador brasileiro, criador de um método de alfabetização de adultos que foi adotado por diversos países, nos toca profundamente quando fala sobre o que não é ensinar, em seu livro: *Pedagogia da Autonomia*.

As considerações ou reflexões até agora feitas vêm sendo desdobramentos de um primeiro saber inicialmente apontado como necessário à formação docente, numa perspectiva progressista. Saber que ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção. Quando entro em uma sala de aula devo estar sendo um ser aberto a indagações, à curiosidade, às perguntas dos alunos, a suas inibições; um ser crítico e inquiridor, inquieto em face da tarefa que tenho – a de ensinar e não a de transferir conhecimento. (FREIRE, 1996, p21).

Quando Freire afirma que, ensinar não é transmitir conhecimento, ele assume que o educador é sujeito, tanto quanto o educando, no processo de ensino-aprendizagem. Então, ensinar não é discurso vazio e unilateral, esse processo é dialógico, não existe educação sem que haja as duas partes, o educador e o educando, e ambos possuem uma bagagem de conhecimentos e saberes que devem ser igualmente respeitados. “O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros.” (FREIRE, 1996).

No entanto, como podemos conceber o tecnicismo autoritário e o tradicionalismo irreduzível como um ideal de ensino? Acredito que qualquer intenção de educar suprimindo o direito de ser do educando, podando sua autonomia, deve sempre ser rechaçado. Nestas linhas evidenciaram-se algumas informações relacionadas a estes tipos de educação, com a finalidade de contextualizar o leitor quanto ao ensino de teatro. O fazer teatral pode ocorrer dentro da escola, no contexto da educação formal, como também fora, mas sempre será uma área de conhecimento em si mesma.

Reforço o meu posicionamento através da afirmativa de que o teatro é uma área de conhecimento. O teatro possui história, é dotado de técnicas, estudiosos se debruçam sobre ele a fim de discutir, refletir e teorizar para posterior prática, e vice versa. É uma área dinâmica de conhecimento ao apresentar uma gama enorme de conteúdos, do contrário, não seria uma demanda universitária, chega a ser contraditória a negação deste fato.

Contudo, por ser flexível na construção do conhecimento, não limitando aqueles que o estudam a meros reprodutores de conteúdos depositados, o teatro não é considerado área de

conhecimento para a educação bancária¹. Instaurando-se uma enorme discussão sobre o tema. Teatro é ou não área de conhecimento? Como educadora, afirmo que sim.

Na condição de pesquisadora, participante do processo como facilitadora, considero que o meu entendimento sobre a prática educativa foi fortalecido com o estudo da pedagogia da autonomia, desenvolvida por Paulo Freire (1996), entre outros discursos, estudos, leituras que me atravessaram e me atravessam ao longo de todos os anos de vivência educacional, repercutindo na preferência por desenvolver nesta pesquisa um processo criativo coletivo, no qual todas as vozes seriam ouvidas, respeitadas e consideradas para a concepção do espetáculo, resultado esperado ao fim da oficina.

Aqui não cabe o ensino meramente técnico e/ou tradicional, os atuantes, que até então não possuíam experiência teatral, não seriam passivos no processo, pelo contrário, foram instigados e provocados todo tempo a criar, refletir, criticar, recriar, sugerir e experimentar. A evolução da proposta só ocorreu porque os participantes aceitaram o desafio.

A este respeito trago um trecho da obra *Pedagogia do Oprimido* (1987) de Paulo Freire, grande teórico e provocador de discussões concernentes ao tipo de educação já estabelecida, uma educação, sobretudo, conduzida numa perspectiva reducionista do ser e alienadora.

Freire direciona os educadores a uma educação que não oprima e nem suprima vozes, antes, encontre na colaboração, eu e tu, a unidade, assim se introduz a próxima sessão, com relatos sobre criação coletiva.

A colaboração, como característica da ação dialógica, que não pode dar-se a não ser entre sujeitos, ainda que tenham níveis distintos de função, portanto, de responsabilidade, somente pode realizar-se na comunicação. O diálogo, que é sempre comunicação, funda a colaboração. Na teoria da ação dialógica, não há lugar para a conquista das massas aos ideais revolucionários, mas para a sua adesão. O diálogo não impõe, não maneja, não domestica não sloganiza. (FREIRE, 1987, p.104).

¹O termo Educação bancária refere-se a uma metodologia educacional onde os professores são detentores do conhecimento e os alunos meros depósitos reprodutores de tal saber. Esta metodologia está presente no contexto brasileiro de educação desde a época da colonização, onde se pretendia anular o conhecimento dos índios nativos brasileiros e catequizá-los. Ainda hoje é seguida essa metodologia em linhas tradicionais e tecnicistas de educação.

A oficina realizada estava respaldada por uma associação, mas também era uma atividade de extensão da UFBA, em razão disto foi feito um planejamento, os conteúdos foram programados e todo o processo construtivo foi supervisionado por Célida Salume Mendonça e Osvanilton de Jesus Conceição, docentes da Universidade. Ainda assim, não estava preso a nenhum rigor e muito menos engessado. Foi um percurso dialógico, valorizando as palavras de Freire, aberto a mudanças e adequações que permitiriam um trajeto criativo, fluido e fruído.

1.2. CRIAÇÃO COLETIVA

O teatro é uma arte coletiva e relacional por si só, se for pensar em como se faz teatro, mesmo em se tratando de um monólogo, percebe-se que fazer só, é absolutamente impossível, devido ser necessário toda uma produção e pessoas para que funcione da forma desejada. Ainda que seja um espetáculo de rua, onde o próprio ator seja o responsável pela dramaturgia, direção, preparação de cena, figurino, iluminação, sonoplastia, maquiagem, cenário, recepção do público, mesmo assim, existirá a coletividade, pois o ator estará diante de um público. Como afirma Duarte (2018), mestra em Artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia, em sua dissertação.

O teatro sempre foi - e continuará sendo, porque é parte de sua construção - uma arte realizada coletivamente. Tão coletiva que, mesmo se radicalizarmos a possibilidade de um artista propor uma criação solo sem interferência de nenhum outro parceiro, ainda assim a obra só se fará completa quando encontrar com o outro, com o público, e com ele estabelecer uma parceria que os torne um grupo, ainda que momentâneo. (DUARTE, 2018, p. 45).

A escolha pela dissertação de Duarte (2018) para aprofundar na edificação desse trabalho, procede por se tratar de uma pesquisa que discorre com riqueza de detalhes, traçando a diferenciação entre a criação coletiva e a colaborativa e, ao analisar sua pesquisa, nota-se que um dos aspectos que separam um tipo do outro de criação é a relação de trabalho proposta e o estabelecimento das funções.

Neste trabalho iremos focar justamente nesta questão, as funções de cada participante inserido no processo, mas é claro que outros aspectos existem e devem ser considerados quando tratamos sobre estes tipos de processos criativos (colaborativo e coletivo). Vale lembrar que o contexto histórico onde o método coletivo foi estabelecido, sendo a ditadura militar, foi fundamental para a escolha e produção deste trabalho. Observando que, enquanto

na criação coletiva todos contribuem em todas as áreas do espetáculo, desde a escolha do texto base, soluções cênicas, maquiagem, luz e etc, sem ter uma figura de liderança, pois todos respondem por tudo, no teatro colaborativo, existem pessoas para responder por cada aspecto do espetáculo, mesmo que todos tenham contribuído na tomada de decisões.

Dessa forma, incide na notoriedade da complexidade deste tipo de produção, pois é muito mais fácil optar pela forma tradicional de criação de espetáculo, deixando que cada um desenvolva e responda de acordo com a função que lhe for outorgada e se isentar, mesmo que ilusoriamente, em participar de todo o processo, do que optar por uma criação coletiva, onde todos são responsáveis por tudo (DUARTE, 2018).

O mesmo autor indica aqueles que, para ele e seu grupo, seriam características norteadoras para o bom desenvolvimento de uma criação coletiva. É preciso: que se tenha a participação ativa de todos os integrantes em todos os elementos que sustentam uma encenação teatral; que o resultado estético seja a união criativa dos esforços de todos os envolvidos; que o encenador individual tenha sua função dividida entre os membros de um grupo-encenador; que o texto prévio seja encarado apenas como ponto de partida, estímulo à criação; que se dedique a devida atenção ao conjunto do trabalho, ou seja, que as cenas se comuniquem entre si e que os espetáculos formem um grande enredo que atenda ao tema escolhido; e que se façam tentativas de chamar os espectadores a ter voz ativa sobre a encenação. (DUARTE, 2018, p.49).

Por isso, regozijo-me junto com os atuantes da riqueza que a criação coletiva carrega, onde há espaço para trocas gigantescas e, todo o grupo tem a possibilidade de transitar e opinar nas diversas questões teatrais. Deste modo, o DNA de cada um está em tudo, com isso, o espetáculo criado não é mérito do dramaturgo, ou do diretor, ou do ator, ou do iluminador ou de outros membros do time individualmente, o mérito é de toda a equipe que se dedicou em sua criação.

Por esse motivo e por entender arte educação como uma área de conhecimento plenamente dialógica, opto por seguir o modelo de criação coletiva nesta pesquisa. Partilhando as decisões referentes ao texto, cenário, elementos cênicos, figurino e trilha sonora. E com relação à iluminação, não foi possível pensar coletivamente por não ter acesso ao teatro antes do dia da apresentação e também por ter sido acordado com a turma de licenciatura que se contataria um operador de luz para fazer uma iluminação que servisse para todos os grupos que se apresentassem, tendo em vista que, não havia espaço de tempo entre as apresentações para realizar mudanças.

O fator que mais pesaria nesse percurso criativo seria o tempo. Sabe-se que criação coletiva demanda de muito tempo, tempo este que não seria possível. Por outro lado, houve um caminho metodológico seguido, que não se fez rígido, ao passar por inúmeras alterações. Tais elucidacões serão descritas no próximo capítulo.

Finalizo essa seção textual com mais uma citação da dissertação Duarte (2018), onde a pesquisadora afirma que a criação compartilhada desbanca uma hierarquia rígida para atender aos anseios da contemporaneidade. Duarte fala sobre o tempo hodierno, sobre o presente. A sua pesquisa foi finalizada em 2018, contudo permanece atual.

Tanto esse quanto os demais modelos de criação compartilhada são melhor entendidos como formas de estruturar o processo criativo sobre novos pilares que não aqueles estabelecidos pela hierarquia rígida, uma vez que esses não respondem mais aos anseios de nossos tempos (DUARTE, 2018, p. 62).

Mas do que nunca a necessidade do outro nos atravessa, iniciei esta pesquisa também em 2018. Tinha em vista a necessidade de fazer teatro coletivamente, afinal, minha vida sempre esteve pautada no fazer coletivo. Hoje, em 2020.2, próximo a finalização do curso, penso na realidade que nos foi imposta por uma doença. O Brasil, o mundo foi afetado pelo COVID -19 e tudo mudou! As pessoas estão isoladas, precisamos fazer uso de máscaras para transitar. Além de tantos outros transtornos intensificados mediante essa situação, como: pânico/depressão, violência doméstica, abusos e outros.

A realidade é que estamos vivendo um período de liberdade restringida, trazendo por consequência também um sofrimento às pessoas em diversas áreas, como já fora dito. Outro percalço dentro desse contexto é a situação dos óbitos, onde a parentela das vítimas não pode promover um enterro digno e prestar a homenagem devida. Infelizmente esse é um fato hoje apresentado a muitas Nações. Neste sentido, estamos diante de situações que aparentemente impossibilitam o viver em coletividade. Mas, a arte como forma de vida em movimento junto ao teatro continua coletiva.

Duarte (2018) não sabia que seríamos atingidos por essa pandemia quando escreveu que a criação compartilhada está sobre pilares de maior flexibilidade. No entanto, é essa flexibilidade, que a meu ver, permite que o teatro continue a acontecer em meio à pandemia, da mesma forma que não deixou de ser feito durante a ditadura militar. O teatro acontece enquanto se faz, se assiste, sobre ele se lê. O teatro é vida traduzida em arte.

1.3. PROJETO DE ESTÁGIO

Tomando por base o livro “A porta aberta”, autoria de Peter Brook (2005), dramaturgo e diretor Britânico, nascido em Londres em 1925, onde ele apresenta uma narrativa clara e abrangente de todo o seu processo de criação de espetáculo, especificando todos os critérios utilizados para tomada de decisões necessárias e inerentes ao processo, nasceu a pretensão de realizar um trabalho amplo, de criação de espetáculo, com o público infanto-juvenil e através da disciplina Prática de Estágio em Pedagogia do Teatro III, pude realizar esta pesquisa.

Este estágio de docência é livre, sendo o último estágio no curso de Licenciatura em Teatro, na Universidade Federal da Bahia. Ele é livre, pois possibilita ao licenciando escolher qual será o público-alvo, sem muitas exigências ou critérios, só precisa ter um grupo para desenvolver o trabalho, não importando se é oriundo de escola, ONG, associação ou quaisquer outras instituições. Com a orientação da professora Célida Salume Mendonça e do professor Osvanilton de Jesus Conceição e tendo este leque de possibilidades a minha frente, optei por trabalhar com crianças e adolescentes, com idades entre 10 e 18 anos, a princípio seriam duas turmas, porém, dado o número de inscritos, resolvi criar apenas uma turma.

No projeto de estágio detalho a metodologia de ensino, ainda pautada no livro de BROOK (2005), ao dividi-la em quatro momentos. Sendo eles: Integração do grupo; Ensaio; Apresentação; e Avaliação. Esta metodologia pode ser chamada de processo de criação de espetáculo e é exatamente este processo que está sendo apresentado, discutido e refletido neste trabalho. Com relação à oficina, a expectativa era grande, o plano era que o grupo se lançasse de modo pleno nas práticas propostas e desenvolvessem movimentos corporais com consciência do que estava sendo feito. O texto seria o fruto deste desenvolvimento, fosse ele falado ou expressado por movimentos, sons e emoções, sendo uma criação coletiva direcionada e processual.

O x da questão é justamente a viabilidade da criação coletiva, pois os sujeitos do processo não possuíam conhecimento prévio de teatro, dessa forma, partir-se-ia do ponto zero. Então, como eu, na posição de facilitadora deveria proceder? Quais as estratégias que melhor caberiam neste contexto? Quais as respostas dos participantes/atuantes às propostas lançadas nos encontros? Será percorrido um caminho no segundo capítulo visando responder estas questões.

Durante todo o período de tempo no qual a oficina realizou-se, o projeto foi revisado e modificado várias vezes, configurando assim, importância da flexibilidade na arte, no teatro e na vida. E ao perceber que seria insuficiente para atuantes iniciantes apenas o estímulo corporal, foi agregado ao projeto o trabalho com poesias e outros textos literários, como será apontado nos próximos capítulos.

De acordo BROOK (2005) existem diversas questões no tocante ao processo onde o espetáculo ganha forma e é concebido. Ele divide com o leitor de seu livro, experiências vividas por ele que repercutem em reflexões e transformam-se em conhecimento. Experiências que versam sobre como cada espetáculo é único, podendo ser relevante ou não, a depender do contexto no qual se apresenta. Outra questão a salientar é sobre o espaço que pode ser lotado de elementos cênicos ou vazio e, quando vazio, o espaço dará a oportunidade ao ator de fazer uso pleno de sua capacidade de atuação e de provocar o imaginário para levar o público a visualizar, de forma crível, a cena que se apresenta.

A apreciação do público como termômetro de um espetáculo satisfatório, seja durante o processo de criação ou durante o período que estiver em cartaz é fundamental. Mas, neste ponto, o autor ressalta que durante muito tempo realizou os ensaios dos seus espetáculos fechado ao público, pois, nas vezes que permitiu que pessoas assistissem sentiu que seu processo sofreu prejuízos, em virtude da interferência externa, mas em momento oportuno, quando na escrita do seu livro, decidiu descortinar e revelar o seu modo operante no processo de criação do espetáculo.

O projeto de estágio III tomou por base uma concepção apresentada por BROOK (2005), de que somente com a ação conjunta do corpo, mente e emoção do ator, a apresentação será convincente e eficaz. Moshé Pinchas Feldenkrais (1904 – 1984), engenheiro e físico ucraniano-israelense, fundador do método Feldenkrais, que significa um conjunto de exercícios que trabalha o corpo humano para autoconsciência, escreveu um livro que fala sobre a “Consciência pelo movimento”, apresentando a seguinte afirmação: “Uma auto-imagem completa e uniforme em relação a todas as partes do corpo – todas as sensações, sentimentos e pensamento – é um ideal difícil de ser conseguido até agora, no estado de ignorância do homem.” (FELDENKRAIS, 1977, p. 201).

Sendo a ignorância a ausência de conhecimento sobre um determinado assunto, é possível supor que o alcance deste ideal defendido por Peter Brook (2005) de harmonização

do corpo, emoção e mente pelo ator deriva de muito esforço, treino e concentração, afinal, é comum o descuidar do corpo enquanto se pensa ou se sente, igualmente normal não perceber as emoções e o pensamento enquanto se cuida do corpo. Segundo o autor, é mais fácil e natural para o ser humano trabalhar esses aspectos de forma isolada, sentir intensamente ou pensar ou perceber o corpo, porém o desafio está em potencializar todos esses aspectos com a sua união. Enquanto pensa, sente e movimenta-se.

Dessa forma, planeja-se conduzir e provocar os participantes da oficina numa busca pelo conhecimento das possibilidades corporais em sua ação individual/coletiva, e pelo conhecimento da extensão de suas capacidades intelectual, emocional e motora, uma vez que, segundo Brook, a confluência destas capacidades em uma ação teatral torná-la-á mais potente. “Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos - pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia”. (BROOK, 2005, p. 14).

Surge neste ponto o seguinte questionamento: se atores profissionais, que comem e bebem pela sua arte, muitas vezes descuidam do corpo em cena, o que aconteceria com atuentes iniciantes no fazer teatral, atuentes que não têm a arte como vida e nem como meio de sobrevivência, apenas foram corajosos e curiosos o bastante para estar em cena? Portanto, considero caber uma reflexão acerca desse questionamento ilustrado, como base para que se tenha ciência de que é necessário trabalhar de modo intrínseco o corpo na arte.

O processo de dominar suas próprias energias é extremamente demorado: é um verdadeiro novo condicionamento. A princípio, o ator é como uma criança aprendendo a andar e a se mover, e deve repetir os gestos mais simples *ad infinitum*, a fim de transformar seus movimentos inertes em ação. (BARBA, 1995, p. 245).

O Antropólogo italiano Eugênio Barba, nascido em 1936, fundador do “Odin Teatret” em Oslo, um dos maiores nomes de antropologia teatral, teoriza sobre um processo longo, um trajeto que é construído e aperfeiçoado de forma gradativa e com muita calma. Por outro lado, o estágio teria apenas 42 horas de duração, distribuído em sábados dos meses de maio, junho e julho do ano de 2018, ao menos esse era o esperado.

Porém, foram surgindo diversas demandas e/ou complexidades nesse percurso e, para entendê-las e ao mesmo tempo respondê-las, o projeto foi adequado ao contexto que se instaurava. Com pouco tempo, muito trabalho, atuentes iniciantes, problemas políticos e

econômicos, recursos limitados, espaço precário, entre outras questões que nos atravessavam. No próximo capítulo serão detalhadas as questões que nos atravessavam e como essas demandas foram transformadas em alavancas neste processo de criação de espetáculo. Interessante que quando pensamos em situações conflitantes sempre as relacionamos com problemas e esquecemos o poder de crescimentos que o inesperado carrega. Crescer dói!

2. ATRAVESSAMENTOS

Compreende-se como atravessamentos tudo o que de alguma forma interferiu no processo de criação e tudo o que se pretendia trabalhar na oficina, sendo assim, esse capítulo está reservado ao relato da experiência vivida na oficina. Muita coisa aconteceu e, em nada se pode ter total ou algum controle. Quando iniciei as atividades do estágio livre, os docentes que me supervisionavam solicitaram um projeto escrito, com a finalidade de descrever a proposta, elencando os objetivos e conteúdos a serem trabalhados, apresentando a metodologia e a forma como ela seria desenvolvida na execução do projeto e, até mesmo, o planejamento de como se daria a avaliação.

Tudo pensado com antecedência, mas não poderia prever os imprevistos. Não conhecia quais as características dos inscitos, não tinha conhecimento sobre o espaço, se ele seria adequado para a realização das aulas de teatro, não detinha controle absolutamente nenhum sobre fatores externos. A única coisa de concreto era o plano para orientar o processo. Mas, basicamente o que foge do controle, é o que torna a pesquisa interessante. Assim, traço um caminho repleto de acontecimentos que permearam a oficina, agregando valores que não foram projetados e também adicionando novos elementos para o ato criativo/ crítico/reflexivo e vivo do fazer teatro.

2.1. MOMENTO POLÍTICO

Aqui se inicia a aventura. Dando abertura a oficina num período em que uma crise estava para abalar, em todos os sentidos, as estruturas do país. A situação instalada foi que todos os caminhoneiros resolveram parar. Nunca havia imaginado a importância que essa classe de trabalhadores exerce em uma nação e uma reportagem publicada ao fim dos dez dias de greve atesta o contexto de caos.

Pouco a pouco, o Brasil começou nesta quarta-feira a se recuperar dos efeitos causados pela greve dos caminhoneiros, que durou dez dias e paralisou serviços como fornecimento de combustíveis e distribuição de alimentos e insumos médicos, levando o país à beira do colapso. (...) Com caminhões parados, bloqueando parcialmente as rodovias, combustíveis deixaram de ser entregues em diversos postos e outras atividades que esperavam matérias-primas e produtos essenciais, como alimentos, também acabaram desabastecidos. (BBC NEWS/BRASIL, p.02, 2018).

Com a greve dos caminhoneiros tudo passou a funcionar precariamente, os aeroportos diminuíram a quantidade diária de vôos e/ou cancelaram, pois sem o transporte de

combustível a reserva das empresas aéreas foi terminando. Os alimentos ficaram mais caros e houve a falta de alguns outros. O transporte público teve redução, também devido carência de combustível. Quem possuía veículo próprio tinha apenas duas opções, sendo elas: abastecer o veículo, nos postos de gasolina, com o valor um pouco acima do habitual (que já não é barato), enfrentando filas imensas, isso quando chegasse combustível nos postos; ou comprar o litro de gasolina de até R\$20,00 com terceiros (BBC NEWS²/BRASIL, 2018).

A crise se instalou no Brasil e algumas pessoas que se aventuravam viajar de ônibus tiveram grandes problemas de deslocamento devido o bloqueio de pistas, logo se pergunta: como realizar uma oficina em meio à crise?



Figura 1 – A Greve

Para agravar a situação constatou-se que seria inviável a realização da oficina no espaço que a Associação dispunha, um espaço precário e muito pequeno. Solicitei então uma sala na UFBA, para usar aos sábados, no turno da manhã, que foi disponibilizada imediatamente. Porém, isso demandaria o deslocamento dos participantes da oficina do seu Bairro para a Ondina, um deslocamento complicado em virtude da greve instalada.

² Trata-se de uma empresa de comunicação, atuante no ramo de notícias desde 1938 ao veicular uma reportagem sobre Hitler. Atualmente opera de forma multimidiática, através de áudio, vídeo e texto.

No primeiro dia da oficina, em seu novo local de realização, cheguei muito atrasada. Fiquei horas no ponto de ônibus aguardando uma condução. E os inscitos foram a pé para a Ondina e ficaram na porta do prédio de dança esperando por mim e, o inesperado serviu para me mostrar a gana de fazer teatro que eles tinham.

2.2. TRAJETO METODOLÓGICO

Como foi dito anteriormente, escolhi trabalhar com criação coletiva, tendo em vista que essa era a alternativa, que no momento, pareceu melhor quanto à participação efetiva de todos os participantes da oficina, em todos os aspectos do espetáculo. Isso aliado ao modelo de criação de espetáculo apresentado por Peter Brook (2005), no livro “A Porta Aberta”. O estágio de docência conta com três etapas: projeto, atuação docente e apresentação/avaliação. Esta subseção refere-se especificamente à atuação docente.

A oficina teve início no dia 12 de maio de 2018 e finalizou no dia 28 de julho do mesmo ano, totalizando 42h, diluídas em 11 encontros com duração de 3h cada e o dia do evento de mostra com duração de 9h. O processo teve início com um período de integração entre os envolvidos na oficina, neste período foram aplicados jogos para promoção de conhecimento pessoal, confiança em si e no outro, a solicitude e a prontidão total do indivíduo.

Foi um curto período restrito à integração, porém o grupo se fortaleceu quanto grupo de teatro também nas etapas seguintes. Os atuantes já se conheciam e se relacionavam na comunidade onde residem, isso favoreceu no quesito integração, pois, a única desconhecida nos encontros a princípio, era eu, a pesquisadora. Então, precisava ganhar a confiança e o afeto deles para que os encontros fossem produtivos e fluidos.

No primeiro encontro realizei um jogo de apresentação. Estávamos em círculo, nos olhávamos, nos percebíamos, solicitei então que eles viessem um por um ao centro da roda, falassem o nome e fizessem um movimento e um som que todos do círculo deveriam repetir, mas eles se mostraram tímidos, inseguros porque não me conheciam ainda. Fui ao centro, falei meu nome e fiz meu movimento, optei por fazer um movimento extremamente simples, para que eles percebessem que eu não esperava uma ação espetacular, a partir daí eles foram tomando coragem e participando do jogo.

Após conhecer o nome de todos, ainda no círculo, fizemos um jogo que aprendi com a professora Dra Célida Salume, para memorização dos nomes. O jogo consiste na troca de

posição com a pessoa que pronunciássemos o nome e, a pessoa que mais errava no jogo era eu! Sou péssima com nomes e isso ficou notório a todos no decorrer da atividade, o que foi ótimo. Eles entenderam que eu não estava ali para cobrar perfeição e que erros e acertos fazem parte de qualquer aprendizado, o importante é se permitir tentar e viver o momento.

Em seguida, sentamos e conversamos, falamos sobre quem somos e o que queríamos com a oficina, eles estavam ávidos por fazer teatro, eu falei sobre a proposta da oficina, sobre o projeto de culminância, sobre o desejo de trabalhar corpo, mas também deixei claro que eles seriam protagonistas no processo, logo, estariam implicados diretamente na produção teatral. Seguiram-se mais dois encontros com o propósito de integração, com a finalidade de realizar jogos que promovessem o entrosamento do grupo e também já estimulasse o fazer cênico. Ainda no primeiro momento metodológico fiz uso do fichário de Viola Spolin (2012), uma das maiores professoras de teatro, cujo método foi aderido nos Estados Unidos e em vários outros países.

No primeiro encontro na UFBA em Ondina, após entender que não seria possível continuar a oficina na Associação, devido não ter um espaço apropriado, estávamos no auge da greve dos caminhoneiros, dessa forma, os inscritos na oficina foram a pé até o Campus de Ondina e eu fiquei esperando horas pelo ônibus, resultado, cheguei atrasada e eles já esperavam por mim. Foi sobre isso a nossa conversa naquele dia, falamos abertamente sobre os fatores que nos fizeram chegar tão tarde, reconheci o esforço de cada um para estar ali e me comprometi a fazer de tudo para não mais os deixar esperando.

Nos encontros seguintes fui, como combinado, a primeira a chegar. Preparava o ambiente para que fosse o mais acolhedor possível e os recepcionava sempre com muito carinho, afinal, era escolha deles estar ali participando da oficina, logo, responsabilidade minha proporcionar para eles sempre o melhor encontro com o teatro. Assim foi o momento de integração do grupo, com acolhimento e regado de conversa.

E rapidamente já estava integrada com todos. Eles tinham liberdade para falar sobre tudo e se sentiam à vontade nos jogos, em alguns momentos, onde havia dificuldade em algum jogo proposto, um ajudava o outro e, não havia nenhuma resistência para recorrer a mim como a mediadora/ pesquisadora.

No segundo momento da oficina, já com os participantes integrados, iniciamos a realização de experimentos cênicos através de jogos. Trabalhando o corpo, a memória e a emoção, trouxemos para a cena as nossas memórias e criamos novas histórias.

Experimentamos desde o corpo estático, exposto, onde sua observação era o objetivado, até a exaustão, que resultaria em movimentos imprecisos, porém expressivos.

O objetivo de proporcionar aos participantes da oficina a experimentação de vários jogos diferentes, além de seu desenvolvimento cênico, era para que eles tivessem materiais suficientes para a criação das cenas a serem apresentadas na mostra. Pois, sendo o processo de criação coletivo, os participantes possuem papéis fundamentais em todo o processo, cabendo a mim, instrumentalizá-los com o máximo de materiais teóricos e práticos.

O Teatro realizado em grupo, a criação coletiva é um fenômeno dos últimos vinte anos. A partir do movimento off-off-Broadway surgiram nos Estados Unidos, na década de sessenta, novas formas de teatro, que se tornam independentes e não seriam viáveis dentro do esquema do show business. Muitos grupos “reinventaram” o teatro e a técnica era aprendida durante os workshops, cujo desenvolvimento se dedicava à descoberta de novas formas de comunicação. O sistema de Jogos Teatrais de Viola Spolin é uma consequência dessa experimentação prática e possui características singulares, decorrentes do processo de criação coletiva do qual se originou. (KOUDELA, p.39, 1984).

Com as orientações bem amarradas, de imediato foram desenvolvidas as práticas de improviso com base nos jogos propostos por Viola Spolin (2012) e Ingrid Koudela³ (1984), garantindo que todos tivessem a possibilidade de atuar como atores e como espectadores, pois entendemos ser o ato de apreciar a arte tão importante quanto o de estar em cena. Foi icônico o dia no qual realizamos o jogo da exposição, onde foi solicitado que metade do grupo só observasse a outra metade que estava de pé, parada, exposta e nada podia fazer a este respeito.

Eles só podiam deixar que os outros os vissem. Visivelmente estavam desconfortáveis pelo fato de serem observados a nada fazer, até que, no meio do jogo eles foram convidados a observar e contar objetos do espaço, embora expostos, mas com uma tarefa específica a desempenhar, era possível entrar em um estado de relaxamento, já não mais aflitos pela observação do outro. Com as mentes ocupadas, havia uma prontidão e concentração dedicada à realização do exercício. O novo objetivo apresentado possibilitou para as duas metades do grupo um deslocamento de atenção. Agora o foco não estava no eu, e sim, no que se fazia.

³ Ingrid Koudela - Nascida em 1948, dra em artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, pesquisadora, professora, tradutora e encenador, é umas das pioneiras no campo de estudo da Pedagogia do Teatro.

Também foram apresentados alguns jogos com base em Pupo⁴ (2005), para a criação, apropriação e representação de texto. A autora, escritora do livro “Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: Uma aventura teatral”, fala sobre a bilateralidade do texto em teatro, ele tanto pode ser o fim quanto o princípio da ação dramática.

Embora a meta prioritária fosse a formulação de trajetórias que, partindo de textos narrativos, conduzissem a jogos teatrais, a investigação foi complementada com a criação simultânea de outro tipo de trajetória que, no sentido inverso, levava de jogos teatrais recém-realizados à escrita de textos de caráter literário. (PUPO, p. 06, 2005).

E ao perceber as inquietações que emergiam das injustiças sociais, trabalhamos um pouco do teatro do oprimido de Augusto Boal⁵ (1991), partindo do teatro imagem do autor, onde existem três eixos: imagem real (opressão); imagem ideal; e imagens de transição do real para o ideal; solicitei aos participantes que escolhessem uma posição que os remetesse a algum tipo de injustiça sofrido ou presenciado, essa seria a imagem do real, fui chamando um de cada vez para visualizar a imagem formada e transformá-la modificando a posição dos outros atuantes. Optei por trabalhar as imagens do real e as imagens de transição e, após todos terem feito suas alterações, sentamos e conversamos sobre a proposta.

Questionei ao grupo se eles perceberam a relação de opressão que ali havia se estabelecido, onde partindo de uma memória de opressão eles montaram imagens, mas o outro, que desconhecia a sua memória, modificou a imagem, levando em consideração apenas o seu próprio ponto de vista. O oprimido que passa a opressor! Poderíamos sinalizar também que tal situação haveria se tornado, ainda que de modo subjetivo, um círculo vicioso. Numa sociedade ninguém é plenamente o “oprimido” ou o “opressor”.

A mudança de papéis pode derivar das funções sociais exercidas, do ambiente e também das relações que são estabelecidas com os outros indivíduos do meio. Discutimos no círculo sobre estas questões, refletindo sobre quando fomos algozes de alguém e repensamos posturas sociais. Cabe ao educador buscar visualizar essas problemáticas sociais, com sensibilidade e empatia, expondo de forma clara e fomentando um debate reflexivo.

⁴ Maria Lúcia de Souza Barros Pupo nasceu em 1951, em São Paulo. Pupo é dra em Teatro pela Université de Paris III, pesquisada e professora universitária.

⁵ Augusto Pinto Boal (1931 – 2009) – Diretor e dramaturgo pela Universidade de Columbia em Nova York. Criador do teatro do Oprimido. Boal foi a principal liderança do Teatro de Arena em São Paulo.



Figura 2 – Experimento Imagético

Nesse momento, visava trabalhar neste jogo a potência teatral quanto discurso político, ao convidar os atuantes a apresentar a realidade política/social na qual eles estavam inseridos. Eles reagiram positivamente a essa reflexão e disseram que nunca haviam pensado na possibilidade de também serem opressores para alguém, que normalmente, só sentem essa relação quando na posição de oprimido. Esse foi um discurso coletivo, porém percebi que alguns falavam com consciência e outros apenas reproduziam a idéia já posta, talvez em razão da idade. Deste jogo nasceu a imagem que abre o nosso espetáculo.

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. Neste livro pretendemos igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (BOAL, 1991, p.13).

De acordo com Boal (1991) o teatro é uma arma política e, por sua eficiência, a elite tenta apossar-se dele, mas esta intenção já se faz perversa por descaracterizar o conceito de teatro. Os menos favorecidos não devem ser subjugados pelos poderosos/elite, pois todos precisam ter acesso ao teatro, à cultura, à arte em geral, assim como a outros direitos sociais, políticos e econômicos. São **Direitos** que deveriam ser assegurados pelo Estado a todos os cidadãos brasileiros.

Bem verdade, elenquei aqui alguns teóricos que nos atravessaram durante todo o processo, mas eles não foram os únicos responsáveis por fortalecer essa construção. Nosso discurso é construído socialmente através das relações, das conversas informais que temos no cotidiano, com a escuta dos discursos dos outros, quando assistimos a uma aula, quando vemos um filme, com a leitura de um livro, jornal, revista, ou seja, somos tocados por informações e conhecimentos o tempo todo. Seria hipocrisia de minha parte dizer que a oficina não foi, de alguma forma, também tocada por esses encontros de saberes.

A essa altura começamos a trabalhar ideias para o espetáculo e, com a pretensão de aproveitar o percurso dramático para a criação, pensamos no exercício de construção imagética de Boal para abertura da cena, aliada a um jogo de movimentação dos corpos como um organismo. Neste jogo, o objetivo era que os atuantes se movessem sem se desvencilhar do corpo coletivo, perpassando por todos, sendo um com o grupo. Ainda neste encontro, iniciamos um diálogo sobre assuntos que nos atravessavam e esses assuntos se transformaram em micro cenas, sobre as quais falaremos no terceiro capítulo.

No primeiro encontro após o recesso, sentamo-nos e estruturamos a nossa cena, fizemos uma espécie de laboratório de escrita de texto dramático, foi um encontro muito proveitoso, onde, através de uma construção coletiva, nasceu o nosso espetáculo. Grande parte dos experimentos realizados até então, como os jogos de improvisação, entraram no espetáculo, seja como texto ou como movimentação.

Iniciei o período sugerindo que listássemos os assuntos que já haviam sido debatidos e que nos levaram a improvisações. Nesta feita, um participante lembrou-se do jogo relacionado à memória, na ocasião ele havia trazido uma caixinha de família. Nesse jogo ele falou sobre sua origem e as características físicas herdadas. E conversando sobre isso, chegamos ao consenso que essa seria a personagem central, o inquieto, aquele que representa melhor a nossa nação, que se caracteriza pela mistura de povos, principalmente africanos. O inquieto representa a nossa ancestralidade.

Outros pontos foram sendo abordados durante esse encontro. Falamos sobre a idade dos participantes da oficina, sobre o gênero, sobre o contexto político - além de termos passado pela greve de caminhoneiro, aproximava-se a data de abertura da copa do mundo - pensamos sobre o trabalho de corpo realizado, a força da gueixa de Eugênio Barba (1994), a

força da mulher, pensamos, discutimos, refletimos e elencamos pontos que se desdobrariam em cenas posteriormente.

Nós trouxemos para a mesa as poesias que lemos e buscamos outras que também representassem nosso discurso. As poesias nos remeteram à palavra cantada e algumas músicas foram sendo lembradas, com o pensamento de que poderiam fortalecer ainda mais o espetáculo. Enfim, tudo estava na mesa, agora só nos restava organizar. Era muito assunto, muitas questões e de cada uma delas já poderia derivar um espetáculo. Mas, os atuantes/participantes queriam falar sobre todas, então, atuei como mediadora, sugerindo que encontrássemos algo que unisse todas as questões postas. Falávamos de pessoas e de grupos ao mesmo tempo, de sujeitos com suas particularidades pertencentes de uma realidade comum à outros sujeitos, logo, falávamos sobre identidade, seja ela individual ou coletiva. Com o texto construído partimos para os ensaios.

Além de ensaiar em nossos encontros oficiais, os atuantes se articularam para realizar outros encontros além dos dias de aula, cuja carga horária não foi contabilizada, pois foram realizados fora do espaço reservado para a oficina e em minha ausência. Os atuantes seguiram ansiosos pelo grande dia, os ensaios eram prazerosos, pois os mesmos se ajudavam mutuamente, criavam possibilidades, testavam as sugestões que eu propunha. O ensaio se estendia até que chegássemos a uma atuação satisfatória para todos. Ensaíram em minha presença e em minha ausência, demonstrando total empenho na oficina para desenvolverem bem suas cenas no espetáculo.

2.3 O ATOR

A busca era por desenvolver nos participantes um senso de presença cênica. Considero que presença cênica tem relação com o aprimoramento das capacidades do ator, tornando suas ações mais fluidas, apesar de bem delineadas e isso promove uma atratividade para o público à sua atuação. Sara Jobard Costa e Silva (2013), mestra em artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, diz o seguinte ao tratar sobre o termo Presença Cênica em sua dissertação de mestrado - “Posso concluir, então, que seja qual for o estágio de experiência do ator, ele pode destacar mais sua presença cênica se trabalhar práticas que desenvolvam conteúdos como a consciência corporal e a ativação energética.”.

Relaciono como o que poderia chamar de ator completo, com boa oratória, que está plenamente em cena, com corpo, emoção e intelecto em harmonia, um ator que saiba ser a personagem, sem perder a ciência de si, das suas particularidades e individualidade.

Era uma meta inalcançável tendo em vista que os atuantes não eram atores. Como dito anteriormente, esta pesquisa foi feita com o público infanto-juvenil da comunidade do Engenho Velho da Federação. Interessante é que alguns deles nunca haviam passado e nem pisado e em um teatro como público antes, muito menos, como atuantes/aprendizes de artes cênicas na educação. Contudo, essas circunstâncias não se tornaram barreiras. Ambas as experiências se dariam em virtude da oficina. Também tínhamos o fator tempo. Em um tempo curto seria improvável conseguir trabalhar a ponto de desenvolver tantas habilidades.

Mas o que é a meta se não um olhar futuro das coisas, que nos permite iniciar a trilhar um caminho que nos leve até ela. Tínhamos uma meta e pessoas. O que fosse trabalhado, as habilidades que se desenvolvessem já seriam uma conquista. E ainda que o processo estivesse longe de ser o esperado e com a impossibilidade de aplicar o projeto tal como pensado, foi possível trabalhar uma qualidade na atuação dos participantes da oficina, considerando a bagagem prévia de cada um, eles gostavam de música e poesia, aspectos da arte que possibilitaram uma maior valorização em nossa construção cênica.

Mesmo com todo empenho não foi possível trabalhar o corpo expressivo e consciente, harmonizando-o com a emoção e com o intelecto. Percebo em todo o processo que nos exercícios de corpo, no esforço de alcançar o proposto, a emoção e o intelecto eram postos de lado, porém, nos jogos de improvisação, o intelecto era amplamente utilizado, mas o corpo ficava desleixado e não havia muita emoção e nos exercícios de memória, onde era solicitada a emoção do acontecido, o raciocínio para estruturação do texto era mais lento e o corpo era esquecido

Apesar da clareza na solicitação da presença integral do ser na cena, onde a harmonia do corpo com intelecto e emoção era algo imprescindível, havia obviamente uma dificuldade, que suponho ser gerada pela ausência de atividades do consciente que abarcassem estes três elementos na vida cotidiana. Uma construção de vida não pode ser desfeita e reestruturada em menos de dois meses. Dessa forma, tendo a meta como guia para o ideal, chegou-se à realidade das conquistas diárias em cada encontro, eles estavam satisfeitos, pois cada um

inserido no processo ofereceu o máximo de si, com grande empenho a cada atividade/exercício, tendo como motivação o prazer e o amor pela arte teatral.

2.4 DIÁLOGOS

Trago esta subseção com um grande peso de significância, não que as outras não tivessem sido, mas tal apreço se justifica nas oportunidades levantadas durante esse período. Sentando com os participantes, propiciando momentos de conversações a cada encontro, conversas que me ajudaram a entender quais os reais interesses dos atuantes e de como eles se viam inseridos nessa relação da arte com a educação.

O fazer teatro não consiste em imposições. A flexibilidade anunciada por Duarte (2018) nos permite esse entendimento e, com isso, são consentidos novos saberes e/ou conhecimentos em uma educação dialógica. O mesmo consiste em uma troca que jamais se encerrará, pois, enquanto vivemos, vivenciaremos, experimentaremos e, sobretudo, nos desconstruiremos e nos reconstruiremos. Diante dessa potência que não se limita às pessoas e nem a um grupo específico, podemos pressupor que cada indivíduo é um potencial criador de saberes, por ser um ser criativo que se metamorfoseia socialmente.

Tal processo deveria ter a cara deles, o DNA coletivo e, a única forma de entender como proceder no papel de mediadora era compreendendo quais os seus anseios, curiosidades, medos, dúvidas, satisfações, insatisfações, saberes, histórias, memórias, alegrias, tristezas, paixões e etc. Como já mencionado, acredito numa educação dialógica, sendo assim, nosso método criativo não poderia desprezar a força do diálogo. Então, nos sentamos em círculo no início de cada encontro para conversar sobre a semana, nos aquietar, relaxar e se preparar para as atividades que se seguiriam.

Voltamos à formação circular ao fim de cada jogo, para apresentar a nossa percepção do que foi feito e dialogar sobre os sentimentos/sensações que derivam da experimentação e, novamente, nos encontramos no círculo para avaliar o processo ao fim de cada encontro.

Na formação circular o diálogo é privilegiado, pois, todos podem ver a todos enquanto falamos e ouvimos. Por isso, optamos por conversar sempre nesse espaço privilegiado, sem medo nem receio do julgamento do outro, pois cada palavra falada era valorizada nesse espaço. Nada era desprezado, pelo contrário, buscava instigá-los a oralizar tudo o que eles

sentiam. É graças aos diálogos que chegamos ao nosso espetáculo de estágio, tendo como o tema **IDENTIDADE**. No capítulo a seguir discorrerei detalhadamente sobre o espetáculo em questão.

3. ATRAVERSADOS

No presente capítulo apresento detalhes do espetáculo “AtraVersardos”. Atravessados, atingidos, transpassados, contagiados, cruzados, muitas palavras poderiam representar a força e a potência que os versos encontraram em nossa criação. Mas, eles não nos atravessaram somente, eles também foram o meio pelo qual buscamos tocar o público. Dessa forma, quando somos atravessados por versos, imediatamente tocamos o público igualmente através das palavras poéticas, musicadas e declamadas.

Agora será relatado tudo o que aconteceu durante o processo de criação coletiva, no que diz respeito à concepção, produção, apresentação e avaliação. Depois de termos percorrido um caminho que esclareceu os procedimentos elegidos para condução da pesquisa, de apresentar a minha visão no tocante à educação e criação coletiva e após ser apresentado o cerne do projeto desenvolvido durante a oficina, me reservo o direito de refletir, juntamente com o leitor, sobre o processo de concepção do espetáculo, resultado de um caminho trilhado coletivamente.

3.1 CONCEPÇÃO

Como já fora citado, o diálogo foi crucial para a concepção do espetáculo. No início da ação havia a pretensão de que o corpo gerasse um produto completo, mas o corpo não era suficiente para os atuantes naquele momento, eles precisavam de palavras/textos. Os corpos não poderiam silenciar as vozes, pelo contrário, o corpo fortaleceria o discurso, os ideais e as idéias. Os participantes da oficina, em diversos momentos e em todos os jogos de preparação teatral realizados, demonstraram ter um discurso formado a cerca de suas identidades, em suas individualidades e também na coletividade, no que tange a questões de gênero, raça, religião, política e etc.

Essas questões que foram suscitadas no decorrer do processo não poderiam ficar de fora do espetáculo. Surgiram muitos assuntos para serem compilados em um único espetáculo de vinte minutos. Cada tema ou fragmento do tema já daria um espetáculo. Contudo, era exatamente tudo isso que eles queriam dizer ao público. O elenco era composto por seis pessoas, quatro do sexo feminino, sendo: Malú, mulher, 10 anos; Paloma, mulher, 11 anos; Lorena, mulher, 15 anos; Laiana, mulher, 17 anos, e dois do sexo masculino, sendo: Gregório; homem, 18 anos; Natanael: homem, 12 anos. E todos concordaram que o discurso sobre

identidade, em suas diversas facetas, deveria ser apresentado no espetáculo. O que coube a mim foi respeitar esse desejo, fortalecê-lo e ajudá-los a organizá-lo num texto dramático.

AtraVersados fala sobre pessoas que são **atravessadas** por um forte discurso, que é experimentado e vivenciado sob a forma cotidiana e, é **através** dos **versos** que se propõe apresentar esse discurso. Para seis atuantes pensou-se em captar seis subtemas dentro do tema maior, sendo ele, “**Identidade**”. Cada atuante se identificou com um subtema concebido, que seriam eles: Infância; Juventude; Feminismo; Cidadania (política VS futebol); Sonhador, a identidade daquele ser esperançoso; e Ancestralidade (memória ancestral).

A infância é apresentada como uma memória, uma lembrança poética de um tempo de liberdade e independência de tudo aquilo que prende os adultos às suas realidades cheias de problemas e responsabilidades. A infância é um período mágico e que não pode ser esquecido ou desprezado, todos possuímos o universo da nossa infância dentro de nós. Às vezes esse universo é esquecido e posto de lado, isso quando somos lembrados da nossa condição enquanto adultos, das nossas responsabilidades e deveres, com isso, nos esquecemos de que viver é bom! E que é importante sorrir e ser feliz! Por isso que não podemos desistir de quem somos desde o nascimento em detrimento do que nos tornamos por conta do contexto no qual vivemos.

A palavra fase significa um tempo que tem seu período de duração preestabelecido. A infância também tem seu tempo proposto, isso é o que a ciência, os psicólogos e todos os adultos dizem. Na fase da infância o nosso caráter é forjado e é nela que vivemos experiências que ficarão marcadas como cicatrizes, sejam boas ou não, de certo que, essas experiências vivenciadas foram as primeiras de muitas. É na infância que descobrimos quais serão os nossos exemplos de vida e para a vida. A infância é a fase que irá nos acompanhar até ao dia do nosso último suspiro, não como um fardo, mas como a memória principal para sermos quem somos. Essa lembrança que expressa quem fomos e quem somos é parte fundamental da **identidade** do ser humano.

Metade dos participantes ainda estava vivendo a fase da infância e a outra metade havia passado para a fase da adolescência a poucos anos, então, a memória de suas infâncias ainda estavam latentes. Desde o início da oficina me preocupei com um possível choque de gerações por conta da diferença de idade dos inscritos na oficina. Mas, foi uma grata surpresa estar com estes sujeitos partilhando teatro, do mais novo ao mais velho, todos se deram muito

bem. Percebo que isso se deve ao fato de terem um objetivo em comum, aprender sobre o teatro de forma prazerosa. As crianças são indivíduos dotados de razão, são sagazes, inteligentes e possuem grande potencial de aprendizado. E isto era tão visível nos encontros que virou tema de conversa. Sempre estimulava a autonomia deles no processo, primei por valorizar suas contribuições e elas eram realmente pertinentes.

Por tanto, cada integrante trouxe para a apresentação do espetáculo um tema específico dentro do quesito **Identidade**. Maria Luiza, nossa Malú, foi a interprete da identidade no aspecto - “infância”. Uma criança com dez anos de idade, tímida e meiga. O grupo sempre sorria com ela nos momentos de distração dela, por vezes eu precisava chamá-la de volta pra aula. Ela estava lá, mas quando menos esperava sua mente ia longe. A infância é assim, exatamente como Malú, meiga, amorosa, inocente e apaixonante.

Assim como a infância tem-se a juventude. A juventude é um momento onde se descobre o amor e com ele a desilusão. Pode-se dizer um período complexo, cheio de escolhas e submerso em dúvidas. Nessa fase o ser da experiência testa-se em diversos aspectos, inclusive na busca por sua tribo social, perpassando por tantas outras. Até acontecer esse encontro é levado a fazer alguns percursos temporários. Um dia detesta esporte, mas no outro ama, pois, a sua nova tribo é do esporte. Um dia não suporta ouvir músicas de amor, quando no dia seguinte, por estar apaixonado, só quer ouvir músicas cujo tema principal seja o amor, ou seja, a juventude é um período onde o *tictac* do relógio é muito rápido.

A participante/atuante que interpretou a juventude foi Laina. Lai é irmã mais velha, ela se identificou muito com a sua personagem. Quando pensamos o texto para a juventude estávamos pensando na jovem Laiana, uma menina muito dinâmica, cheia de responsabilidades, talvez por ser a irmã mais velha. Durante todo o processo chamava o grupo para a ação. – “Vamos gente! Professora, vou fazer minha cena, olha e me diz se está bom!”

E com toda sua empolgação, mãos que gesticulavam em cada palavra e um movimento corporal de pêndulo, de um lado para o outro, ela falava toda a sua fala, com o tempero do nervosismo misturado ao seu entusiasmo por ter conseguido memorizar em tão pouco tempo o texto em sua íntegra. Para a juventude o tempo tem uma contagem diferente. Tudo é urgente e nada pode ficar para depois. Esperar não é uma opção, pois se este ser juvenil muda, rapidamente o universo ao seu redor também pode mudar e oportunidades podem ser perdidas.

A infância repercute na juventude e a juventude repercute no adulto, experiências vão se somando e o ser vai sendo formado, somos a criança e o jovem que fomos um dia, isso é parte de nossa **identidade**. Outro aspecto da identidade abordado em nosso espetáculo foi o da figura feminina, e com ela o feminismo. A meu ver, o feminismo não é apenas uma questão política e um movimento social, trata-se de atitude, logo, de **identidade**. Quem é a mulher e porque ela tem direito de ser quem é, e ser respeitada por isso.

O grupo, como mencionado antes, é majoritariamente negro e, dos seis, apenas dois são do sexo masculino. Dessa forma, seria inviável falar de feminismo de modo generalizado, então falamos da mulher preta, que carrega em si a injustiça sofrida todos os dias por ser mulher, por ser preta. Carla Akotirene (2019), Dr^a em sociologia pela Universidade Federal da Bahia e docente na mesma instituição, pesquisadora baiana, escritora e militante, em seu livro – Interseccionalidade, publicado na série de Feminismos Plurais, fala sobre o feminismo negro, abordando questões raciais e ancestralidade.

Ora, o androcentrismo da ciência moderna imputou às fêmeas o lugar social das mulheres, descritas como machos castrados, estereotipadas de fracas, mães compulsórias, assim como os pretos caracterizados de não humanos, macacos engaiolados pelo racismo epistêmico. Pretas e pretos são pretas e pretos em qualquer lugar do mundo. (AKOTIRENE,2019, p. 23).

A mulher que um dia foi criança, na infância pode ter sido restrita no brincar, no falar e no agir, ou não, várias vezes que ecoarão até o fim da sua vida. Essa mulher poderá se tornar uma pessoa forte ou uma pessoa sensível, uma pessoa reativa ou defensiva, aquela que obedece ou aquela que manda. Uma mulher, seja quais forem suas características atitudinais, psicológicas ou emocionais, continuará sendo mulher.

Então, trabalhamos o texto da mulher com a finalidade de fazer ecoar as vozes silenciadas por décadas, por uma sociedade historicamente machista e racista. Por isso elegemos a música da cantora Karol Conka (2020), – “Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro. Sou forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo, minha fragilidade não diminui minha força! Sou mulher independente não aceito opressão”.

A sociedade na qual vivemos é altamente machista, onde o homem é estimulado em todo tempo a crescer e ser cada vez ascendente, enquanto as mulheres muitas vezes são obrigadas a viver subjugadas diante deles. Para o homem relacionar-se com uma mulher com um emprego subordinado ao seu e com salário inferior é sinônimo de sucesso, contudo, a

recíproca não é verdadeira. Infelizmente, na sociedade atual ainda existe uma disparidade entre os homens e as mulheres, isso impõe uma necessidade ainda maior da mulher exigir e lutar por seu espaço de igualdade de gênero, gênero também é questão de identidade, e o ser mulher intui uma história, uma luta e uma jornada de vida.

AtraVersados contempla a figura da mulher da melhor forma possível que poderia, evidenciando a mulher multifacetada e engajada em superar o mundo de coisas que estão contra ela. Entre os atuantes tínhamos quatro mulheres e dois homens, o que agregava mais valor ao discurso feminino.

Observa-se que, já falamos sobre o universo infantil, juvenil, feminino e agora falaremos dos sonhos. Sonhos existem para serem sonhados! Esta personagem fala de esperança, de desejo, de vontade e de sonhos. Sonhamos dormindo, esses sonhos são maravilhosos, contudo, quando sonhamos acordados, é melhor ainda! Pois, isso significa que o sonho está sendo vivido.

Para muitos sonhar é um luxo, a pobreza impõe uma rude e dura realidade, aonde nada vem de graça e tudo é conquistado sob o peso do sangue e do suor, e algumas questões societárias (desemprego, falta de qualificação profissional, oportunidades, estrutura familiar e outros) também se tornam dilemas latentes diante das possibilidades de sonhar com um futuro diferente. Os participantes da oficina são pessoas de baixa renda, da periferia de Salvador. Durante o processo conversamos sobre os sonhos e uma realidade se apresentou. Fazer o que sonha profissionalmente só seria considerado caso a profissão tivesse um bom potencial financeiro.

No decorrer da oficina esse pensamento foi sendo modificado, pois, claro que o dinheiro é um fator a ser considerado no momento da escolha da profissão, porém a realização e a paixão pelo exercício da profissão também precisam ser consideradas.

Jamais irei esquecer uma conversa que tive com Gregório quando estávamos indo para o ponto de ônibus. Eu perguntei – E então, já sabe o que vai estudar? Ele me respondeu – “Eu gosto muito de teatro e de música, mas minha mãe é professora de português e me disse pra pensar bem no que quero pro meu futuro. Eu acho que vou escolher uma profissão que dê dinheiro”.

Eu repliquei – Você vai escolher apenas baseado no salário? E o prazer? Como seria trabalhar todos os dias em algo que você não se realiza? Sugiro que você pesquise primeiro, veja as possibilidades e considere três fatores, remuneração média da profissão, o mercado de trabalho e, sobretudo, você deve pensar se essa profissão vai te fazer feliz. Além do que, acredito que se houver empenho e criatividade, o profissional conquista seu espaço em qualquer área trabalhista que esteja. Então, o Gregório respondeu: - “Realmente, nunca havia pensado dessa forma! Vou seguir o que gosto de fazer professora, o dinheiro não é tudo”. Depois ele me questionou sobre como foi o processo seletivo pra cursar teatro e seguimos conversando até que passou o ônibus que ele iria pegar.

Nesse instante, o sonho assume um papel de destaque na vida do ser, Sonhar é o primeiro passo para se viver um sonho. Ser sonhador é um outro aspecto da identidade no qual o espetáculo tocou.

No período de criação do espetáculo estava ocorrendo um evento mundial muito importante, “A Copa do Mundo”. Um evento esportivo altamente político, apesar de estarmos no Brasil, muito distante da Rússia, país onde se realizou o evento, o nosso processo foi afetado pela copa. Isso nos motivou a falar sobre o assunto. Copa – Política – Economia. Pensando no patriotismo e no amor pela bola, o brasileiro pode não ligar para nada que diz respeito ao Brasil por quatro anos, mas na copa do mundo ele veste a camisa da seleção e torna-se defensor ferrenho do Brasil.

Um incômodo surgiu daí, temos muitos problemas no Brasil, entre eles: políticos corruptos; má divisão de bens e terras; disparidade financeira, social e outros. Sabe-se que, o brasileiro só se une e veste a camisa do seu país para torcer pela seleção masculina. Então, temos uma questão a ser respondida: Que patriota sou eu? Identificamos então que patriotismo é outro aspecto da identidade do ser, algo que jamais poderia deixar ser abordado no espetáculo.

Por fim, temos a ancestralidade, no Brasil, quase todos descenderam de escravos africanos, sejamos negros ou não, motivo suficiente para se trabalhar a nossa identidade afro influenciada. Mas, nos diálogos a respeito do tema e também nas dinâmicas de grupo, percebeu-se que a valorização de si quanto negros e negros era fundamental, tendo em vista o ambiente hostil e preconceituoso no qual vivemos e transitamos.

AKOTIRENE (2019) apresenta uma afirmação poética que reflete essa hostilidade preconceituosa, que se interpõe à liberdade dos homens e das mulheres que trazem na pele a memória de uma herança de liberdade roubada.

É oportuno descolonizar perspectivas hegemônicas sobre a teoria da interseccionalidade e adotar o Atlântico como locus de opressões cruzadas, pois acredito que esse território de águas traduz, fundamentalmente, a história e migração forçada de africanas e africanos. As águas, além disto, cicatrizam feridas coloniais causadas pela Europa, manifestas nas etnias traficadas como mercadorias, nas culturas afogadas, nos binarismos identitários, contrapostos humanos e não humanos. No mar Atlântico temos o saber duma memória salgada de escravismo, energias ancestrais protestam lágrimas sob o oceano. (AKOTIRENE, 2019, p.15).

Ser preta/preto não é fácil, faz-se necessário lutar por tudo! Por espaço, trabalho, respeito, liberdade, igualdade, “simplesmente” por ter uma melanina acentuada, que carrega a dor dos antepassados escravizados e tratados como meras mercadorias pelos colonizadores, ou melhor, agressores. Eu posso ser considerada uma pessoa branca, apesar de ter herança consanguínea com índios e negros, em virtude de minha cor de pele e estrutura capilar. Não sofro racismo diretamente, mas reconheço que o racismo é um vírus maldito. Meu esposo e enteado são negros e vejo o que eles sofrem. É tudo muito revoltante! Falei sobre alguns episódios vividos quando estava em algum espaço com meu esposo e enteado em nossa roda de conversa na oficina, para que os participantes se sentissem a vontade/acolhidos para apontar suas questões.

A exemplo desses momentos, recordo o dia em que fui ao dentista com meu marido em um centro comercial no Itaipara. Eu entrei no centro e estava esperando por meu esposo na fila do elevador, que entrou depois no centro, pois estava esperando uma vaga para estacionar a motocicleta. Quando ele entrou e se aproximou de mim, uma senhora que estava na fila, saiu praticamente correndo para se afastar, pensando que seria roubada.

Ela ficou um tempo observando de longe, tentando disfarçar, quando nós entramos no elevador, ele sorriu e falou – “Você viu aquela moça? Deve ter pensado que eu iria roubar ela. Ficou tão desesperada que saiu correndo e foi parar próximo ao caixa eletrônico. Ela foi evitar um assalto fingindo que iria sacar dinheiro, meu Deus! O desespero nem deixou ela pensar direito”.

Esse foi apenas um exemplo dos muitos momentos que já presenciei minha família sofrendo com o vírus do racismo! Quando lancei essa questão na roda, todos puderam contar suas histórias. Dos seis participantes, apenas uma poderia ser considerada branca, ou seja, todos os outros passaram por algo. Um testemunho cruel que se repetiu na fala de todos, é o de como são tratados ao entrar em alguma loja, são perseguidos pelos vendedores e/ou seguranças, os lojistas reforçam a triste idéia de que todos os negros devem ser tratados como potenciais ladrões.

A ancestralidade é nossa maior riqueza! E esse é o aspecto central da identidade em *AtraVersados*, ela une o passado, o presente e o futuro numa única dimensão, ela pode ser defendida pela estética, arte e intelecto. Unimos essas três possibilidades de difusão e defesa no espetáculo. Dessa forma, tendo definido os aspectos de identidade que o espetáculo propõe-se em tocar, buscou-se estratégias para roteirização e concluímos que várias pessoas/artistas já discutiam sobre todas essas temáticas, por isso, somar essas vozes as nossas só iria fortalecer o nosso discurso.

Músicas, poesias, textos teatrais e escritas pessoais, tudo isso fez parte do texto colagem de *AtraVersados*, um processo de criação que parte do discurso pessoal para o discurso coletivo e se funde com as vozes de outros artistas, com a pura intenção de fazer do discurso arte. Cada atuante focou na fala da sua personagem, monólogos que repercutiam com falas coletivas, com o intuito de enfatizar trechos do texto. No tópico reservado “o texto” evidencio estes textos enfatizados com ecos.

Partindo disto, iniciamos um processo de criação da personagem, pois, seria necessário entender quem é este que interpreto para poder escolher o texto que melhor o traduz. Pesquisamos poesias, músicas, textos dramáticos e escrevemos, depois, tendo achado o texto base para cada personagem, trabalhamos o fator de ligação. A concepção do fator de ligação baseia-se na idéia central de que todas as personagens estão interligadas pelo tema identidade, dessa maneira, o ideal seria que todos participassem de todas as cenas, mas que as personagens recebessem atenção especial e separada.

Os atuantes decidiram sobre qual dos subtemas gostariam de falar. Para a construção das personagens optamos por incluir particularidades de cada atuante. Então questionei sobre como eles se viam nestas personagens, quais os pontos de identificação? Como as falas

poderiam ser mais fluidas? A idéia não era criar um estereótipo, pelo contrário, queríamos que cada personagem carregasse um pouco da singularidade dos atuantes. Propus que a criação das personagens fosse particular, próprio, que eles se reconhecessem nas histórias contadas e isso traria verdade para as cenas. *AtraVersados* é o nome do espetáculo, mas também um dos elementos poéticos de nossa encenação.

Outro elemento que prezamos na poética deste espetáculo é o uso do corpo. Durante a oficina fizemos vários experimentos corpóreos e, apesar de não ter tido tempo de aprofundar a busca dessa expressividade corporal individual e coletiva, alcançamos um grande ganho com relação à consciência artística pretendida. Em todas as aulas, eu repetia que o corpo comunica, portanto não poderia ser esquecido no fazer teatral. O interessante é que em todos os ensaios eles me perguntavam sobre o movimento de cena, a postura e sobre os gestuais de suas personagens. Eles haviam entendido que o discurso do corpo é tão importante quanto o textual. Acredito que esse entendimento é o primeiro passo para chegar à presença cênica.

Falamos sobre dois pilares desta encenação, os atravessamentos expressos em versos e corpos em cena, o terceiro pilar do qual iremos falar, é a identidade. A identidade pode ser coletiva ou individual, ela se refere às características que distinguem um indivíduo ou um grupo. Todos apresentam uma identidade construída socialmente, a exemplo, posso citar as atuantes/participantes Laiana e Lorena. Elas são irmãs, fazem parte do mesmo contexto familiar, possuem amigos em comum, estudam na mesma escola e professam a mesma fé. Logo, possuem algumas características semelhantes fruto dessas relações, além das semelhanças físicas, mas essas semelhanças não excluem as diferenças, pelo contrário, fortalecem a subjetividade de cada uma delas.

Por isso, na construção das cenas coletivamente, primamos por trabalhar o pilar identidade como fator de ligação entre as cenas, mas sem estereotipar os sujeitos, mesmo que trabalhando a identidade de grupo. Sendo assim, cada aspecto de identidade teria uma cena curta, porém as outras personagens participariam destas cenas como personagens secundários.

E o último pilar da poética de *AtraVersados* foi também a metodologia que norteou todo o nosso processo de criação, à criação coletiva. Liz Novais Pinheiro (2012), Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e educadora, diz o seguinte em sua monografia “QUAL A TEXTURA DO MEDO? Reflexões sobre o processo de criação colaborativa com o Grupo de Teatro Jovem em Senna”:

O desejo de um discurso de liberdade, sem avais de superiores se manifestava culturalmente em grupos de teatro, que não admitiam mais hierarquias dentro do processo de criação cênica, representadas no período, nas figuras do diretor e dramaturgo. Dessa prerrogativa que se constitui a criação coletiva. (...) Nessas novas condições, a figura do ator, por exemplo, é ampliada, deixando de se ater somente as habilidades de atuação mas voltando-se também para a criação e adaptação de textos, confeccionar figurinos e cenários e música do espetáculo, até como estratégia de sustentabilidade financeira dentro dos grupos. (PINHEIRO, 2012, p. 43).

Liz toca em dois pontos importantes para a compreensão poética de criação coletiva. Criação coletiva é um o ato de resistência contra os desmandos autoritários por fazer-se horizontalmente, assim como, uma forma de criação que valora os indivíduos igualmente, por requerer que todos assinem a criação em todos os aspectos. Todavia, apresentei os motivos que me levaram a optar pelo processo de criação coletiva desde a introdução desta pesquisa, mas aqui desejo reforçar essa escolha como elemento poético do espetáculo *AtraVersados*.

A reflexão de Liz Novais dialoga de modo profundo com essa escolha. O espetáculo foi criado a partir dos diálogos em cada encontro, esses diálogos, em grande parte, eram sobre as opressões que as minorias sofrem, logo, um processo que não faça distinção entre os envolvidos ao ser constituído em horizontalidade, é o mais coerente. Assim como, o fazer poético deve relacionar-se com as escolhas para a cena. Identidades, minorias, sujeitos, participantes, atuantes, elementos atravessadores e atravessamentos. Dentre tudo já abordado, a coletividade foi o único pilar da poética pensado desde a escrita do projeto.

Essa proposta foi apresentada ao grupo no primeiro encontro e foi aceita, e só com a aceitação que o processo tornou-se coletivo, do contrário essa pesquisa não existiria. O espetáculo era um sonho coletivo, que ganha vida ao começarem os ensaios. Um processo trabalhoso que só findou após a apresentação, no dia da avaliação. E, em virtude de ser realizada com um público com idades em processos de formações e questões filosóficas a serem resolvidas enquanto transformações e mudanças de fases, considero capital fomentar sobre o maior aporte brasileiro assistencial das primeiras fases do desenvolvimento humano, o ECA.

A Lei de nº 8069/90 que preconiza o Direito da Criança e do Adolescente versa sobre o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade, à convivência familiar e comunitária, e também aborda questões políticas de atendimento, medidas protetivas ou medidas socioeducativas, entre

outras providências. E está instituído no art 2º sobre proteção integral à criança e adolescente para efeito desta Lei, a pessoa com idade entre 12 e 18 anos de idade incompletos (Estatuto da Criança e do Adolescente/ 1990).

Por isso, tal experiência me impulsionou a valorizar ainda mais tal projeto na condição de educadora, ciente do quanto é importante atribuir tais direitos a esses demandantes, a fim de lhes inserir em um cenário onde eles pudessem se sentir, não só encantados, mas, também respeitados, acolhidos, educados e, sobretudo, atravessados pelo Direito à educação e à arte ao mesmo tempo como forma, modo e qualidade de vida.

3.1.1 Obra Cênica.

Título: AtraVersados: Histórias em Versos

Facilitadora: Juliete Roque

Autores/atuantes:

Malu Cruz

Laiana Santos

Lorena Perioga

Natanael Messias

Paloma Sena

Gregório Behends

3.1.1.1 Texto Cênico

Cena I – A Imagem

Todas as personagens estáticas como em uma fotografia, com posições que remetam às histórias que representam. Uma das personagens, o inquieto, incomodado com sua posição, começa a buscar um novo espaço. Essa busca reverbera, causando incomodo às demais personagens. Ele conquista um espaço na frente.

Inquieto – AtraVersado que sou...

Todos – Que somos...

Inquieto – É... “que somos”, que seja... Então, AtraVersados que somos, buscamos conhecer a nossa origem, nossa identidade.

Todos – Eu não... você! Sou um/uma (**as personagens anunciam as identidades representadas**)

Inquieto – É o que?

Deslocamento pelo espaço com interação das personagens com os objetos. Emissão de murmúrios que se relacionem às histórias que serão contadas. Toca a música de Zeca Veloso “Todo Homem”, durante o deslocamento. Cada personagem ocupara um espaço e fará dele seu palco. Novamente estáticos, ouve-se o som que anuncia a próxima cena.

Cena II – Infância (Som Caixinha de Música)

Criança – Era assim. No quintal de vó Elza...

Todos – Eita, mãezona rabugenta!

Criança – ... havia um pé de seriguela e parque e brincadeira. Um pé de brincadeira com raízes invisíveis e escondidas e famintas. Suas raízes comiam sabores alucinógenos ...

Todos – Sabores Alucinógenos

Criança – ... de criança que entorpeciam primos e primas e folguedos. Raízes que retronutriam crianças brincantes, trepadas em galhos frágeis e fortes e torpes. Era assim. No quintal de vó Elza...

Todos – Eita, mãezona rabugenta!

Criança – ... havia um pé de pinha e frio e morto e misterioso. Um pé de morte com raízes famintas e grandes e para fora e que queriam tomar todo o quintal...

Todos – ... serpentinamente.

Criança – Um pé de pinha morto. Tinha sido plantado por vô Renato, que desde que nasci era também morto, é por isso talvez fosse o pé de pinha também morrido e enigmático e de raízes/ serpentes/ túmulo.

Criança – Painho, um dia, quis enfrentar a morte do pé de pinha. Painho fez o balanço. Fixou o balanço no galho horizontal mais forte (bíceps do pé de pinha). Era o florescimento da vida na morte daquele pé moribundo.

Todos – Festa!

Criança – Na inauguração do balanço...Na inauguração da brincadeira... Senti-o. Sentei. Voei tão tão tão tão alto. Tão alto, tão alto, tão alto.

Todos – Queda. (**Som com os pés**)

Criança – Caímos, o braço do pé de pinha e eu. Quedou o braço mais forte do pé defunto de pinha. O pé de pinha...

Todos – ... morto,

Criança – filho de vô Renato

Todos – ... morto,

Criança – Recusou-se a brincar para sempre.

Cena III – Transitoriedade (Introdução da música dos Tribalistas - Já sei namorar)

Jovem – Sei agora como nasceu à alegria, como nasce o vento entre barcos de papel, como nasce à água ou o amor quando a juventude não é uma lágrima. É primeiro só um rumor de espuma à roda do corpo que desperta, sílaba espessa, beijo acumulado, amanhecer de pássaros no sangue. É subitamente um grito, um grito apertado nos dentes, galope de cavalos num horizonte onde o mar é diurno e sem palavras. Falei de tudo quanto amei. De coisas que te dou para que tu as ames comigo: a juventude, o vento e as areias. E quem disse isso foi Mário de Andrade.

Todos – Ele disse o que?

Jovem – E vocês não ouviram o que acabei de dizer?

Todos – Não!

Jovem – Vou Explicar... Sou pessoa de dentro pra fora. Minha beleza está na minha essência e no meu caráter. Acredito em sonhos, não em utopia. Mas quando sonho, sonho alto. Estou aqui é pra viver, cair, aprender, levantar e seguir em frente. Sou isso hoje...Amanhã, já me reinventei. Reinvento-me sempre que a vida pede um pouco mais de mim. Sou complexa, sou mistura, sou mulher com cara de menina... E vice-versa. Me perco, me procuro e me acho. E quando necessário, enlouqueço e deixo rolar...Não me dou pela metade, não sou tua meio amiga nem teu quase amor. Ou sou tudo ou sou nada. Não suporto meio termos. Sou boba, mas não sou burra. Ingênua, mas não santa. Sou pessoa de riso fácil... e choro também!

Todos – Abrevie a história!

Jovem – Enfim, a juventude é transitória... assim como os ventos...assim como a vida...Então não temos tempo a perder. Não temos!

Cena IV – Mulher: sinônimo de força (Música: Triste, louca ou má – Francisco, el hombre)

Mulher – Presenciei tudo isso dentro da minha família. Mulher com olho roxo, espancada todo dia. Eu tinha uns cinco anos, mas já entendia que mulher apanha se não fizer comida. Mulher oprimida, sem voz, obediente. Quando eu crescer... cresci! Represento as mulheres, 100% feminista.

Todos – Represento Aqualtune, represento Carolina, represento Dandara e Chica da Silva.

Mulher – Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro. Sou forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo: minha fragilidade não diminui minha força! Eu que mando nessa (...). Sou mulher independente não aceito opressão. Abaixa sua voz, abaixa sua mão.

Todos – Psiu...Delí...

Mulher – Mais respeito. Sou mulher destemida. Desde pequenas aprendemos que silêncio não soluciona, que a revolta vem à tona, pois a justiça não funciona. Me ensinaram que éramos insuficientes. Discordei.

Todos – Represento Nina, Elza, Dona Celestina. Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina.

Mulher – Tentam nos confundir, distorcem tudo o que eu sei. Século XXI e ainda querem nos limitar com novas leis.

Todos – Sou mulher, sou negra, meu cabelo é duro. Sou forte, autoritária e às vezes frágil, eu assumo, minha fragilidade não diminui minha força! Sou mulher independente não aceito opressão. Represento as mulheres, 100% feminista.

Mulher – Represento Aqualtune, represento Carolina, represento Dandara e Chica da Silva. Represento Nina, Elza, Dona Celestina. Represento Zeferina, Frida, Dona Brasilina.

Cena V – Eu, patriota? (Música: Brasileirinho – Waldir Azevedo)

Patriota – Pega ladrão! Pega ladrão no governo, no congresso e no senado! Pega ladrão lá na câmara dos deputados, no palanque e no tribunal! É por causa desses caras que tem gente com fome, que tem gente matando, etc e tal...Pega, pega ladrão!

Todos – Gol.....

Patriota – Gol? Gol onde?

Todos – Terra amada, idolatrada...salve, salve!

Patriota – A miséria só existe porque tem corrupção! Tira do Poder, bota na prisão! E você que é um simples mortal. Levando uma vidinha legal. Alguém já te pediu 1 real? Alguém já te assaltou no sinal? Você acha que as coisas vão mal? Ou você tá satisfeito? Você acha que isso é tudo normal?

Você acha que o país não tem jeito? Aqui não tem terremoto, não tem vulcão, tem tempo bom, tem muito chão, gente boa e gente honesta. Mas no poder ...

Todos – Gol..... Ruma ao hexa!

Patriota – Pega, pega ladrão! A miséria, o desemprego e a violência só existem porque tem corrupção! E você, que nasceu nesse país, e que sonha e que sua pra ser feliz. Você presta atenção no que o candidato diz? Ou cê vota em qualquer um? E depois da eleição você cobra resultado? Ou fica ai parado de braço cruzado? Cê lembra em quem votou pra deputado? E quem você botou lá no Senado?

Todos – Gol... é gol!

Patriota – Que gol! Pega, pega ladrão!

Cena VI – Sonhos. (Introdução da música: Pra Sonhar – Marcelo Jeneci)

Sonhadora – Sou uma Sonhadora, Otimista, Idealista,... Sonho com um mundo onde as pessoas não tenham medo de...

Todos – Mostrar sua humanidade...

Sonhadora – ... de serem elas mesmas, de serem felizes; onde se aceitem e aceitem as diferenças dos demais; Sonho com uma sociedade onde a preocupação primária seja...

Todos – Cuidar do próximo...

Sonhadora – ... e assim quando o círculo se fechar sejamos nós os que receberemos os cuidados;

Sonho com um mundo onde o...

Todos – ... Sorriso seja farto

Sonhadora – ... onde as diferenças sociais continuarão existindo, mas ninguém sentirá fome ou frio, não será abandonado na doença ou na velhice; Sonho sim e continuarei sonhando e fazendo minha parte! Ainda que não veja este meu sonho aqui realizado...

Todos – (Por ora)

Sonhadora – ... trago comigo a certeza que neste imenso universo algum lugar há em que todos estes meus sonhos já são realidade! Talvez um dia, para além dos dias, encontre o que sonho porque o quero. Então, livre de falsas nostalgias, atingirão a perfeição os seres.

Todos - Talvez um dia, para além dos dias, encontre o que Sonho porque o quero. Então, livre de falsas nostalgias, atingirão a perfeição os seres.

Cena VII – Identidade Ancestral (Som Coral Vozes da África)

Inicia a cena, olhando para seu objeto. Coloca-o a sua frente, no chão. De uma caixa, quase um baú de memórias, retira várias cartas, velhas, rasgadas, porém preciosas. Elas guardam a sua história. Então, lê uma a uma, cuidadosamente, calmo em algumas, mas visivelmente ansioso em outras. Surge o silêncio. Fala olhando para o espelho. Repete a fala olhando para o público, tendo agora um eco na voz.

Inquieto - Lembra os dias antigos, em que cantavas a pureza, na nudez dos teus passos e gestos, ou dançavas na inocente vaidade ao som dos babadok (**Todos fazem o som que manifesta alegria**). Inquieto – (**Voz ecoada pelas demais personagens**) Relembra as trevas da tua inquietação e o silêncio das tuas expectativas, as chuvas, as memórias heroicas, os milagres telúricos, os fantasmas e os temores. Tenta lembrar a herança milenar dos teus avós traduzida em sabedoria e verdade de todos. Recorda a festa das colheitas, a harmonia dos teus Ritos, a lição antiga da liberdade, filha da natureza. Recorda a tua fé guerreira, a lealdade, e a ternura do teu lar sem limites, nos caminhos do inesperado ou no imprevisto da partilha definitiva. Lembra pela última vez que a história da tua ancestralidade é a história da tua Terra Mãe...

Todos - Minha ancestralidade – Minha história – Minha vida.

Inquieto – Quem é você quando as luzes se apagam ou quando a plateia vai embora? Quem é você quando o céu escurece ou quando todos se esquecem? Quem é você, ou melhor, quem sou eu? Tenho procurado isso por tanto tempo! Será que quem eu sou está guardado ou

escondido aqui? O que aconteceu com os meus sonhos? A minha esperança, a criança perfeita que existia dentro de mim. Será que eu escondi numa floresta fria e sombria? E lá está ela, presa, com medo, indefesa. Com medo dos meus medos, conflitos e pensamentos. Quem sou eu quando os medos e os meus fracassos batem em minha porta? E por essas e por outras circunstâncias, resolvi me esconder, fugir, para o lugar onde nunca possam me encontrar. Um lugar onde não lembrem do meu passado.

Um lugar onde não me ridicularizem. Não me atirem pedras ou queiram me mudar. Um lugar onde meus defeitos físicos não sejam vistos. Um lugar onde não liguem para meu tom de pele, para meu cabelo, muito menos para minha classe social. Acredito num mundo onde eu possa ser feliz do jeito que eu quero. Acredito também que possamos viver num mundo onde crianças possam brincar e ser felizes, onde jovens possam ser quem eles queiram ser. Num lugar onde mulheres sejam livres de falas e atitudes machistas. Num lugar onde patriotas, simplesmente se alegrem pela sua pátria.

Num lugar onde sonhadores continuem acreditando. E pra você que está em busca da sua identidade, da sua origem. Vocês possam saber, uns dizem que o nosso passado está ligado a terra, que ela faz parte de nós, assim como somos dela. Outros dizem que o nosso passado é costurado como um tecido, onde a vida de um, determina a de vários outros. É a única coisa que buscamos e lutamos para encontrar! Alguns são levados ao seu passado, outros nunca reencontram. A fim de registro, abro aqui um parêntese e informo que a fala imediatamente anterior é de autoria do grupo em sua íntegra.

Cena VIII – Uma nova imagem

Enquanto cantam a música “De toda Cor” de Renato Luciano, se deslocam pelo espaço até formar a nova imagem, finalizando o ato da mesma forma que iniciou.

Inquieto

Passarinho de toda cor

Gente de toda cor

Amarelo, rosa e azul

Me aceita como eu sou

Todos

Passarinho de toda cor

Gente de toda cor

Amarelo, rosa e azul
 Me aceita como eu sou
 Eu sou amarelo claro
 Sou meio errado
 Pra lidar com amor
 No mundo tem tantas cores
 São tantos sabores
 Me aceita como eu sou

Inquieto – Que o mundo é sortido toda vida soube, quantas vezes, quantos versos de mim em minha'alma houve. Árvore, tronco, maré, tufão, capim, madrugada, aurora, sol a pino e poente. Tudo carrega seus tons, seu carmin. O vício, o hábito, o monge, o que dentro de nós se esconde. O amor, o amor. A gente é que é pequeno e a estrelinha é que é grande. Só que ela tá bem longe. Sei quase nada meu Senhor. Só que sou pétala, espinho, flor, só que sou fogo, cheiro, tato, platéia e ator. Água, terra, calma e fervor. Sou homem, mulher, igual e diferente de fato. Sou mamífero, sortido, sortido, mutante, colorido, surpreendente, medroso e estupefato. Sou ser humano, sou inexato.

Todos

Passarinho de toda cor
 Gente de toda cor
 Amarelo, rosa e azul
 Me aceita como eu sou
Me aceita a a a

3.1.2 Trilha Sonora

- 1 – **Todo Homem** – Zeca Veloso
- 2 – **Caixinha de Música**
- 3 – **Já Sei Namorar** – Tribalistas
- 4 – **Triste, louca ou má** – Francisco, el hombre
- 5 – **Brasileirinho** – Waldir Azevedo
- 6 – **Pra Sonhar** – Marcelo Jeneci

7 – **Som Coral Vozes da África**

8 – **De toda Cor** – de Renato Luciano

3.1.3 Autores

Infância – Poesia de Quintal – Roberto de Abreu. Dramaturgo, encenador do sertão baiano, doutor em Artes Cênicas, pela UFBA e professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Jovem – Poesia: **Até Amanhã** - Eugênio de Andrade, pseudônimo de José Fontinhas Rato (1923 - 2005), foi um poeta português. Ganhador do Prêmio Camões em 2001.

Mulher – Música: **100% Feminista** - MC Karol com Conka. Rapper, Cantora, compositora, produtora, atriz e apresentadora brasileira, alcançou notoriedade em 2013 com a música “Tombei”, ao receber a primeira estatueta na categoria Artista Revelação.

Patriota – Música: **Pega Ladrão** – Gabriel, o Pensador. Gabriel Contino é um escritor, empresário, Rapper, compositor e ativista social brasileiro. Gabriel iniciou sua carreira musical com a música: Tô Feliz (Matei o Presidente), em 1992.

Sonhadora – Poesia: **Sou um Sonhador, Otimista, Idealista,...** - Sid Trombini – Pensador independente/ Desconhecido (Não há biografia disponível do poeta Sid Trombini)

Inquieto – Música: **Poema Ancestral** – Isabella Bretz. É analista internacional, especialista em direito internacional, cantora, compositora e membro da União Brasileira de Compositores. Lançou de forma independente os discos Saudade (2012) e Canções Para Abreviar Distâncias (2017).

Todos – Música: **De toda Cor** – de Renato Luciano. Cantor, compositor, poeta e ator mineiro. O artista nasceu em Visconde do Rio Branco. Autor desta música, que se tornou tema de uma personagem trans, na novela “A Força do Querer”.

É importante salientar que todos os textos acima listados, sofreram alterações e ou foram complementados pelos participantes da pesquisa, a fim de que houvesse uma adequação a proposta de falar sobre o tema identidade. Dessa forma, também devem ser listados como autores, cada criança, adolescente e jovem que participou desse processo de criação coletiva.

3.2 PRODUÇÃO

A Universidade Federal da Bahia fornece uma verba para realização das atividades resultantes em espetáculo, prevendo ajuda de custo, pois, em grande parte os eventos geram um custo superior ao valor da verba concedida. Por ser uma atividade de estágio com espetáculo, vista como pré-formatura do curso de Licenciatura em Teatro, a turma obteve esse recurso financeiro, que seria o único valor para realizar toda a produção do evento e dos espetáculos.

O valor foi dividido entre os graduandos e cada um cedeu uma parte do valor para produção geral. Com esse valor contratou-se o operador de luz, o operador de som e foram confeccionados os programas. Restou cerca de R\$ 350,00 (trezentos e cinquenta reais) para produção individual dos espetáculos. Esse valor ficou reservado para o cenário e objetos cênicos, figurino, ajuda de custo para os participantes da oficina com relação a transporte, lanche, alimentação no dia da estréia e etc.

Tendo em vista o número de pessoas envolvidas no processo, os gastos previstos e a receita, o grupo optou por uma abordagem simples que minimizasse o custo da produção. O cenário era o palco vazio, que se caracterizou pela ação das personagens. O figurino era a própria roupa dos atuentes, escolhidas com base nas personagens construídos. Os objetos cênicos foram escolhidos a partir das discussões do grupo sobre as cenas e o texto de cada personagem, ficando estabelecido que fosse: boneca de pano para a infância; ampulheta para a jovem; salto alto e batom para a mulher; travesseiro para a sonhadora; bola para o patriota; e espelho para a cena da ancestralidade. Alguns objetos foram confeccionados e outros os atuentes já possuíam.

O espaço vazio como cenário foi perfeito para a dinâmica da apresentação, ele levou a um trabalho mais expressivo dos atuentes, pois, não havia um contexto já instalado. Toda a ambientação era através da atuação e, isso nos exigiu muito empenho, pois havia a intenção de que o público conseguisse captar o cerne da criação em cena. Com relação à escolha do figurino, após dialogar sobre as possibilidades, chegamos a um consenso. Poderíamos comprar, confeccionar ou usar o que já era nosso, quanto ao vestuário, o grupo optou por usar a própria roupa.

O processo da decisão pela escolha do figurino foi muito proveitoso, eles traziam as roupas e apresentavam ao grupo, justificavam as escolhas das peças e estavam abertos a mudanças caso o grupo não aceitasse a sugestão e tivesse argumentos para a recusa. Todos participaram na escolha do figurino para as personagens mas, a escolha final do figurino deriva da ponderação das seguintes perguntas: qual é a personagem? Quem representará? O que se pretende comunicar? E vai permitir movimento em cena?

Da mesma forma se deu a escolha dos objetos para as cenas, que foram escolhidos visando representar às personagens, contextualizar as cenas, enfatizar os discursos verbais e não verbais e a praticidade, pois, além de veículo de comunicação entre os atuantes e o público, eles precisavam ser funcionais e de fácil manuseio, para não enrijecer as cenas. Os objetos eram ressignificados em cada cena, por exemplo, na cena da sonhadora o objeto central era o travesseiro, logo, todos os outros objetos eram utilizados como se fossem travesseiros também. A princípio fizemos essas escolhas pensando na redução de gastos, mas elas se tornaram características que agregaram valor e potencializaram o discurso do espetáculo.

Tendo minimizado os gastos com o figurino, cenário e os elementos cênicos, restou a despesa de transporte, lanche e ao almoço no dia da apresentação do espetáculo. Dessa forma, a receita para produção atendeu à necessidade de forma satisfatória, restando ainda um valor para fazer uma confraternização no sábado seguinte, quando fizemos a avaliação do processo. Saliento que todas as decisões foram tomadas coletivamente, preservando o caráter de criação coletiva.

3.3 APRESENTAÇÃO

No dia 21 de julho ocorre a mostra do curso de licenciatura em teatro, no Estágio III, considerada pelos licenciandos como uma espécie de pré formatura, pois trata-se da última apresentação de um resultado da docência. A pauta do teatro neste dia foi reservada para oito licenciandos. Teríamos o turno da manhã para fazer o ensaio geral, a passagem de luz e a passagem de som. Levando em consideração que éramos oito grupos para quatro horas de relógio, planejamos que cada grupo teria direito ao tempo de 30 minutos no palco para afinar todas essas questões com o operador de som e o iluminador. O planejamento foi afetado com o atraso do iluminador contratado e o atraso dos grupos por diversos fatores.

Chegamos às 08 horas e o iluminador às 10 horas, ou seja, tivemos duas horas de relógio para nos organizarmos. O nosso grupo passou apenas uma vez com luz, estávamos com um misto de nervosismo, ansiedade e insegurança, o que não permitiu que o ensaio geral de nosso pequeno espetáculo demonstrasse como seria a apresentação. Então, após o ensaio no palco, com a cena disforme e inconsistente, fomos para o Foyer e lá ensaiamos e conversamos muito até o horário do almoço, o que configurou um tempo precioso e fundamental. Os atuentes estavam desesperados e sem certeza da capacidade de levar a público um espetáculo com qualidade. E com isso, apresentou-se a necessidade de realizar um trabalho mais motivacional e psicológico do que o ensaio, pois eles dominavam o texto, porém estavam perdidos por conta do nervosismo.



Figura 3 – Almoço

Quando chegou o horário do almoço eles já estavam um pouco mais tranquilos. Almoçamos e fizemos algumas pequenas alterações, que os tranquilizaram ainda mais e seguimos para o vestuário. Prontos para a apresentação e na expectativa do término das apresentações que os antecederiam, os atuentes voltaram ao sentimento de angústia e medo.

Cada minuto que passava, durante as apresentações que se seguiam, tentava acalmá-los sem demonstrar o meu próprio nervosismo. Eu sentia aquele frio gostoso na barriga e parecia que era eu que também estaria no grande palco. Enfim, havendo chegado o grande momento, eles no palco e eu na expectativa, surpreendentemente eles conseguiram apresentar todas as cenas com muita emoção, claro que não fizeram tudo o que tinha sido ensaiado, acabaram por esquecer algumas movimentações e algumas falas, o que é compreensível por se tratar da primeira experiência do grupo com teatro em um palco. Essa foi uma experiência ímpar para os atuantes e para mim! Nunca esquecerei o brilho nos olhos de cada um deles pela oportunidade de fazer teatro num grande palco e ainda assistir da coxia outros grupos se apresentando. Tornou-se para todos nós envolvidos, um dia lindo e memorável.



Figura 4 – Imagem Inicial



Figura 5 – Infância



Figura 6 - Juventude



Figura 7 – Feminismo



Figura 8 - Patriota



Figura 9 – Sonhadora

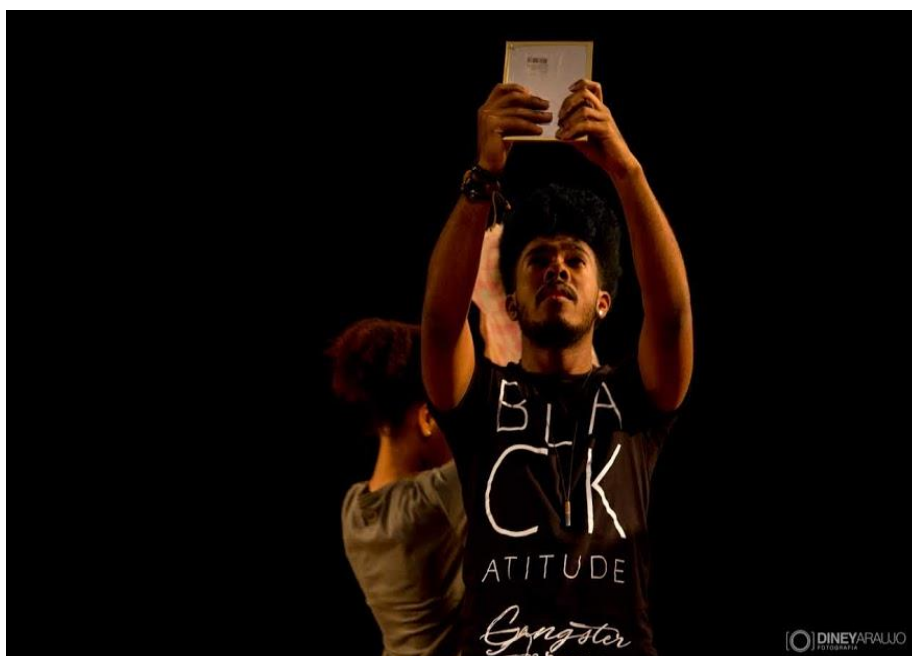


Figura10 – Inquieto

3.4 AVALIAÇÃO

A avaliação do processo se deu em um momento de descontração, no sábado seguinte à apresentação, dia 28 de julho de 2018, na Praça das Artes. Fizemos um piquenique e conversamos abertamente sobre tudo o que fizemos, desde os jogos até a apresentação. Foi solicitado que cada participante falasse o que achou do processo e estes depoimentos foram gravados, então, foi feita a transcrição de dois destes depoimentos.

Meu nome é Lorena Alves Perioga, tenho 15 anos e a experiência do teatro foi uma experiência única pra mim. Foi a melhor experiência da minha vida. Eu vou levar para o resto da minha vida. E simplesmente teatro é uma das coisas que eu mais amo nessa vida! Ao longo do processo, foi em conjunto a peça que a gente fez, coisas que eu não sabia que existiam no teatro eu aprendi, foi uma experiência assim, que eu não tenho nem como descrever, não tenho palavras para descrever. E no dia da apresentação também, nossa, estar em um palco, com pessoas que fazem teatro, tem pessoas te apoiando ao redor e ver uma plateia assim te olhando...não tem assim, foi um momento único(Informação verbal)⁶.

Boa tarde, meu nome é Natanael Messias, tenho 12 anos e hoje eu gostaria de falar um pouquinho sobre o que eu gostei na oficina de teatro. Eu aprendi muita coisa, aprendi a como usar a respiração corretamente, aprendi também a fazer uma cena, a criar uma cena com meus objetos preferidos. Aprendi também a perder a vergonha, como de estar de frente para o público. E o que eu mais gostei foi que a professora é muito legal. Eu gostei que nos ajudou bastante a nós virmos para aqui. Que...é muito legal sabe, e pra, é, não sei. Ah, o dia da apresentação foi muito nervoso, porque eu nunca tinha feito uma apresentação na frente de todo mundo, mas...mas foi legal! Pelo que nós tivemos na... no teatro, a aula nos ajudou bastante. E é isso. Agradeço(Informação verbal)⁷.

Como pesquisadora e mediadora, avalio o processo positivamente, pois apesar de ter sido necessário me desvencilhar do projeto inicial por vezes, sobretudo, quanto à questão de criar a partir do corpo do ator, o processo de criação coletiva foi respeitado do início ao final da oficina, tudo foi feito por eles e com eles. Ao me permitir abandonar algumas idéias iniciais para atender as demandas do grupo, ocorreu assim, uma flexibilização do projeto/processo muito rica. Pude perceber que quanto mais me afastava dos meus quereres e do que eu considerava ideal, mais me abria para uma construção coletiva, mais os atuantes se entregavam, pois percebiam que suas contribuições tinham valor, e mais o processo evoluía.

⁶ Entrevista concedida por PERIOGA, Lorena Alves. **Entrevista 1** [jul.2018]. Entrevistador: Juliete Roque dos Santos. Salvador, 2018. 1arquivo. mp4.

⁷ Entrevista concedida por MESSIAS, Natanael. **Entrevista 2** [jul.2018]. Entrevistador: Juliete Roque dos Santos. Salvador, 2018. 1arquivo. mp4.

Sônia Rangel (2015), pesquisadora, artista professora na instituição de ensino superior Universidade Federal da Bahia, fala sobre essa versatilidade criativa a partir das releituras feitas da própria obra.

O Terceiro campo é o composto pelas indicações que esta leitura feita pelo artista da sua própria obra pode oferecer para a continuidade da mesma, gerando novas obras. Por causa disso o processo criativo passa a ser conduzido por uma longa peregrinação de leituras sobre leituras, amalgamadas e buriladas no próprio ato de fazer. (RANGEL, 2015, p.26).

Essa metamorfose típica de um processo de criação é o que nos permite inovar e nos recriar, hoje sou uma educadora melhor, uma ouvinte mais atenta, uma pesquisadora menos rígida, uma artista mais criativa. Eu me permitir mudar, crescer e evoluir. Os participantes também cresceram significativamente no decorrer do processo. Hoje eles podem dizer, com orgulho de si mesmos, que fizeram teatro, que criaram um espetáculo e que aturaram em um grande palco.

Admito que o tempo foi muito curto. Foram apenas dez encontros oficiais para preparação, um dia para apresentação e um dia de avaliação, totalizando 12 encontros/ 42 horas para desenvolver a metodologia. Contudo, foi tempo suficiente para nos entrosarmos e termos um produto final de qualidade. Foi tão satisfatório que os participantes da oficina declararam o desejo de continuar fazendo teatro. Pensei seriamente em continuar, mas, tendo em vista que o estágio havia finalizado e por não termos um local adequado a nossa disposição, infelizmente, não pude dar seguimento ao projeto junto com a Associação Instituto de Saúde Integral da Família – ISIF.

DESENLACE

Bem verdade que quando iniciamos um projeto, seja ele qual for, há a esperança de que tudo ocorra da forma tal qual foi planejado, de que o sucesso seja pleno, porém não detemos o controle sobre tudo e todos, pelo contrário, somos sujeitos nas interações e relações que se traçam e, são essas relações que definem e/ou desenham um resultado no processo vivido. Jean Jacques Rousseau (1995) em sua obra, *Emílio ou da Educação*, tece ma história, ilustrando a relação entre o mestre e seu aprendiz.

Emílio é um ser fictício criado para ilustrar as ideias/ideais de Rousseau no que diz respeito à moral, cidadania, política e, mais importante de tudo, sendo o tema central de seu discurso, a educação. O filósofo cria uma imagem de Emílio desde o seu nascimento até o momento onde ele torna-se um ser autônomo, onde já seria dispensável a presença deste seu guia. Contudo, antes de começar a falar propriamente sobre o trajeto de Emílio, Rousseau ao pensar a educação, diz, entre outras coisas, que:

Sendo portanto a educação uma arte, trona-se quase impossível que alcance êxito total, porquanto a ação necessária a esse êxito não depende de ninguém. Tudo o que se pode fazer, à força de cuidados, é aproximar-se mais ou menos da meta, mas é preciso sorte para atingi-la. (Rousseau, 1995, p. 11).

Portanto, seria no mínimo extremamente pretensioso acreditar que o processo seguiria sem imprevistos e que tudo o que foi planejado aconteceria. Na verdade, os imprevistos tornaram o processo mais prazeroso, nos levando a uma criatividade e cooperatividade espontânea e potente, que não seria possível se houvesse recusa e resistência na flexibilização do projeto.

Falar sobre essa pesquisa, ou melhor, experimento, é contar ao leitor os inúmeros atravessamentos inesperados que ocorreram, como registrado nos capítulos dois e três. Foi gratificante passar esse curto período, com essas crianças, adolescentes e jovens que compartilharam saberes comigo durante a oficina. Eu não fui à professora e eles não foram alunos, nesse processo dialógico que é a educação, ambos aprendemos e construímos conhecimento.

Mesmo sendo formada em pedagogia e já estando inserida no âmbito educacional, encontro no fazer teatral, como licencianda em teatro, a realização profissional/pessoal que procurava. Mais do que ensinar teatro busco a partilha de momentos, busco a arte, busco a

magia e o encanto, busco a possibilidade de criar histórias e representá-las, isso tudo na coletividade. É o prazer de apresentar esse mundo de possibilidades a outros que me move a ser educadora e artista.

Nesta oficina, a direção que devo tomar profissionalmente ficou ainda mais clara, o meu desejo é trabalhar teatro com pessoas que realmente desejam, não por imposição do Estado, mas por desejo pessoal, por vislumbrar na arte uma possibilidade de vida. Todos os inscritos na oficina ofertada por mim, por intermédio da Associação, se inscreveram voluntariamente, e o amor pelo teatro só cresceu. Havia empenho, motivação e gana! Contudo, considero importante o fazer teatral também no ambiente escolar, porém, o primeiro desafio do educador é apresentar a arte como algo prazeroso e não pesaroso, um desafio possível e que resulta em uma satisfação que não pode ser quantificada, devido sua singularidade.

Lecionei como projetista do PIBID⁸ – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência, por 18 meses, passando por duas instituições de ensino, sendo elas respectivamente: a Escola Municipal Vale das Pedrinhas e a Escola Municipal Cabula I, um período muito valioso em minha formação docente; e como participante de Residência Pedagógica, por 12 meses, na Escola Municipal Teodoro Sampaio, em Santa Cruz e, em todas essas experiências dentro do ensino formal, percebi que as crianças, em sua maioria, pois, evidente que existem exceções, gratas exceções, só participam da aula de teatro por obrigatoriedade. A aula de teatro se torna uma fuga dos padrões rígidos do ensino tradicional e em uma visão reducionista, é pensada apenas como oportunidade de brincar.

Neste sentido, Joana de Abreu (2017), atriz, professora de teatro, mestra em Artes pelo Instituto de Artes da UnB e doutora pelo programa de pós Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG, em seu artigo intitulado de Quem Ensina Quem? Partilha de saberes das performances tradicionais como referência para o ensino de teatro no espaço escolar, fomenta a necessidade de se trabalhar o teatro em sua essência artística, ainda que não se pretenda formar artistas de teatro na Educação Básica.

⁸ Programa que oferece bolsas de iniciação à docência aos alunos de cursos presenciais que se dediquem ao estágio nas escolas públicas e que, quando graduados, se comprometam com o exercício do magistério na rede pública. O objetivo é antecipar o vínculo entre os futuros mestres e as salas de aula da rede pública. Com essa iniciativa, o Pibid faz uma articulação entre a educação superior (por meio das licenciaturas), a escola e os sistemas estaduais e municipais.

A natureza desta linguagem está relacionada à troca, ao encontro, ao jogo de relação com o outro, ao improviso. Relaciona-se ainda ao encontro fronteiro entre o eu e o outro. Além disso, o contato com a linguagem artística e a experiência da capacidade de criação levam a refletir sobre o tempo de aprendizado/vivência da arte, que é um tempo com múltiplos fluxos, que nem sempre coaduna com os minutos do relógio ou com a rigorosa divisão da grade escolar. Mesmo que a intenção, na Educação Básica, não seja a de formar artistas, o contato com a linguagem precisa ser calcado nas reais características daquela arte. (ABREU, 2017, p. 117).

Por esse motivo, o trabalho do educador na área de conhecimento teatral é ainda mais desafiador. Precisa ser feito um trabalho intensivo para conscientizar as crianças de que o teatro está para além de brincadeiras, mesmo que seja divertido fazê-lo. Mas, voltando a esta pesquisa, podemos afirmar que o resultado foi especialmente satisfatório. Como citado no decorrer deste trabalho, não conseguimos formar um ator com plena consciência de si na cena, mas todos os atuantes desenvolveram uma potência de palco, que jamais haviam considerado ter. Eles foram os dramaturgos, os atores, os encenadores, figurinistas, cenógrafos. Eles foram tudo que o processo demandou. A coletividade proposta desde o início do projeto foi bem recebida e desempenhada e, isso foi louvável.

E o prazer foi visível em cada encontro. No dia da apresentação, ao serem vistos e ao assistirem a apresentação de outros grupos, eles foram tomados por uma emoção tamanha que fui contagiada. Estávamos felizes por estar ali, juntos, com a tarefa de apresentar o resultado do nosso processo e isso era bom. Na avaliação da oficina, todos estavam ainda eufóricos e desejando mais, contudo, como já explicitado, não foi possível continuar com os encontros, mas só por termos esse desejo, já é perceptível o sucesso obtido com a proposta da criação coletiva. Realmente, nem tudo ocorreu como foi planejado, mas tudo o que aconteceu excedeu, e muito, a nossa expectativa. Se relacionar com o outro é correr por um caminho imprevisível, não enxergando mais do que um metro à frente. Esses imprevistos desafiadores, essas gratas surpresas, que tornaram o nosso percurso tão prazeroso e encantador.

REFERÊNCIA

ABREU, Joana. **Quem ensina quem?:** partilha de saberes das performances tradicionais como referência para o ensino de teatro no espaço escolar. In: MUNIZ, Mariana Lima. CRUVINEL, Tiago. (org) *Pedagogia das artes cênicas: criatividade e criação*. Curitiba: CRV, 2017. p.111 – 121.

ABREU, Roberto de. **Genesius:** histriônica epopeia de um martírio em flôr. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012.

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo : Sueli Carneiro ; Pólen, 2019.

BARBA, Eugênio. **A Arte Secreta do Ator:** dicionário de antropologia teatral. Campinas: HUCITEC, 1995.

Biografia de Eugênio de Andrade. “Pensador. Disponível em: <https://www.pensador.com/autor/eugenio_de_andrade/biografia/>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta:** Reflexões sobre a interpretação e o teatro. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DUARTE, A. **E SE NÓS DECIDIRMOS JUNTOS?: Uma proposta de criação teatral compartilhada dentro da educação formal**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro – PPGAC, Universidade Federal da Bahia –Salvador, p. 164. 2018.

Eugênio Barba. Infopédia, 2003. Disponível em:< [https://www.infopedia.pt/\\$eugenio-barba](https://www.infopedia.pt/$eugenio-barba)>. Acesso em: 07 de dezembro de 2020.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo: Summus, 1977. Forjar. Dicio, Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/forjar/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2020.

FRASÃO, Dilva. *Paulo Freire: Educador brasileiro. . e biografia*, 2019. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/paulo_freire/>. Acesso em: 07 de dezembro de 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. **Pedagogia da Autonomia:** Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

Gabriel, o Pensador. Wikipédia a Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gabriel,_o_Pensador>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

Greve dos caminhoneiros: a cronologia dos 10 dias que pararam o Brasil. BBC NEWS/BRASIL, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44302137>>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

Isabella Bretz. LinkedIn. Disponível em: <<https://br.linkedin.com/in/isabella-bretz-ab317247>>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

JORGE, Sandra Lucia de Souza. **EDUCAÇÃO BANCÁRIA**. WEBARTIGOS, 2016. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/educacao-bancaria/140622>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2020.

Karol Conka. Wikipédia a Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Karol_Conka>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo, Perspectiva, 1984.

Moshé Feldenkrais. Wikipédia a Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mosh%C3%A9_Feldenkrais>. Acesso em: 07 de dezembro de 2020.

PALLOTTINI, Renata. Introdução à dramaturgia. São Paulo: Ática, 1988.

Pesquisadora baiana Carla Akotirene lança primeiro livro autoral e faz pré-venda na internet. G1 Bahia, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2018/09/03/pesquisadora-baiana-carla-akotirene-lanca-primeiro-livro-autoral-e-faz-pre-venda-na-internet.ghtml>. Acesso em: 09 de dezembro de 2020.

Peter Brook. Wikipédia a Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook>. Acesso em: 07 de dezembro de 2020.

PIBID -Apresentação. Ministério da Educação. Disponível em: <<http://portal.mec.gov.br/pibid>>. Acesso em: 09 de dezembro de 2020.

PINHEIRO, L. **QUAL A TEXTURA DO MEDO? Reflexões sobre o processo de criação colaborativa com o Grupo de Teatro Jovens em Senna**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas). Escola de Teatro – Departamento de Fundamentos do Teatro, Universidade Federal da Bahia –Salvador, p. 85. 2012.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral**. São Paulo, Perspectiva, 2005.

RANGEL, Sônia. Trajeto Criativo. Lauro de Freitas: Solisluna Editora, 2015.p. 13 – 27.

RIBEIRO, Débora. **Caráter**. Dicio, Dicionário Online de Português, 2017. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/carater/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2020.

RODRIGUES, D. **A cena da Novos Novos**: percurso de um teatro com crianças e adolescentes. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Dança - PPGAC, Universidade Federal da Bahia –Salvador, p. 1-54. 2008.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**: 1880 – 1980. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad: Sérgio Milliet. 3 ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 1995.

SILVA, S. **Presença cênica, consciência corporal e ativação energética através de uma abordagem somática da dança do ventre**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Teatro – PPGAC, Universidade Federal da Bahia – Salvador, p. 132. 2013.

SPOLIN Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VIDIGAL, Rafael. **O leque colorido de Renato Luciano: O segundo álbum solo de sua carreira teve a canção título tocada na novela “A Força do Querer”, da Rede Globo**. O Tempo, 2017. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-leque-colorido-de-renato-luciano1.1554539>>. Acesso em: 29 de outubro de 2020.