

EDIÇÃO Nº 25 - II SEMESTRE - 2024

Caderno
de registro
Macu
PESQUISA

TRAVESSIA OUTRAS IDEIAS DE HUMANIDADE





EDIÇÃO Nº 25 - II SEMESTRE - 2024

Caderno
de registro
Macu

PESQUISA

25

Editorial

A vigésima quinta edição do Caderno de Registro Macu abre com a seção **Território e Memória**, que procura documentar as investigações do Projeto Diálogos com a Comunidade, idealizado para celebrar os 50 anos do Teatro Escola Macunaíma. Como uma das inspirações para a busca por procedimentos que pudessem favorecer o estreitamento das relações comunitárias do Macu, Fabia Pierangeli, atriz formada pela escola, compartilha a pesquisa realizada pelo Teatro Girandolá e trata do surgimento da Associação Cultural CONPOEMA, cujas atividades centram-se em Francisco Morato, município localizado na região metropolitana de São Paulo.

A partir de conversa realizada entre o corpo docente do Macunaíma e integrantes de grupos teatrais atuantes na cidade de São Paulo notabilizados por sua conexão com certos territórios, algumas falas foram transcritas e editadas para esta publicação. Sendo assim, André Capuano apresenta o trabalho do Uso Teatro Urbano no centro paulista, enquanto Ana Carolina Marinho e Maíra do Nascimento discorrem sobre os processos do Coletivo Estopô Balaio na zona leste da cidade.

Já a seção **Diálogos com a Comunidade** traz os projetos criados por diferentes turmas, com a proposta de conhecimento e aproximação dos moradores do entorno das unidades do Macunaíma. Alguns diretores-pedagogos e diretoras-pedagogas expõem suas trajetórias junto aos estudantes, para a construção de estratégias condicionadas às obras referenciais de cada processo e às particularidades de cada grupo.

Os artigos que compõem a seção **II Seminário Stanislávski em Ação** destacam alguns dos temas que integraram o evento realizado em 21 de abril de 2024 pelo Teatro Escola Macunaíma. Adriano Cypriano fala sobre o treinamento em Máscara Neutra por ele conduzido e, Marcia Azevedo, sobre a prática da Eutonia de Gerda Alexander e sua relação com o Sistema de Stanislávski. De um ponto de vista histórico, Marcelo Braga aborda a fundação do Teatro Escola Macunaíma sobre a perspectiva de Myrian Muniz, como registro de uma das palestras que fizeram parte da programação do Seminário.

A seção **Pesquisa em Prática** oportuniza a participação de pesquisadores externos ao Macunaíma e, com isso, pretende ampliar os conhecimentos sobre as investigações na área das Artes Cênicas. O colaborador deste número é Sebastião Fernando Alves de Souza, formado pela Universidade Federal do Acre, que atualmente, desenvolvendo seus estudos de doutorado na Universidade Federal de Uberlândia. Articulando suas vivências com a elaboração científica do conhecimento, ele reflete sobre seu trabalho como arte-educador em uma escola rural de Rio Branco.

Para fechar, a seção **Resenha** divulga o lançamento do livro da diretora-pedagoga do Macunaíma Marcia Azevedo: *Imaginação Criativa: Teorias e Práticas Cênicas em uma Jornada Pedagógica* (Dialética, 2024). Luiza Fonseca faz sua apreciação da obra, que evidencia o conceito de Imaginação dentro do Sistema de Stanislávski e reflete acerca de seu desenvolvimento nos diferentes estágios da formação de atores e atrizes do Macu.

Boa leitura a todos e todas!



PESQUISA

ISSN 2238-9334**IDEALIZAÇÃO E EDITORAÇÃO**

Roberta Carbone (MTb 0088828/SP)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL

Igor Bologna

Marcia Azevedo

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO:

Adriana Costa

Adriano Cypriano

Chris Lopes

Fabia Pierangeli

Gusta Correia

Luiza Fonseca

Marcelo Braga

Marcia Azevedo

Naia Soares

Renata Hallada

Sebastião Fernando Alves de Souza

AGRADECIMENTOS

Ana Carolina Marinho, André Capuano e Maíra do Nascimento, pela cuidadosa revisão de suas falas para esta publicação. A Angélica Alves, Arô Ribeiro, Caio Nogali, Camila Rios, David Rodrigues, Erika Kobayashi, Fabiano Barauna, Gilka Verana, Jonatas Marques, Mylena Sousa, Natália Tupi, Ramilla Souz, Roger Neves e Stella Azevedo, pela autorização de publicação das imagens. E a todos aqueles e aquelas que direta ou indiretamente colaboraram com esta publicação.

REVISÃO DE PROVAS

Kleber Danoli (MTb 0092319/SP)

DIREÇÃO EXECUTIVA

Luciano Castiel

SUPERVISÃO

Debora Hummel

PROJETO GRÁFICO E ARTE

Fernando Balsamo

INFORMAÇÕES DA CAPA

Projeto de Eva Castiel

TIRAGEM

3000 exemplares

Proibida a reprodução total ou parcial dos textos, fotografias e ilustrações, sem autorização do Teatro Escola Macunaíma.

sumário

território e memória

Território e memória do Teatro Girandolá	06
Território e memória do Coletivo Estopô Balaio	14
Território e memória do Uso Teatro Urbano	22

diálogos com a comunidade

Uma árvore chamada cultura	34
A revolução dos bichos	38
Nada importa	42
EuAquiDeLá	46
(Re)ocupa	50
Quanto vale uma vida?	54

II Seminário Stanislávski em Ação

Máscara Neutra, um instrumento de treinamento para atores	60
A eutonia de Gerda Alexander e o teatro de Konstantin Stanislávski	62
As bases pedagógicas do Macunaíma nos primeiros anos de existência	68

pesquisa em prática

A arte na educação do campo e as vivências de um arte-educador na escola Nova Esperança	78
---	----

resenha

Um convite para imaginar jornadas possíveis	82
---	----

Território e memória do Teatro Girandolá

POR FABIA PIERANGELI

Ode a um certo povoado tido como cidade dormitório

*um povo que vive em Dó
um lugar que avança em Ré
um poeta que desatina
um padre que reza em Mi
um pastor que ora em Fá
um coro que desafina
um esgoto aberto em Sol
um saneamento que não tem Lá
uma ameaça em cada esquina
um político que pensa em Si
um ególatra em Tom Maior
um vício que contamina*

*um estado de Saúde em Dó
um transporte público em Ré
um descaso que alucina
um comércio que grita em Mi
um trânsito que berra em Fá
uma balbúrdia que fascina
uma sobrevida ao Sol
um sonho da casa em Lá
uma angústia em surdina
uma insequência em Si
uma revolta, ma non troppo
um conformar-se com a sina*

*rogo aos céus que algo, enfim, aconteça,
para que os que por ali convivem nessa
cidade-dormitório
possam, ao menos, potencializar seus bons sonhos*

André Arruda



Espectáculo Brincantes Ambulantes na cidade de Mairiporã/SP, em 2022.

Trago nesse texto, meu olhar sobre território e memória, a partir de minha atuação no Teatro Girandolá, coletivo teatral fundado no ano de 2007, no município de Francisco Morato. Foi no Teatro Girandolá que encontrei a possibilidade de me profissionalizar, de fato, como atriz e de me constituir como diretora, produtora e também gestora cultural. Sou uma mulher cisgênera, branca, com 46 anos, que nasceu, cresceu e ainda vive em território periférico, isso me atravessa, esse é o lugar de onde eu falo.

O Teatro Girandolá nasce em 2007, no

município de Francisco Morato, localizado na região metropolitana do Estado de São Paulo, e não há como contar sua história sem olhar para os anos que antecederam o seu nascimento... Alguns fatores foram determinantes para esse nascimento, e o primeiro deles está intimamente ligado à história de vida de cada uma das pessoas que o idealizou e fundou: quatro jovens atores, três que cresceram em Francisco Morato, um que cresceu em uma pequena cidade do interior paulista chamada Jales. Todos começaram a fazer teatro ainda na adolescência, em projetos sociais,

e encontraram nesse fazer um caminho para compreender e dialogar com a realidade que os cercava.

Em 2007, esses jovens se (re)encontram, em um momento de muita angústia, em que parecia praticamente impossível encontrar, na cidade onde vivem, um espaço para a criação teatral, e esse é o segundo (e não menos importante) fator determinante para o nascimento do grupo, a cidade de Francisco Morato. Francisco Morato é um jovem município, com sessenta anos de emancipação político-administrativa, situado a 45 km da capital paulista, com uma população de aproximadamente 180 mil habitantes,

que conta com um dos maiores índices de vulnerabilidade social e um dos menores índices de desenvolvimento humano do Estado de São Paulo.

Em Francisco Morato, na época da fundação do Teatro Girandolá, não existiam equipamentos públicos de cultura ou lazer; não existiam teatros, centros culturais, cinemas, bibliotecas, praças, parques. E hoje, em 2025, essa realidade não é muito diferente. Em Francisco Morato, ainda hoje, não existem políticas públicas para a cultura (nem para a saúde, educação, habitação, desenvolvimento social etc. etc. etc.), um lugar onde falta tudo, inclusive espaço para sonhar! O

município é considerado uma cidade-dormitório, onde a maioria da população, por não encontrar formas de buscar meios que permitam sua sobrevivência, se vê obrigada a buscar trabalho na capital paulista, permanecendo, dessa maneira, muito tempo longe do local onde mora. Jornadas de duas a três horas de locomoção para chegar ao trabalho, somadas às horas da própria jornada de trabalho, mais outras duas ou três horas para voltar para a casa, fazem de Francisco Morato um lugar de passagem. Quem permanece na cidade são, em sua maioria, idosos e crianças, estas geralmente cuidadas por si mesmas; é comum que irmãos mais velhos cuidem dos mais novos, logo, é comum que as crianças moratenses assumam responsabilidades de adulto muito cedo, comprometendo suas infâncias.

É é diante desse quadro, repleto de ausências materiais e imateriais, que o Teatro Girandolá nasce e começa a atuar. A princípio, como um grupo de pesquisa da linguagem teatral para crianças, mas que logo percebe que a busca de um espaço de criação, naquele contexto, só fazia sentido se esse espaço fosse também de diálogo e se dele surgissem ações que pudessem, de alguma forma, virar ferramentas que auxiliassem na busca de possibilidades de transformação. A criação de obras autorais e o processo colaborativo, entendido como um processo que busca substancialmente a horizontalidade nas relações, apontam o caminho pelo qual aqueles quatro jovens decidem seguir.

Logo em seu primeiro ano de existência, além do trabalho em sala de ensaio para a criação de seu primeiro espetáculo, o grupo começa a se articular e a fazer contato com outros realizadores

culturais que, solitários em suas comunidades, realizavam suas ações. Desses contatos, surge o desejo de realização de um encontro, onde se pudesse trocar ideias e quiçá vislumbrar ações que pudessem transformar aquela árida realidade cultural, de onde parecia impossível brotar qualquer semente que pudesse criar raízes, e quem sabe um dia florescer em qualquer tipo de atividade artística ou cultural naquele lugar.

Era junho de 2007, quando o Teatro Girandolá decidiu chamar o 1º Fórum de Cultura de Francisco Morato, que em um domingo frio e chuvoso de inverno, reuniu cerca de sessenta pessoas. Naquele dia, desabafamos todos. Falamos de nossas angústias, da tristeza que sentíamos por ver nossa cidade daquele jeito, mas principalmente da vontade que tínhamos de fazer daquele lugar, um lugar diferente. Nesse Fórum, encontramos muitos outros pares, e desse encontro surgiu um movimento que batizamos de Morateia Desvairada. Fóruns setoriais, encontros semanais, realização de mostras, de festivais, caminhadas pela cultura, tentativas de diálogo com o poder público (quase sempre malsucedidas), criação e eleição do Conselho Municipal de Cultura. De 2007 a 2010, um intenso movimento de articulação e de parcerias vai começando a colorir as ruas e espaços da nossa cidade-dormitório.

Paralelamente a tudo isso, estreamos, em 2008, nosso primeiro espetáculo, o Conto de Todas as Cores, um trabalho que fala da infância em um lugar onde ela se perde muito cedo. Com esse espetáculo, que é apresentado até hoje, realizamos muitas apresentações na cidade, atendemos a quase toda a rede de alunos do



Espectáculo Conto de Todas as Cores no bairro do Morro Doce, cidade de São Paulo, em 2010.

Ensino Fundamental, e foi com ele que, em 2009, conquistamos nosso primeiro prêmio via edital de chamamento público, o ProAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Estado da Cultura), de circulação de espetáculos pelo Estado de São Paulo.

Esse prêmio chega como uma espécie de injeção de ânimo. Encontramos nele uma possibilidade de potencializar nossos projetos e um caminho para buscar recursos que pudessem ser diretamente aplicados na área da cultura e melhor, um recurso que podia ser administrado por nós mesmos, que tínhamos certeza de que chegaria em forma de ações para nossa comunidade. E essa não foi a única injeção de ânimo que ganhamos em 2009... Nesse mesmo ano, criamos o Girandolá Recebe..., um projeto de formação de público para as artes, em que recebemos mensalmente uma atividade artística oferecida gratuitamente (na maioria das vezes) ou a preços populares, e inauguramos nossa sede, o Espaço Girandolá, uma sala de ensaios e atividades com 70m2, construída pela minha mãe, no quintal da casa dela, que nos possibilitou um baita espaço de exercício de autonomia e nos iniciou em um caminho de busca pela autogestão.

A inauguração do Espaço Girandolá tem um outro aspecto muito importante na nossa trajetória, pois ele passa a abrigar, além das nossas ações, ações de nossos parceiros. Inauguramos o Espaço e logo ele passa a ser coabitado por mais um grupo de teatro e pela Ôxe! Produtora. E é dessa coabitação que algum tempo depois, em 2012, nasce a Associação Cultural CONPOEMA. Hoje, o Teatro Girandolá é o núcleo de criação artística da CONPOEMA. A CONPOEMA desenvolve projetos nas áreas de teatro, música, artes visuais, literatura, biblioteca,



Espectáculo Aruê! Na cidade de Francisco Morato/SP, em 2010.

formação artística e cultural, produção cultural, sempre agregando diversos parceiros.

Nessa nossa trajetória, podemos afirmar, com muita certeza, que os encontros que tivemos foram essenciais e criaram, a nossa volta, uma rede de parcerias extremamente significativas, que nos fortalecem e nos fazem continuar seguindo em frente. Podemos afirmar também que, desde muito cedo, percebemos que só criar e produzir espetáculos teatrais não nos satisfazia. Queríamos sim, e muito, fazer teatro, mas antes de tudo, queríamos dialogar com nossa comunidade, queríamos falar e transformar em arte, em poesia, tudo aquilo que vivíamos, tudo aquilo que nos incomodava e também o que nos inspirava.

E mais: além de falar, queríamos encontrar



Espectáculo Ara Pyau - Liturgia para um Povo Invisível na aldeia Tekoa Pyau, no bairro do Jaraguá, na cidade de São Paulo, em 2014.

alternativas que de alguma forma pudessem transformar nós mesmos, os nossos pares, os nossos vizinhos, os nossos governantes... Por isso, desde o princípio, nossa atuação artística sempre esteve ligada ao nosso exercício de cidadania. Por isso, em 2010, criamos o espetáculo *Aruê!*, que traz à luz questões ligadas à violência contra a mulher, à prostituição, aos cultos afrodescendentes; e também criamos, junto com a Ôxe! Produtora, o Oxandolá [In] Festa, Festival de Artes Integradas, que acontece anualmente em comemoração ao aniversário das duas iniciativas que o criaram (Ôxe + Girandolá = Oxandolá) e vem, ano após ano, se transformando em paradigma no que se refere à profissionalização dos realizadores culturais de nossa região.

Por isso, em 2012, estreamos nosso terceiro espetáculo, fruto de uma pesquisa desenvolvida em parceria com uma comunidade Guarani Mbyá que vive muito próxima da nossa cidade. Por isso criamos os espetáculos *Juquery – Memórias de Quase Vidas*, *Severismo – Os Mais Espantosos Casos e Descausos de uma Ponte Seca*, *Brincantes Ambulantes*, *Violar*, *Sobre Ciências e Ternuras*, todos espetáculos que narram nossa própria história, a história da região onde atuamos e das pessoas que vivem nela. Por isso, em 2016, criamos uma Biblioteca Comunitária que funciona diariamente para empréstimo de livros e com atividades de mediação de leitura, de oficinas culturais para a infância. Por isso, dia após dia, seguimos resistindo e reexistindo, em cada projeto que

permanece, em cada novo espetáculo, em cada nova parceria.

Se isso revolucionou a realidade de Francisco Morato? Não, ainda não, mas com passos pequenos e curtos, um após o outro, entre acertos e desacertos, nos percebemos trilhando um caminho que já não levanta mais tanta poeira como lá no início e nos permite vislumbrar um outro cenário, que ainda está distante, mas que acreditamos que possamos alcançar e... nesse caminho... Ah, nesse caminho... já vemos desabrochar algumas flores, que alegram nossas almas, perfumam e colorem os nossos dias.

Referências Bibliográficas:

CHAGAS, Cassiele Arantes de Moraes. **A Periferização da Pobreza e a Degradação Socioambiental na Região Metropolitana de São Paulo**, O Caso de Francisco Morato. 207. 146f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ARRUDA, André. **Das Coisas, Outras**. São Paulo: Scortecci, 2013. ■



Espectáculo Ara Pyau - Liturgia para um Povo Invisível na aldeia Tekoa Pyau, no bairro do Jaraguá, na cidade de São Paulo, em 2014.



Processo de criação do espetáculo Severismo - Os Mais Espantosos Causos e Descausos de uma Ponte Seca na cidade de Francisco Morato/SP, em 2017.

Território e memória do Coletivo Estopô Balaio

POR ANA CAROLINA MARINHO E MAÍRA DO NASCIMENTO

No dia 22 de março de 2024, o Teatro Escola Macunaíma recebeu alguns integrantes de grupos teatrais atuantes na cidade de São Paulo, como parte das ações do Projeto Diálogos com a Comunidade. Segue abaixo a fala transcrita e editada de Ana Carolina Marinho e Maíra do Nascimento, representantes do Coletivo Estopô Balaio.

O Coletivo Estopô Balaio é um grupo do Jardim Romano, extremo leste da cidade de São Paulo. Na linha do trem, o Jardim Romano fica na última estação, que é a São Paulo, depois tem Manoel Feio que já é Itaquaquecetuba. Ele está localizado em uma zona limite da cidade, margeada pelo córrego Três Pontes, um braço do rio Tietê. Esse córrego, por ser um braço do Tietê, é absolutamente poluído. E com muita frequência, quando chove, ele invade o bairro. Por muitos anos, isso foi constante. De 2009 para 2010, o bairro ficou alagado por três meses.



Cena final do espetáculo A Cidade dos Rios Invisíveis.

Pessoas de outras zonas da cidade não vão nos assistir no Jardim Romano, porque falam que é perigoso, que é longe... E as histórias que se ouve sobre a região na TV são muito pesadas. Mas quando nós circulamos com os nossos espetáculos, os apresentando em outras zonas, não é a mesma coisa. É diferente quando apresentamos lá, com a dona Lica, que está representada na peça, se vendo, levando a família inteira para assistir ao espetáculo, rindo de como a interpretamos, questionando, dizendo que não é assim ou é isso mesmo. Enfim, tem a experiência da comunidade se vendo ou vendo seus vizinhos e amigos. E mesmo quando levamos as pessoas da comunidade para assistir ao espetáculo em outros lugares, a experiência não era do mesmo jeito.

Então, precisamos fazer um espetáculo que atraísse as pessoas até o Jardim Romano. E, para isso, tivemos que começar no centro da cidade, no início da linha do trem que vai até o Jardim Romano. Começávamos no Brás, que é a primeira estação, e levávamos as pessoas até o nosso espaço. Nós pegávamos na mão dos espectadores e dizíamos: “Vamos ali, vamos fazer um passeio, vai ser rapidinho!” Só que, na verdade, eram quarenta quilômetros, três horas e meia. Mas essa experiência foi muito positiva, porque nós conseguimos, de fato, fazer as pessoas irem até lá, sem perceberem a distância. Tinha muita gente, inclusive, que nunca experimentou pegar essa linha da cidade e se surpreendeu. O que também acabou gerando uma experiência de praticar a cidade de outra maneira.

Bem, na peça *A Cidade dos Rios Invisíveis*, nós

tínhamos esse grande desafio, que era levar o público até o Jardim Romano. E, ao mesmo tempo, já tínhamos construído uma forte relação com a comunidade, já tínhamos construído, de alguma maneira, um imbricamento com o território. O coletivo é formado por artistas-moradores da região, e nós já havíamos criado dois espetáculos em que os moradores contavam suas histórias. Nesse ponto, é importante falar sobre os procedimentos desses primeiros espetáculos, porque talvez seja o mais interessante de partilhar aqui.

Tudo começa quando um ex-integrante do grupo, o João Júnior, estava dando aula no PIÁ - Programa de Iniciação Artística - da Prefeitura de São Paulo, que atende crianças e adolescentes. Ele ouvia as histórias que as crianças contavam, histórias fabulares, de pescaria na enchente, de um barco que era a porta de uma geladeira.... Então ele começou a registrar tudo aquilo e nos convidou para acompanhá-lo nas aulas. E nós, que já tínhamos o desejo de formar um coletivo, também entramos em contato com essas crianças e suas histórias.

Depois, quisemos conhecer seus pais, para saber se eles topariam que continuássemos desenvolvendo um trabalho a partir das memórias das crianças. E aí, nós passamos, semanalmente, a ir de duas a três vezes tomar um café na casa dessas pessoas. Tomar um café para conversar e saber como chegaram até o Jardim Romano. Nós sempre levávamos um gravador e, às vezes, uma câmera, mas percebemos que a câmera afastava um pouco as pessoas.

Começamos a levar esse material para a sala

de ensaio, pensando em como criar a partir dele. E passamos a trabalhar na relação das nossas histórias pessoais com as histórias daqueles moradores. Os pais não queriam estar em cena, mas acabaram aceitando aparecer em vídeo. Então começamos a filmar mesmo e, inclusive, fizemos um filme, que está disponível na internet, dirigido pelo Cristiano Burlan. É um documentário chamado *Estopô Balaio*, em que esses pais aparecem.

Nós então começamos com o procedimento de colher narrativas e de experimentá-las cenicamente em sala de ensaio, levando essas pessoas para ver, para saber o que elas estavam achando.

Foi mais ou menos assim o começo de tudo. E aos poucos, nós entendemos que a relação com as crianças era, de fato, a porta de entrada para todo o resto do bairro. Porque são elas que levam o teatro para dentro de suas casas.

Pouco antes de *A Cidade dos Rios Invisíveis*, nós mudamos de sede. Nós tínhamos uma casa, mas não tínhamos uma estrutura ideal para ensaio, tínhamos só uma garagem. Nós éramos em cerca de dezesseis pessoas, e o espaço não comportava tanta gente. Por isso, nós ensaiávamos na rua.

Um dia, realizamos um procedimento que era

nos deitar no chão depois de colher as histórias para ouvi-las, enquanto o diretor passeava entre nós com o gravador as reproduzindo. Meia hora depois de começarmos, bateu a polícia lá, dizendo que tinha recebido uma denúncia de chacina, com muitos corpos caídos no chão. Esse episódio nos fez entender que há uma disputa simbólica, que se refere também ao imaginário. Se isso acontecesse na Avenida Paulista, todo mundo iria entender que era uma intervenção, uma performance, teatro... Já no Jardim Romano, eles viram uma chacina. Desde então, nós decidimos que só ensaiaríamos na rua.

Bem, agora vamos falar um pouco do *Reset Brasil* e dos procedimentos que utilizamos para a sua criação. Se antes, na trilogia das águas, trabalhamos a memória do enfrentamento das enchentes como fio narrativo, em *Reset Brasil*, nós passamos a abordar a questão da identidade. E, a partir daí, criamos uma nova trilogia, que chamamos de Trilogia da Amnésia. Nós começamos com *Reset Nordeste*, passamos por *Reset Brasil* e chegaremos em *Reset América Latina*.

Esses espetáculos trabalham na perspectiva de entendermos quem nós somos antes mesmo de sermos brasileiros, nordestinos e latino-ame-



Cena do espetáculo *Reset Brasil*, com elenco infanto-juvenil.



Cena do espetáculo *Reset Brasil*.

ricanos. Quando alguém nos reconhece pelo sotaque nordestino, está reconhecendo o quê? A marca das línguas nativas, de línguas vindas de África? Quando alguém reconhece os traços de uma pessoa do Nordeste, está reconhecendo o quê? Traços dos povos nativos, dos povos vindos de África? É isso que incomoda? É isso que causa o estigma? Antes de falarmos sobre o Nordeste, que é uma invenção muito recente, decidimos falar sobre o que veio antes. E a mesma coisa sobre o Brasil. O Brasil é uma invenção de quinhentos anos, e nós queríamos falar sobre o que veio antes, sobre o que forma este tal povo brasileiro.

Para isso, nós decidimos ir para São Miguel Paulista. Esse não é o nosso território. São Miguel fica três bairros antes do nosso. Mas muda tudo. É quase como reiniciar um processo. E por que decidimos ir para lá? Porque é o bairro com a maior concentração de nordestinos fora do Nordeste. E nós suspeitávamos que esses nordestinos eram indígenas em sua maioria. Nós suspeitamos isso porque, historicamente, entendemos que esse território recebeu muitas migrações indígenas, principalmente do território ancestral conhecido como Ururay, que abriga alguns dos bairros da zona leste como Jardim Romano, São Miguel

Paulista, entre outros. Foi de Ururay que surgiu a maior resistência indígena do estado de São Paulo.

Então, nós fomos para esse território imbuídos da pergunta: O que essas pessoas são antes de serem nordestinas? E a primeira coisa que precisamos fazer, ao chegar a um território, é pedir licença para os moradores. Inclusive para o tráfico. Isso é algo que nós também fizemos no Jardim Romano, e que nos ajuda a ganhar a confiança da comunidade. Não podemos ser vistos como uma ameaça, porque iremos atrair pessoas de fora, a mídia etc. Precisamos também respeitar a dinâmica da comunidade, para que eles se sintam

à vontade com a nossa presença.

No *Reset Brasil*, tínhamos um território novo, mas com uma relação cultural muito mais forte do que no Jardim Romano. Era nítido que os códigos eram mais facilmente percebidos. Quando fazíamos uma cena, algumas pessoas já falavam: “É teatro!” O que demorou anos para que as pessoas começassem a entender no Jardim Romano, provavelmente isso tem a ver com os grupos que existem há décadas no bairro. São Miguel Paulista é um dos bairros mais antigos da cidade de São Paulo, se não o mais, porque disputa com Pinheiros essa longevidade. É um bairro que realmente



Parte da equipe do espetáculo *Reset Brasil*.



Maíra do Nascimento e Ana Carolina Marinho nos bastidores de *Reset Brasil*.

tem uma tradição cultural muito forte, e a cultura faz parte do cotidiano das pessoas.

Como usamos a rua o tempo todo, as pessoas precisam gostar do que fazemos. Afinal, nos apresentamos em frente à casa delas. E esse gostar está muito relacionado à gentileza, à generosidade, ao que fazem as pessoas gostarem umas das outras. No caso do *Reset Brasil*, nós fazíamos uma cena em uma esquina, onde morava um senhor, o seu João. E um dia, o seu João falou: “Eu sempre ouço vocês falando sobre a história de um indígena. Eu sou indígena! Eu sou do Piauí.” “Nossa, seu João, tem meses que estamos ensaiando a peça aqui! Como o senhor só diz isso agora?” “É que agora eu entendi o que vocês estão fazendo.” Bem, daí pedimos para o seu João contar as histórias que ele conhecia e fomos gravando tudo em vídeo e pensando em como fazer a cena com ele. Até que um dia, ele contou uma história que tinha tudo a ver com o nosso espetáculo.

Ele disse que certa vez estava andando pelo sertão e encontrou um homem indígena. E então, ele perguntou: “Onde é que tá a tal cidade?” O homem indígena respondeu: “Daqui a meia lua.” Não sei se todos sabem, mas o tempo, para os indígenas, é contado também pela lua. Como nos disse Seu João, meia lua são quinze dias. Bem, então combinamos com o seu João que todas as vezes que pedíssemos que ele contasse uma história, ele contaria essa história. Mas ele

ficava chateado de contar sempre a mesma história, porque dizia que as pessoas já tinham ouvido. Nós explicamos que as pessoas não eram as mesmas, mas ainda assim, ele várias vezes se desculpava por contar a mesma história. Mas por que isso? Seu João nunca tinha ido ao teatro, não tinha noção de que aquelas pessoas não eram as mesmas pessoas.

Tem também a questão do tempo de fala do seu João, que nós acabávamos tendo que controlar, se não o espetáculo facilmente ultrapassava quatro horas. A vontade que dá, na verdade, é de deixar falar. As pessoas têm muita coisa para falar, e não é só com o seu João que tínhamos que fazer uma dinâmica de controle de tempo. Outras personagens, outras pessoas também sempre tinham muita coisa a dizer. E é engraçado, porque às vezes, estamos discutindo em outro tipo de espaço, dentro do teatro, por exemplo, e temos a impressão de que tudo já foi dito. Mas, quando estamos ouvindo essas pessoas, quando ouvimos suas histórias, é possível ver o tempo fazendo uma curva. Enfim, acho que é isso. Obrigada.

Edição de Roberta Carbone e revisão de Ana Carolina Marinho. ■



DAVID RODRIGUE

V Festival Balaio de Cenas, promovido pelo Coletivo Estopô Balaio, à beira do rio Tietê, no Jardim Romano.

Território e memória do Uso Teatro Urbano

POR ANDRÉ CAPUANO

No dia 22 de março de 2024, o Teatro Escola Macunaíma recebeu alguns integrantes de grupos teatrais atuantes na cidade de São Paulo, como parte das ações do Projeto Diálogos com a Comunidade. Segue abaixo a fala transcrita e editada de André Capuano, representante do Uso Teatro Urbano.

Durante um tempo, participei do extinto projeto *Formação de Público*, apresentando diariamente um espetáculo itinerante, dirigido por Tiche Viana, que percorreu muitos lugares de São Paulo. Mas eu sentia que o espetáculo, sua linguagem, não dava conta da complexidade dos encontros por dentro do cotidiano da cidade. Era um espetáculo de máscaras, que tinha uma delimitação entre o palco e a plateia. E, desde 2004, comecei uma

pesquisa de procedimentos para criar teatro junto com as comunidades. Não só com meus colegas de profissão e de estudo, com meus colegas da Escola de Arte Dramática, não só com meus colegas de grupo, mas pensando em como desenvolver a capacidade de chegar a um território e criar ali — não como um invasor ou um colonizador. E isso pensando nas ferramentas que tenho e, portanto, na especialidade do teatro.

Nessa busca, fiz, durante anos, experimentos com diversas pessoas nas ruas, nas lojas, nas praças, nos calçadões do centro da cidade de São Paulo — sempre sem nenhum tipo de suporte financeiro. Hoje, meu projeto de pesquisa faz parte do meu mestrado na UNESP, e sou apoiado pela CAPES.

Como vocês me chamaram para falar sobre o meu processo no *Barafonda*, da Cia. São Jorge



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

de Variedades, utilizarei exemplos desse trabalho, embora eu seja um ex-parceiro da companhia e tenha meu próprio coletivo que investiga as relações entre teatro e vida cotidiana urbana: o Uso Teatro Urbano.

O que fizemos no *Barafonda*? Primeiro, fomos estudar e vivenciar as festas populares. Fomos entender a energia dessas festas, como as comunidades se organizavam e como eram as formas artísticas realizadas — em busca de criar uma relação artística que fosse, de fato, horizontal.

Depois, a companhia se debruçou sobre a Bar-

ra Funda e a história do bairro — tanto o que já havia sido escrito quanto a narrativa oral, conversando com os moradores etc. Também passou a estudar o “coro”. A companhia começou a fazer festas na rua da sede, envolvendo a comunidade, chamando a galera. E isso foi muito importante, porque era nessas festas que as conversas aconteciam. A São Jorge usava a estratégia das festas populares e fez várias, onde cada morador levava uma grana com venda de comida, bebida etc.

Nunca podemos nos esquecer de quem está ganhando nesse processo. Isso é fundamental! E

quem está ganhando, ganha o quê? Essa é uma pergunta que precisamos sempre nos fazer em uma relação com não profissionais, com pessoas que não participam, na divisão social do trabalho, da especialidade da arte. Nós temos um vocabulário enorme, achamos tudo lindo, temos o filtro da beleza, por meio do qual olhamos o apartamento da cidade. Mas estamos trabalhando no sentido de que esse filtro reverbere e faça sentido também para essas pessoas?

Chegar em um território é diferente de eu ser da comunidade, de estar envolvido em todos os

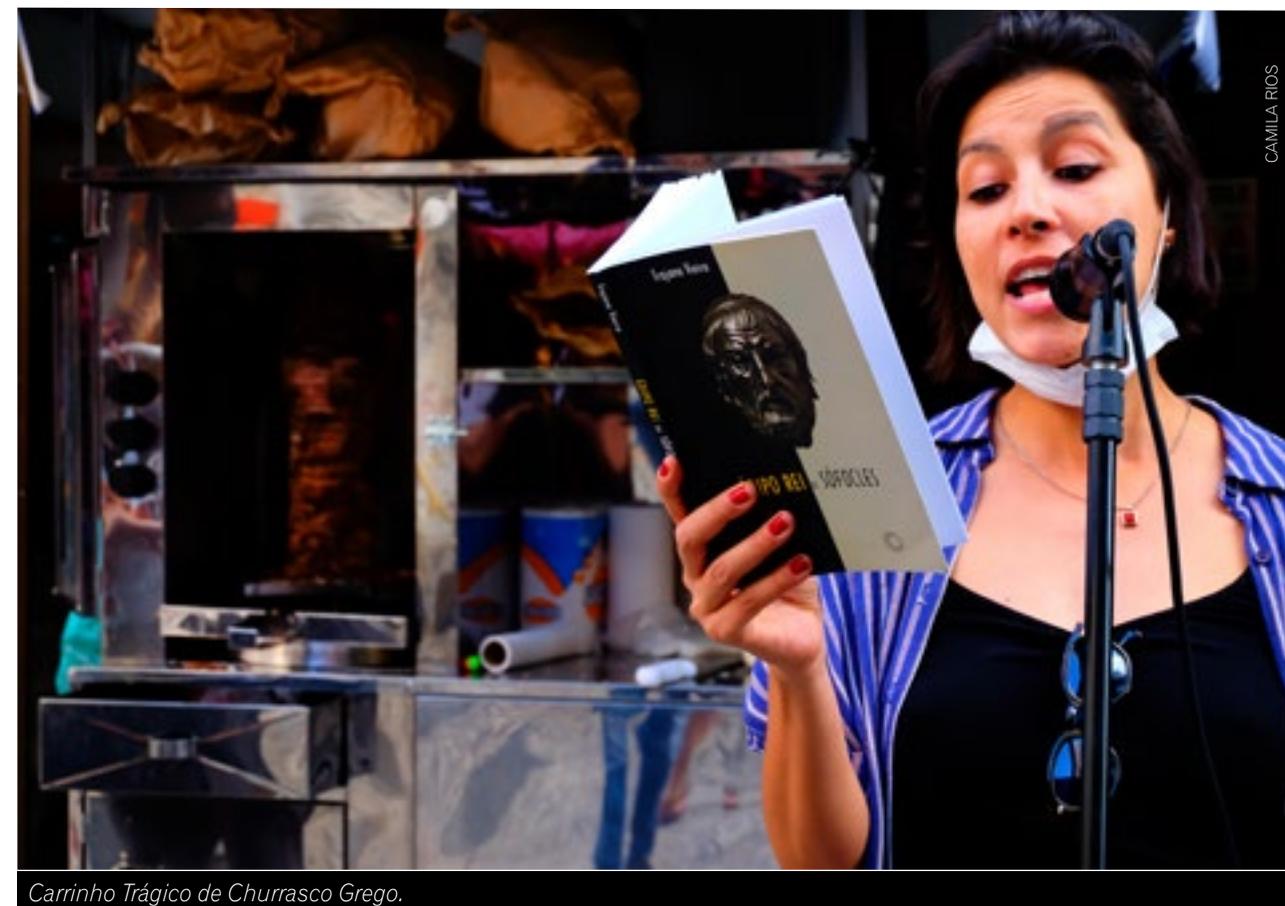
projetos sociais, de estar brigando por algo junto com a galera. São realidades diferentes, e nós temos sempre de nos perguntar o quanto somos estrangeiros em um território.

Podemos conseguir estabelecer uma relação horizontal muito profunda em um território — e, em outro, não. Isso porque existem muitas questões sociais que envolvem essas relações. Então, como vamos entendendo, estudando, desmontando e reestruturando essas relações? Mantendo um jogo aberto com os nossos interlocutores.

Para mim, desde o começo da minha pesqui-



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

sa, me interessavam as pessoas que trabalhavam nos territórios onde eu ia. Levei isso para o trabalho com a São Jorge e sigo com esse foco até hoje. Como criar teatro com as pessoas que realizam outros trabalhos no território? Como criar teatro com quem não ficou com essa parte na divisão social do trabalho?

Para resumir, acho que o procedimento a compartilhar com vocês é: “deixar a auréola cair”.

No poema *A Perda da Auréola*, Baudelaire cria um poeta que perde a auréola quando vai para a rua. O interlocutor do poeta se mostra surpreendido ao vê-lo na rua, e ele então fala dos medos

que tinha até perder sua auréola. Mas ele não a quer de volta, porque diz ter gostado de ficar sem ela. Ninguém o reconhece, e ele pode fazer o que todo mundo faz. Mas ele continua fazendo poesia no cotidiano, porque essa narrativa é um poema do Baudelaire. O que ele perdeu foi a auréola da arte — ou o que Walter Benjamin vai chamar de *aura* artística.

Como conseguimos entrar na realidade cotidiana da comunidade, sabendo que estamos ali por um viés artístico? Ou seja, não estamos no nosso cotidiano, não somos iguais às pessoas da comunidade, mas estamos ali por um viés artís-

tico. Acho que a primeira coisa, então, é deixar a auréola cair. A partir disso, os procedimentos são muitos, mas acredito que a base seja a realidade na qual estamos chegando, seja jogar um papo reto com os nossos interlocutores e entrar na realidade cotidiana deles. Como esse papo reto vai se dar, eu não sei. Mas é aí que se inicia a busca pelos procedimentos de chegada a um território.

Desde 2004, incluindo o processo do *Barafonda*, cada dia tentei uma coisa diferente. Muitos procedimentos, muitos modos para tentar entrar nos lugares e estabelecer diálogos dos mais variados. Um exemplo do *Barafonda* é a relação com

um casal de coreanos idosos, que não falava uma palavra em português. Primeiro, eles vendiam galinhas, mas como a venda de galinhas vivas foi proibida em São Paulo, passaram a vender ovos. Eu não tinha como combinar uma cena com eles, então um dia entrei na loja, peguei um ovo e fiquei parado. E a cena ficou assim: eu pegava um ovo na loja deles com todo cuidado no meio da correria do dia a dia da cidade e da correria do espetáculo, que naquele trecho espelhava o corre da cidade, e suspendia ali por alguns instantes. Devolvia o ovo e continuava a correria pela rua. Só que um dia, a coreana decidiu colocar o avental



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

em mim. Daí eu falei: "Nossa, está feito! Ela decidiu desenvolver a criação da cena!". Então, isso virou a cena: ela vinha e colocava o avental. Eu pegava o ovo e suspendia. Mas um dia em que havia muito público, deixei o ovo cair. Aquilo, para mim, foi como se tivesse destruído uma relação ou algo bom que tínhamos construído. Fiquei triste em cena e desesperado. O coreano se aproximou e fez um gesto que expressava que estava tudo bem. E me disse: "Amigo".

Assim se deu a construção e o desenvolvimento da cena nesse espaço. E como fazemos isso? Insistindo. Não vai sair nada que seja ética e es-

teticamente forte se tentarmos descobrir procedimentos em dez minutos ou mesmo em um único encontro. Com a minha experiência, acredito, que tenhamos que abandonar uma certa moral, para que os procedimentos nasçam. O problema é que ficamos tentando nos manter enquanto "super artistas", mesmo estando na rua, em diálogo com a cidade. Cheio de regras pré-estabelecidas, crenças pré-estabelecidas, bom senso pré-estabelecido, bons gostos pré-estabelecidos. E eu acho que é preciso abandonarmos a auréola e perceber o que sobra, para que possamos abrir espaço para novas relações.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

Desde 2014, tenho um coletivo que hoje se chama Uso Teatro Urbano, que atua na região da República. No Uso tentamos entrar no cotidiano das pessoas. A base para criação é o próprio cotidiano de um lugar, para o qual você olha e aparentemente só vê o caos. Mas o que me interessava era justamente esse movimento caótico do centro da cidade, que não é caótico, é extremamente organizado numa lógica local, tensionada constantemente por lógicas hegemônicas do capitalismo. E como tentamos entrar no cotidiano das pessoas? Conversando, tomando café, fazendo do jeito que todo mundo faz para se aproximar de alguém.

Não dá para começar fazendo performance, subindo em árvore, dançando, cantando etc. Então, começamos entrando na tessitura do lugar. Por exemplo, quais ações acontecem ali? De compra e venda? Se fosse algo que gostávamos ou precisávamos e/ou para o qual tínhamos dinheiro, cada artista comprava suas coisas. E, na semana seguinte, comprava de novo. Assim, íamos criando uma rotina no quarteirão, sem falar sobre arte. Entrando, tomando café, comprando remédio. E sempre repetíamos essa rotina. Um dia, uma integrante, que tomava café em um bar, falou para o balconista: "Olha, eu venho aqui todo dia tomar



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

um café, porque para mim isso é uma cena!”.

Assim fizemos com todas as pessoas com as quais nos relacionávamos, comunicando aos nossos interlocutores que nossas ações já eram, para nós, cenas. Depois que revelávamos o motivo de nossas ações, sempre perguntávamos se podíamos continuar. Por exemplo, se podíamos continuar tomando café naquele lugar, comprando paçoca etc. Daí, passado um tempo, perguntávamos se podíamos mudar um pouco a cena — e assim fomos construindo o espetáculo. O nível de envol-

vimento das pessoas chegou ao ponto de uns caras pintarem o corpo inteiro de uma atriz com *silk screen*. Até simplesmente o vendedor de paçocas triangular com alguém do público, explicitando que aquilo era cena. Ou um cara que vendia capinha de celular dizer para uma pessoa do público: “Todo dia, eu vendo capinha de celular”.

Esse era o nosso procedimento: nós criávamos a partir das respostas àquele café ou à paçoca que eu comprava. Criávamos a partir do que as pessoas esperavam que eu fizesse na cidade.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

Se eu tenho esse corpo, essa roupa, eu vou fazer o que as pessoas esperam que esse corpo, vestido dessa forma, pode fazer. Então, entrávamos na mesma lógica das pessoas do bairro. Cada um fazia suas ações, e as respostas a elas eram muito diversas. De todas essas respostas, criamos o espetáculo *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)* e ficamos um ano em cartaz, com mais de cem trabalhadores em cena, às terças e quintas-feiras — sem termos R\$ 1,00. Cada sessão tinha apenas seis pessoas como público convidado. Começamos

com centenas e terminamos com dezenas de trabalhadores fazendo o espetáculo.

Hoje, temos um **Carrinho Trágico de Churrasco Grego**, na República, na Rua Barão de Itaipetininga, em frente ao número 208, que funciona todas as quintas-feiras. Mas por quê? Bom, não temos sede. E, na pandemia, as pessoas no bairro tiveram que continuar a trabalhar, manter seu comércio, sua barraca — mas nós, não. Quando então começamos a voltar, e muitos tinham morrido, só podíamos pensar em fazer uma tragédia.



Carrinho Trágico de Churrasco Grego.

Somando a tragédia à necessidade de ter um ponto espacial de referência — para que não fôssemos lá somente para “fazer peça”, mas para termos uma materialidade cotidiana para trabalhar, chegamos ao carrinho trágico... Desde 2022 estamos tentando montar *Édipo Rei*, mas ainda não conseguimos dinheiro para isso. Mas Édipo nos deu a ideia da sede. As pessoas trabalhadoras do território nos ensinaram a trabalhar com lanches ali. Eu e Julio Dojcsar (que faz parte do Uso) juntamos dinheiro e compramos um carrinho de churrasco grego. Outras pessoas do Uso e de outros coletivos doaram algumas coisas. Gilka Verana faz o melhor contrafilé marinado, e tem a melhor voz para anunciar os lanches, e o melhor tino para

gerenciar o carrinho. Oliver Olívia, Caio Nogali e Fabiano Savan são os funcionários dos meses. Eu faço o churrasco, amparado por um curso de manipulação de alimentos. Diversos artistas se juntam a nós para fazer **Eventos Trágicos**. A milícia tenta nos impedir de trabalhar constantemente.

A ideia é que esse carrinho se torne uma sede cuidada pelas pessoas do território. Elas já me ensinaram a lidar com a polícia, a legalizar o meu comércio e a trabalhar no carrinho. Agora estão começando a cuidar da sua programação. O carrinho tem uma vitrola, e as pessoas estão começando a levar discos para tocar. Também temos uma TV, e as pessoas estão começando a sugerir documentários, filmes etc. Está muito no come-

ço, porque também não tem grana — tudo sai do meu bolso e da mão-de-obra dos integrantes do Uso. Tudo o que ganho com os espetáculos que faço, coloco no carrinho e nós trabalhamos de graça ainda, porque a venda do lanche não paga todos os custos. Mas assim estamos criando um ambiente de criação coletiva com as pessoas do território. Ou seja, tudo isso para inventarmos modos de se fazer teatro junto.

Mas acho que vale a pena repetir que um projeto de ação em qualquer território corre sempre um risco enorme de apropriação que favoreça apenas uma das partes envolvidas. Por isso falei sobre a necessidade de nos perguntarmos quem ganha com isso. Sem dúvida, nós, artistas, sem-

pre ganhamos — e em todos os sentidos: dinheiro (pouco), reflexão (às vezes pouca também). Mas não pode ser uma relação que apenas nos favoreça. Acho que esse é o ponto. Por outro lado, pode funcionar muito.

Para mim, a rua é um prato cheio para criação de teatro e de si e, por isso, estou nela desde 2004. Um prato cheio de merdas, mas cheio de coisa boa também. É isso. Obrigado.

Edição de Roberta Carbone e revisão de André Capuano. ■



Espetáculo do Uso Teatro Urbano: Corpo_Cidade_Rotinas (ficção).



Espetáculo do Uso Teatro Urbano: Corpo_Cidade_Rotinas (ficção).

Uma árvore chamada cultura

PELA DIRETORA-PEDAGOGA ADRIANA COSTA

Mudar hábitos não é nada fácil. Imagine, então, mudar de país? Esse foi o desafio Ruben e Lina, ambos imigrantes da Colômbia que, de formas diferentes, escolheram São Paulo como sua casa. Eles foram entrevistados pelos alunos para o projeto Diálogos com a Comunidade do Teatro Escola Macunaíma, no primeiro semestre de 2024, porque, de certa forma, mantinham relações com o texto escolhido para a montagem: *Rosa de Cabriúna*, de Luís Alberto de Abreu. Na trama, um homem migra para a cidade em busca de trabalho e se casa com uma moça, destruindo sua família. A relação de transição de um espaço a outro é a principal conexão entre as histórias de Ruben e Lina com a trama, uma vez que ambos conseguiram se adaptar e construir suas vidas de forma positiva para suas famílias e a sociedade.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Ruben está no Brasil há 27 anos e encontrou na Oswald Andrade o ponto crucial para a sua inserção em São Paulo.

Ruben nasceu em Cali e imigrou para São Paulo há 27 anos, em busca de novos conhecimentos. Há 30 anos, a Colômbia era marcada por forte violência e, vivendo na periferia, Ruben cresceu junto à Igreja Católica e em movimentos sociais, principalmente de jovens. Seu interesse em estudar sobre relações sociais o aproximou de oficinas culturais oferecidas pelo Edifício Oswald de Andrade – Centro de Inovação e Cultura em São Paulo, onde começou a trabalhar com cafeteria até criar o Café Colombiano, no bairro Campos

Elíseos. Casou-se, tem duas filhas e grande relação com o bairro. Lina hoje é designer e veio ao Brasil há 14 anos com o então companheiro, que havia sido contratado por uma empresa brasileira. De São Paulo ela se mudou para Niterói, retornando depois para a capital paulista. E foi no Edifício Oswald Andrade que Lina conheceu Ruben e o Café Colombiano.

O idioma foi o primeiro desafio dos entrevistados, que acreditavam que seria fácil entender português. A locomoção pela cidade foi outro problema relatado pelos entrevistados, bem como os costumes e hábitos dos brasileiros. O interessante é notar sobre a importância de um espaço como o Edifício Oswald Andrade no processo de crescimento dessas pessoas em meio ao tecido social paulistano. O exemplo dessas pessoas, suas histórias e modos de relacionamento com a cidade e o bairro estimularam os alunos a refletirem sobre o papel social da arte e a necessidade não apenas da ideia de desenvolvimento, mas também e principalmente, de envolvimento, como diz Ailton Krenak no livro *Futuro Ancestral*.

Ao se envolverem diretamente com a comunidade colombiana, os alunos tiveram a oportunidade de desenvolver uma empatia mais profunda e um entendimento mais complexo sobre as experiências e desafios enfrentados por esta comunidade. Esse contato direto promoveu uma conscientização maior sobre questões sociais, culturais e econômicas, transformando a visão dos alunos sobre o mundo ao seu redor. A intera-



Lina está no Brasil há 14 anos e encontrou dificuldades em conhecer a língua, costumes e formas de localização.

ção com a comunidade colombiana permitiu que os alunos ampliassem suas perspectivas culturais e sociais. Ao conhecerem novas realidades, tradições e histórias de vida, eles começaram a enxergar o mundo de maneira mais diversificada e rica, percebendo as múltiplas possibilidades de se criar novos mundos, a partir de suas ações e escolhas.

O processo de entrevistar os membros da comunidade exigiu que os alunos desenvolvessem diversas habilidades, como comunicação, pesquisa, empatia e pensamento crítico. Eles tiveram que formular perguntas relevantes, escutar ativamente e interpretar as respostas, o que fortaleceu suas competências acadêmicas e sociais. Ao interagir diretamente com os membros da comunidade, os alunos estabeleceram conexões pessoais que transformaram a percepção deles sobre o bairro e a comunidade ao seu redor. Essas interações ajudaram a criar um sentimento de pertencimento e responsabilidade compartilhada, tornando a escola um ponto de ligação entre diferentes culturas e experiências.

Conhecer pessoas que, apesar de desafios, alcançaram sucesso em suas áreas inspirou os alunos a acreditarem em suas próprias capacidades e a sonharem com possibilidades futuras. As histórias de perseverança e criatividade dos entrevistados mostraram aos alunos que é possível criar novos mundos e transformar suas próprias realidades.

Muitos alunos tiveram dificuldades para ge-



Alunos do Macunaíma em entrevista com a colombiana Lina no Café Colombiano.

renciar seu tempo entre os ensaios da peça, entrevistas e outras responsabilidades pessoais e acadêmicas. Esse desafio foi uma oportunidade para os alunos aprenderem sobre gestão de tempo e priorização de tarefas. Os idealizadores do projeto incentivaram a criação de cronogramas detalhados e flexíveis, ajudando os alunos a desenvolverem habilidades de organização e planejamento. Equilibrar os ensaios da peça com as entrevistas e outras atividades do projeto foi desafiador. Esse obstáculo levou os alunos a refletirem sobre a importância do trabalho em equipe e da colaboração.

A exposição dessa experiência nos corredores da escola não apenas dos meus alunos, mas dos alunos de outras turmas, representou sem dúvida como que uma semente de uma árvore, cujas galhos e folhas se espalham por ruas e avenidas do bairro, a partir da principal raiz: a cultura que a todos nós pertence e que alimenta nossa esperança em um mundo com mais amor, empatia e justiça social. Evoé! ■

A revolução dos bichos

PELA DIRETORA-PEDAGOGA

CHRIS LOPES

Com o tema Travessia – Outras Ideias de Humanidade, iniciamos o primeiro semestre de 2024. Minha turma de montagem, um PA2, que faria sua primeira peça, composto majoritariamente por jovens, pareceu empolgada e refletindo bastante sobre as questões que se levantaram no primeiro dia: ideias de Paulo Freire, Ailton Krenak, Luiz Rufino e, obviamente, o Sistema Stanislávski. A questão é que todas as teorias apareciam como pontos de vista já pensados, citados, comentados, mas em que medida aqueles(as) jovens tinham relação prática com esses assuntos? Percebi a velha individualidade do século XX reverberando com mais força neste início de século, pois todos(as) tinham conhecimento, uns mais, outros menos, mas me pareciam desconectados e sem conexão com o mundo real – como quase todas as pessoas da atualidade, sabemos de tudo em um nível superficial, mas perdemos as ferramentas de como agir diante dessa sociedade tão virtual; o próprio mecanismo das redes sociais nos aproxima “virtualmente”, mas nos distancia no cotidiano. Então, a proposta que tínhamos mais tarde de executar – a ocupação de outros espaços no

bairro, conhecer a vizinhança –, me pareceu desafiadora, mas necessária. Geralmente, com uma turma de primeira montagem, eu prezo muito por trabalho prático e pelo envolvimento de todos e todas na formação do *ensemble* (de um conjunto conectado e harmonioso); assim, as discussões mais teóricas ficam em segundo plano e vão sendo feitas no decorrer do semestre, enquanto a *práxis* se faz mais necessária para que o trabalho não fique mental demais, mas seja guiado pela ação, e a teoria entre como sustentação do que vai surgindo nos *études*. Nesse caso não foi diferente: um primeiro dia de introdução do Tema da Mostra, onde as chamadas do caminho que tínhamos a trilhar foram apenas acesas e, na sequência, já começamos a pensar em textos que dialogassem com as provocações que o tema suscitou no grupo e com os próprios interesses da turma, ou seja, coisas que dissessem respeito ao seu olhar de mundo, ao que movimentava a sua curiosidade naquele momento. Entre alguns textos citados, a turma logo se enganchou na ideia de fazer uma adaptação do livro *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell. Essa proposta se tornou um foco de discussão que parecia necessária ao grupo: como defender a democracia, os direitos e deveres dos cidadãos, melhorar a qualidade de vida, mas não cair em sistemas perversos e ditatoriais de poder.

Iniciamos as discussões sobre o assunto da peça ao mesmo tempo em que os *études*, e a cada dia ficou mais claro que o pensador que permeava o nosso debate, mesmo que inconscientemente, era Paulo Freire. Durante todo o tempo da montagem, ficou muito óbvia a necessidade de compartilhar o conhecimento para se manter o poder democrático, pois toda tirania nasce com a detenção do saber na mão de poucos. A famosa frase de Paulo Freire se concretizou a cada passo que a

peça avançava: “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser opressor.”

A intervenção do grupo junto à comunidade se deu mais no sentido de investigação do ambiente, de velhos casarões que nos remetiam ao momento de grande prosperidade econômica dos Senhores do Café, de uma época em que o bairro Campos Elíseos era signo da riqueza e opulência dessas famílias paulistanas. Esses casarões nos lembraram a casa do proprietário da Chácara do



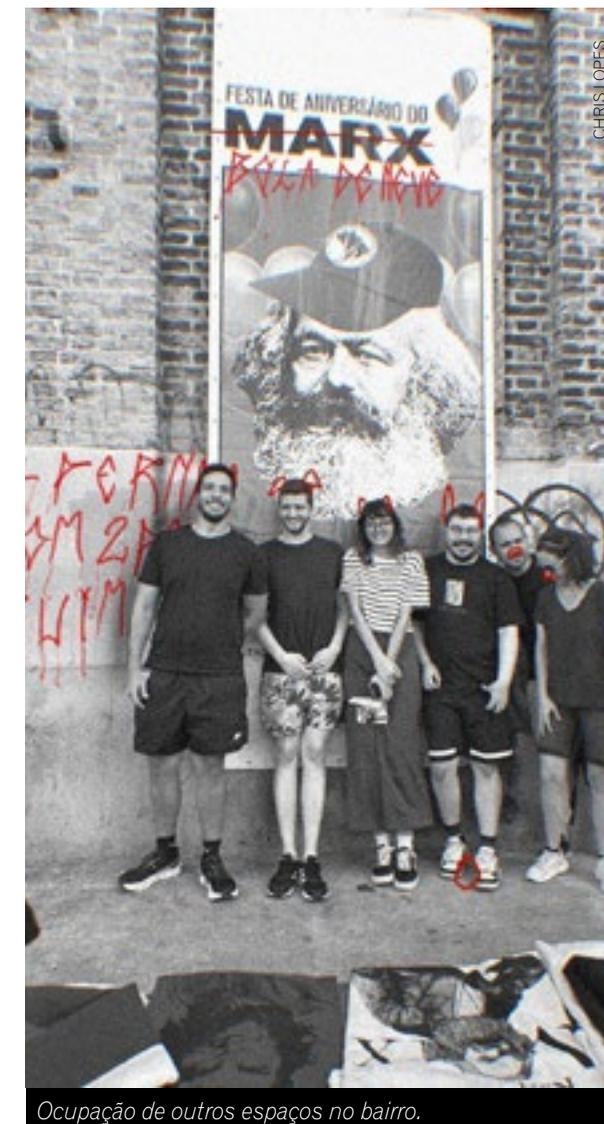
Ocupação de outros espaços no bairro.

Solar, Sr. Jones, e fizemos *études* com a relação que os bichos teriam diante desses prédios até a tomada de poder dos mesmos. Outro fator que me pareceu considerável foi a relação criada por esse olhar para o bairro a partir das relações de poder e de classe, deflagrada com maior clareza após a leitura do romance. Desta forma, as personagens andaram pelo bairro e olharam para os ambientes e pessoas a partir de uma visão muito específica dada pela obra. Na rua, como era dia de Feira Livre, também entrevistamos algumas pessoas sobre que tipo de poder eles/elas esperavam de um(a) líder? Qual seria a melhor e mais eficiente liderança? Nessas respostas, ouvimos um gari, que nos surpreendeu com uma história bastante triste sobre sua mulher ter sido atropelada, grávida, o motorista ter fugido, e ela ter acabado morrendo, sendo que até hoje ele não recebeu uma única indenização. Então, esse homem respondeu categoricamente que um líder precisa ser JUSTO. Nesse diálogo, foi muito emocionante ouvir a voz de uma pessoa humilde, do povo, clamando por um direito que deveria já estar consolidado em nossa sociedade. Enfim, ficou claro como o teatro tem a função social de questionar e dar luz aos problemas que persistem em nosso país. Nesse momento, me pareceu que a frase

do nosso pensador maior não diz respeito apenas ao ensino que se faz nas escolas, mas à possibilidade do teatro ser essa ferramenta, como bem almejou o também revolucionário Bertolt Brecht, citando nosso pedagogo maior: “Lavar as mãos do conflito entre os poderosos e os impotentes significa ficar do lado dos poderosos, não ser neutro. O educador tem o dever de não ser neutro.” Essa forma de aproximação do público para levantarmos questões sobre poder e domínio também foi bastante discutida pelo grupo, pois nossa intenção era fazer com que as pessoas refletissem sobre os assuntos e não se sentissem agredidas – dada a grande polarização presente na sociedade brasileira atual. Nossa preocupação se conectava muito com uma forma brechtiana de provocar a reflexão a partir do divertimento e de forma que as pessoas se abrissem para o pensamento e as formas de poder existentes. Como podemos melhorar o mundo sem cair nas velhas relações de usurpação de poder e domínio de poucos sobre uma maioria alienada e facilmente manipulada? Essa foi a questão que nos permeou durante todo o processo, e acredito que foi de extrema importância para o momento em que vivemos e para uma primeira montagem desses jovens aspirantes a atores e atrizes. ■



Ocupação de outros espaços no bairro.



Ocupação de outros espaços no bairro.

Nada importa

PELO DIRETOR-PEDAGOGO GUSTA CORREIA

O projeto Diálogos com a Comunidade foi um grande desafio proposto para o semestre. Além do projeto, ligado aos 50 anos que a escola estava completando, também precisávamos mover nossas aulas de atuação com o projeto de montagem do semestre. Ao mesmo tempo, o Tema da Mostra – Travessia: Outras Ideias de Humanidade – se apresentava complexo e profundo. Desta forma, parecia haver muito trabalho pela frente, com dimensões grandes e questões muito estimulantes. O maior obstáculo parecia ser o tempo. Como conseguir a profundidade que os dois temas necessitavam, principalmente com uma turma de apenas uma vez na semana?

Percebi o diálogo que existia entre os dois temas e minha pretensão foi mover uma relação direta com a comunidade de nosso entorno para, assim, conseguir repensar nosso cotidiano e outras formas de humanidade. Aliás, como seria pensar outras ideias de humanidade sem o diálogo com a comunidade que habitamos? Seria tarefa impossível – ou, no mínimo, rasa. Ligar uma coisa à outra se mostrou essencial para esta tare-

fa. Colocar os dois projetos em fricção foi a estratégia que tomamos para aprofundar as questões que se mostravam ao longo dos projetos e para driblar o escasso tempo para tamanha densidade.

Na pesquisa de outras possibilidades de mundo – antes mesmo de escolhermos uma dramaturgia para nos guiar –, já havíamos saído às ruas para investigar o cotidiano que nos rodeava. Neste momento, os estudantes já pareciam se envolver por inteiro. Os corpos serelepes, a empolgação em fazer aula em outros espaços e a inquietação de perceber com olhos mais desautomatizados nosso território. Velocidades, trajetórias, formas, arquiteturas, distâncias foram nos fazendo decifrar nosso entorno, aquele que passamos todo sábado para ir às aulas. O que mais nos assustou foram as relações existentes. O condicionamento dos gestos e ações em cada espaço, os padrões e repetições. Uma estudante lançou uma questão depois de nossa primeira andança: “O que queremos ver? Como selecionamos o que vemos quando andamos cotidianamente?”

Olhar pela janela da sala e ver o que está acontecendo nos fez perceber coisas que sempre estavam ali, mas que não nos dávamos conta. Um exemplo disso foi um morador de rua que estava

deitado na calçada, próximo à escola. Uma estudante disse que, até então, nunca tinha percebido a quantidade de pessoas que dormiam nas calçadas do território. A partir desse dia, nunca mais conseguiu (des)ver. “Até que ponto estamos numa bolha na nossa vida?” – questionou.

Começamos a caminhar pelas ruas com frequência, e os estudantes pareciam movidos com essa ação. De nossas errâncias – e também das trajetórias de cada um em seus próprios cotidianos –, iniciamos um processo de levar fragmentos, coisas que nos atravessassem para as aulas. Dessa prática muita coisa potente começou a aparecer. Elementos cênicos, personagens completas que, no início, apenas atravessavam nosso espaço da sala. Em um segundo momento, buscamos pequenas relações também.

Decidimos, então, uma obra: um romance de Janne Teller chamado *Nada*. A obra parecia dialogar completamente com tudo que estávamos investigando no semestre, criando laços com o Tema da Mostra, o projeto de 50 anos da escola e até com as travessias cênicas que estávamos explorando. Na dramaturgia, uma estudante sobe em uma árvore e diz que, como percebeu que nada importava, também não faria mais nada. As

outras, suas amigas, tentam provar para ela que coisas importam sim e começam a buscar com as pessoas do bairro aquilo que realmente importa. Este trecho da obra parecia ser a chave para nosso processo.

Depois de algumas semanas, voltamos às ruas, agora já na relação com a obra e com a Análise-Ação que estávamos fazendo. Buscamos com as pessoas de nosso próprio território o que era importante para elas. Mas, diferente do que acontece na obra – onde os adolescentes não encontram nada relevante, apenas um vazio de objetos sem sentido –, em nossa busca, encontramos coisas valiosas. Em uma primeira investigação, ouvíamos coisas banais, respostas prontas e bonitas, mas conforme íamos vasculhando e abrindo nossa atenção para as pessoas, conseguíamos fazer brotar o que realmente importava para elas. Fomos conhecendo realmente as pessoas. Da luta para pagar a faculdade à solidão de se estar em um abrigo de idosos. Até chegarmos ao “outro”. Era isso que importava! Foi o que ouvimos, e isso nos atravessou completamente. “O que importa é o outro!” – foi dito com a maior sinceridade que conseguimos colher.

Toda essa busca e vivência foi movendo tanto

nossa Linha de Ação da peça, como o projeto Diálogos com a Comunidade. Criamos, então, nossa instalação “nada importa”. Uma pilha de caixas de papelão vazias, que se déssemos atenção, podíamos perceber os fragmentos daquilo que colhemos com a comunidade. Um áudio foi colocado repetidamente com frases do que as pessoas disseram para nós.

Durante nosso processo, trabalhamos bastante com a relação do sonho para esses projetos – com aquilo que podíamos imaginar de outros mundos. Acredito que, no diálogo com a comunidade, pudemos perceber, por meio daquilo que importava para a comunidade, as maneiras de se sonhar com o território que habitamos. E do que ouvimos do entorno foi uma forma de nos fazer perceber que o que sonhamos também importa para alguém, também pode ser uma ponte para que outros mundos serem concretizados. E como agir as transformações que queremos? Como concretizar um sonho?

Com essa perspectiva de sonhar outros mundos, posteriormente, colocamos uma caixa em nossa instalação, para que as pessoas pudessem colocar possibilidades de sonhos para nosso mundo – essas escritas colhidas, usamos no epílogo de nossa peça.

Acredito que o aprendizado mais potente dos estudantes foi o de, apesar do medo em um primeiro momento, perceber que nada importa. Isso não significa a falta de esperança em uma possibilidade melhor, não significa o abandono de tudo e qualquer coisa. É o contrário. Se o nosso cotidiano não parece ter sentido, por ser esvaziado e tão brutalizante, isso foi uma construção e não é natural que seja assim. Ailton Krenak, em vários momentos, já nos apresentou as formas falidas com que o homem branco organizou nosso cotidiano – é isso que percebemos que não importa. São nossas maneiras de nos organizar. E elas podem ser movidas.

Se isso não importa, podemos perceber o que realmente importa – e que não nos foi ensinado. Algo importa quando nada mais importa daquilo que nos disseram importar. Então como lutar para que as importâncias se movam? E aqui voltamos a perceber aquele outro. Se nada importa, devemos lutar juntos para transformar o cotidiano. Perceber que nada importa é abrir o ouvido para dar novos sentidos. E perceber o outro é perceber que esse processo de transformação não precisa ser solitário. Se o outro importa, estamos juntos nessa luta. ■

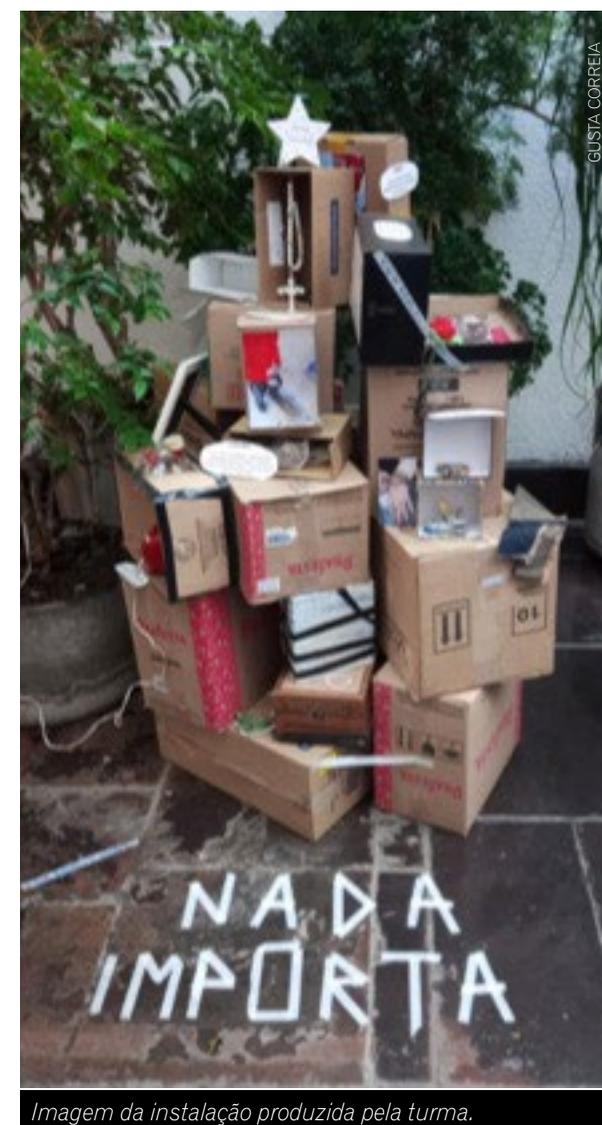


Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.

EuAquiDeLá

PELA DIRETORA-PEDAGOGA NAIA SOARES

O coletivo criativo, turma de PA3 da unidade da Barra Funda-noite, criou o espetáculo *EuAquiDeLá* a partir de narrativas de migrantes do Brasil. Tivemos como inspiração a obra *Migraaaantes*, de Matéi Visniec, e histórias reais de desafios e realizações de pessoas que deixaram suas terras natais em direção a lugares onde esperam por melhores condições de existência.

Nos estudos criados, ficção e realidade compuseram uma teia onde tudo era verossímil, possível; os noticiários revelavam a urgência do tema, e as entrevistas realizadas em encontros por cafés, bares, salões de beleza da Barra Funda reforçaram a relevância das questões levantadas no espetáculo. Somos todos migrantes! Este trabalho motivou o coletivo a refletir sobre a formação de nosso país e povo; nos fez pensar também sobre a ocupação de nossa cidade por classes sociais e culturas diversas. Os encontros no bairro, as pesquisas sobre a temática da migração e a obra de Visniec ampliaram os nossos horizontes sobre o mundo que habitamos e nos abriram perspectivas sobre qual mundo desejaríamos habitar. Como então, podemos juntos construir novas possibilidades de existir?

No início de nosso processo, realizamos instalações na sala de aula com materiais e referências diversas, que revelaram nossa conexão com o tema da migração. Esta partilha foi muito potente! Enriqueceu o trabalho, nos aproximou de forma muito concreta e ao mesmo tempo, poética e

sensível de questões centrais conectadas ao tema da migração. Após esta partilha, os estudos de cena organicamente foram surgindo; cenas lindas e fortes compuseram a nossa linha narrativa.

Esta instalação, realizada primeiramente em sala de aula, ocupou o pátio central da escola, integrando e ressignificando espaços, abrindo frestas de reflexão, revelando a experiência do coletivo e convidando quem por ali passava a embarcar no universo da migração. Afinal, somos daqui, de lá, de cá? *EuAquiDeLá* foi um convite à reflexão sobre nossa formação como brasileiros e também uma reflexão sobre a nossa condição de humanos. ■



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.

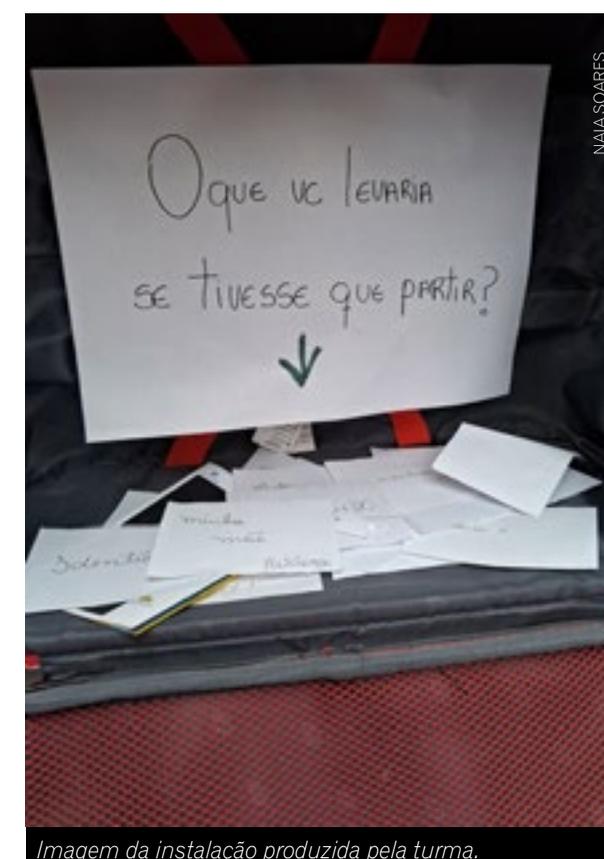


Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma. ■

(Re)ocupa

PELA DIRETORA-PEDAGOGA NAIA SOARES

A cidade nos acolhe ou nos engole? Viver em São Paulo, o que significa para você? Como mora, trabalha, se diverte, se locomove nesta cidade?

Estas e outras questões orientaram a nossa pesquisa e criação do espetáculo *(Re)ocupa*. A obra de Dias Gomes, *A Invasão*, foi a nossa base de inspiração. No texto, um grupo de pessoas ocupa um edifício no centro da cidade, após a perda de suas residências, ocasionada por uma enchente. Para nos aproximarmos do tema central da obra, fomos conhecer a Ocupação Nove de Julho. No edifício, visitamos uma exposição artística temporária, entrevistamos uma senhora que acompanhou a fundação da ocupação, almoçamos no espaço e ocupamos juntos por algumas horas este território tão rico em imagens, histórias e experiências. Fomos a campo também no bairro da Barra Funda; encontramos com moradores e trabalhadores da região, ouvimos suas histórias de como ocupam o território – o tempo em que vivem na Barra Funda / os desafios de se habitar um espaço central da cidade / se trabalham na região, como é o deslocamento desde suas casas / os pontos positivos de se viver no bairro / o que há de lazer no entorno / o que precisaria ser repensado na ocupação do território para ampliar o acesso à moradia, lazer, trabalho de qualidade.

Esta pesquisa nos ampliou os horizontes sobre formas de se viver em comunidade – Como podemos conviver de forma harmoniosa entre nós e com as estruturas que formam os espaços que habitamos (edifícios, espaços livres e gratuitos, áreas verdes e etc.)? / Como, diante do que está dado, podemos projetar novas formas de existência coletiva? / Quais ações em grupo são necessárias para (re)habitar a nossa cidade de forma mais igualitária e consciente?

No espetáculo, as narrativas plurais coletadas permearam cenas, personagens, acontecimentos, e as questões levantadas, desde o início, foram levadas ao público, como convite à reflexão: Qual o nosso sonho de cidade?

Em uma instalação no pátio central da escola, essas narrativas também encontraram materialidade, resignificando os espaços, (re)habitando um território por nós já bem conhecido e recriando um caminho para repensarmos nosso olhar ao que já está habitado. Nada é estático, tudo podemos mover! Nossa instalação foi um convite a refletirmos sobre como vivemos, nos relacionamos, construímos coisas juntos na cidade; como ocupamos e (re)ocupamos territórios de forma coletiva, igualitária, propositiva; como projetamos possíveis e necessárias transformações; como seguimos sonhando juntos o mundo onde existimos.

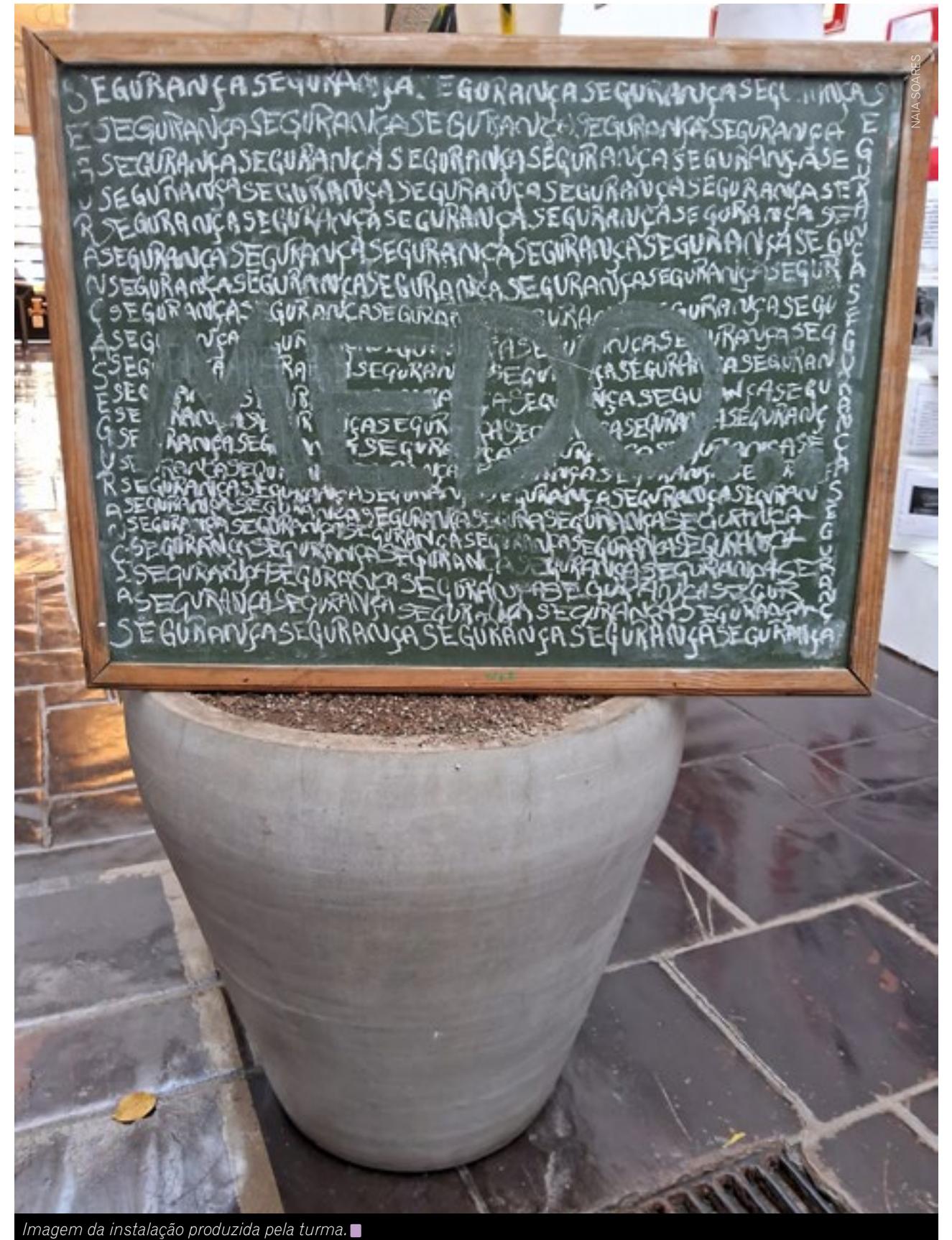


Imagem da instalação produzida pela turma.



MAIA SOARES

Imagem da instalação produzida pela turma.



MAIA SOARES

Imagem da instalação produzida pela turma. ■

Quanto vale uma vida?

PELA DIRETORA-PEDAGOGA RENATA HALLADA

A partir do que foi compartilhado com os professores, na reunião junto aos coletivos, duas falas dos convidados me ficaram presentes: que o processo de estreitamento com a comunidade necessita repetição e que um dos procedimentos é se aproximar por meio de ações do cotidiano da comunidade.

Então, munida dessas duas falas, adotei a estratégia de que nossa investigação acontecesse em duas etapas do processo, em dois dias diferentes.

A primeira visitação aconteceu em um início da aula, quando nos encontramos na estação de metrô Santa Cecília e percorremos o entrono da praça de mesmo nome, com o objetivo de observar ações, a partir da pergunta: Como as pessoas lutam para sobreviver?" A segunda visitação aconteceu em um fim da aula e em parceria com o professor de Expressão Corporal da turma. Seu objetivo foi fazer parte da rotina

dos trabalhadores, das pessoas daquele lugar, e colher histórias sobre o trabalho e a relação com espaço, nesse caso a relação com a Praça Santa Cecília e o entorno. Vale pontuar que entre a primeira e segunda visitação tivemos um intervalo de seis aulas.

Na primeira visitação, as observações das ações foram o ponto de partida para uma dinâmica de exploração da Linha de Ação e a Contra-Ação da obra em pesquisa. A segunda visitação revelou como, de fato, não olhamos ou nos relacionamos com o bairro. Após essa segunda visitação, na aula seguinte, foi proposto que os alunos/as/es relatassem as histórias, e ao fazerem isso, percebemos que maioria dos trabalhadores morava no entorno. Havia, portanto, uma relação com o entorno enquanto domicílio, o que nos possibilitou verificar que a Santa Cecília não é um bairro dormitório. E que por trás da degradação de sua praça, existe uma relação afetiva com o lugar, de segurança, como algo familiar. Concluímos, com isso, que há uma visão sobre bairro impregnada pelo olhar da



Imagem da instalação produzida pela turma.

mídia, que enfatiza sua degradação e violência. Mas, ao constatar isso, a turma conseguiu **olhar para além daquilo que está dado**.

Nessa investigação, para uma turma de sábado, que frequenta a escola uma vez por semana apenas, o tempo foi um obstáculo. E o que nos ajudou foi estabelecer uma parceria com os professores das outras disciplinas, que não só cederam o tempo da aula para realização da visita, mas que ajudaram a pensar em como levar a pesquisa para os conteúdos das aulas. Dessa maneira, o professor da disciplina Expressão Corporal propôs a observação dos corpos, dos gestos e do movimento na atividade do trabalho.

Outro obstáculo vivenciado foi a materialização da instalação. Como condutora do processo, havia de imediato pensado em um suporte para propor a criação da instalação. Contudo, no decorrer do processo, esse suporte me pareceu completamente desconectado da pesquisa. E quando me refiro à pesquisa, não digo somente das ações de visita, mas também da investigação junto à peça *Migraaaaante*, de Matéi Visniec, que gerou o espetáculo *Quanto Vale uma Vida?*

Paralelamente a isso, a turma apresentava dificuldades com o tônus corporal e com a iniciativa para vivência das circunstâncias das cenas, bem como com o envolvimento no processo. Eu não conseguia vislumbrar outro caminho de suporte para a instalação, mas via que no relato da experiência da segunda visita

e no texto da sinopse do espetáculo, criado por uma das alunas, havia um caminho. Então, após pontuar junto à turma onde poderia haver caminho, propus que visitassem as instalações de outras turmas na Unidade Barra Funda do Macu. E após essa visita, por meio do grupo de WhatsApp, instiguei a apresentarem propostas. Um aluno sugeriu um jogo de palavras sobre as impressões, em que de perto se lia uma coisa, mas ao se aproximar, as palavras se juntavam, e se lia outra coisa. As palavras escolhidas tinham a ver com as impressões e descobertas da investigação junto à Praça Santa Cecília.

Na aula seguinte, começamos a elaborar e dar forma ao suporte sugerido pelo aluno, criando uma forma de infinito com as palavras. Junto com as palavras, pegamos duas imagens fotografadas na segunda visita, alterando suas cores, a fim de gerar visões diferentes.

Percebo que resolver o suporte da instalação motivou a turma a buscar criativamente soluções. Ter um problema concreto a resolver proporcionou uma autonomia para criarem e motivou também a iniciativa desses alunos/as/es em cena. O dia em que realizamos a instalação era um ensaio-extra e, após sua organização, eles foram ensaiar, e reconheci em cena uma prontidão, uma iniciativa que os movia.

Dessa maneira, penso que a plasticidade das outras instalações já disponíveis na escola, assim como uma tarefa/problema artística concreta, gerou para além do produto da instalação, um aprendizado que afetou e transbordou o processo,



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.



Imagem da instalação produzida pela turma.

uma maior presença na criação da própria peça.

Nesse processo, três pontos ficam marcados: estreitar relações com a comunidade requer repetição (*práxis* repetitivas) e vai além de se criar um produto final; a plasticidade resultante da criação do outro pode alimentar o fazer de uma turma, como foi o caso da minha; e É POSSÍVEL CONSEGUIR OLHAR PARA ALÉM DAQUILO QUE ESTÁ DADO. Procurei então alinhar esses pontos e acredito que a pergunta disparadora para um próximo tema de pesquisa do Macu poderia foi: COMO CONSEGUIR OLHAR PARA ALÉM DAQUILO QUE ESTÁ DADO?

Outra coisa que movimentou o meu fazer foi ter um recorte dado pelo sujeito de pesquisa, que, no meu caso, foi o conceito de contracolonização. Esse sujeito nos levou tanto à proposta do texto, como a levantar referências para a construção de olhar sobre o texto. Uma dessas referências foi o filme *Pureza*, que nos despertou para a pergunta reflexiva: Qual a conexão entre o filme e o texto que nos afeta e se relaciona com o Tema da Mostra? Então chegamos à DESVALORIZAÇÃO DA VIDA. E durante o processo de investigação da obra, percebemos que a desvalorização da vida seria a própria Linha de Ação da obra.

Já nos encaminhamentos finais do processo, levei para a turma um relato de uma aluna de outra turma sobre a experiência vivida por ela nas enchentes de Porto Alegre. E os questionei sobre de que modo esse relato conversava com nossa pesquisa. Após uma conversa coletiva, sugeri a uma aluna da minha turma que trouxesse

um texto reflexivo para esse diálogo. Em outro momento, no dia de nosso ensaio geral, propus uma dinâmica a partir da leitura desse texto, que acabou agregada ao final de nossa peça.

Sendo assim, acredito que de forma indireta, as práticas artísticas juntamente às investigações relacionadas à comunidade viabilizaram alguns subsídios para a reflexão das circunstâncias da obra nos estudos de cena. Pois a própria experiência da investigação estava conectada aos Acontecimentos do texto, o que, de certa forma, despertou a percepção da turma para a apropriação das circunstâncias da peça.

No processo da peça *Quanto Vale Uma Vida?*, uma adaptação do texto *Migraaaante*, a Supertarefa foi A VIDA COMO PRODUTO, COMO MERCADORIA. Já a Linha de Ação se revelou como a **desvalorização da vida**, enquanto a Linha Contra-Ação se definiu enquanto a **busca/luta pela vida**. Tanto a Supertarefa, como as Linhas de Ação e Contra-Ação se materializaram na própria estrutura da peça, nos seus Acontecimentos, visto serem diversas histórias cruzadas, que reverberavam nas personagens dentro das circunstâncias das cenas.

De certa forma, pensar a vida do ponto de vista de sua estrutura social e política do modo como o texto nos possibilitou, revelou um olhar para a vida como uma moeda de troca e possibilitou o questionamento sobre a vida ser um produto do comércio. ■

Máscara Neutra, um instrumento de treinamento para atores

PELO DIRETOR-PEDAGOGO

ADRIANO CYPRIANO

No ano de 2024, o Teatro Escola Macunaíma completou meio século de existência, e diversas atividades foram organizadas para celebrar tal efeméride, entre as quais workshops. Voluntariei-me a ministrar uma oficina intitulada “Máscara Neutra, um instrumento de treinamento para atores”, mas cujo melhor título seria “Máscara Neutra, um instrumento de treinamento para o palco e performers”; tendo, de qualquer forma, o uso da máscara como objeto de foco do trabalho oferecido.

Porém, antes de maiores pormenores sobre o evento, uma breve problematização.

Pode-se conclusivamente objetar-se o uso do termo “neutra” para referir-se a uma máscara que tenta apagar qualquer resquício expressivo de um rosto; mas, exatamente por tratar-se de uma face humana, tenta-se nela encontrar ou projetar alguma humanidade. E o que há mais de humano, enfim, que nossas emoções? Assim, a neutralidade da máscara é o apagamento do rosto. O rosto: porção que melhor identifica o outro, parte anatômica que nos iguala e simultaneamente difere, e em que, em última instância, é de onde parte o reconhecimento da natureza de qualquer paixão que brote na alma da pessoa. De modo que, em uma alusão *foucaultiana*, encapuzamos e vendamos os condenados para que não nos reconheçamos neles, apagamos o rosto para apagarmos o outro, que ao final podemos ser nós próprios.

De modo que um treinamento em máscara será em sua extremidade um “não-treinamento” para o rosto. Devendo todo corpo, à exceção da face, expressar todas e cada alteração naqueles humores surgidos de momento a momento no calor das cenas. Cabendo, então, à revelia da musculatura expressiva da face, ao tronco, cabeça e membros a missão de exalar simultaneamente a natureza, a intensidade e o estado daquilo que se passaria emocionalmente no objeto performado.

E, finalmente, por estarmos no território do treinamento, tratamos daquilo que é pré-expressivo, daquilo que vem antes da expressão, preparan-

do o artista para sua criação e fornecendo as bases e o instrumental para seu engenho.

A oficina constituiu-se de um encontro único, em que foram apresentados os seguintes temas: Triangulação, o “rosto” de Decroux, Estados de Tensão, Dínamos de movimento (Toques, Velocidade, Intensidade e Amplitude) e Fundamentos de Improvisação (princípios, uso de estereótipos e pantomima). A opção por um “menu” abrangente teve a finalidade de fazer uma apresentação razoavelmente compreensiva do universo de possibilidades na utilização de máscara. Também é possível perceber, pelos temas elegidos no programa, que a preparação corporal praticamente monopoliza a grade oferecida – excetuando-se fundamentos que, de certa forma, estabelecem as condições essenciais para a existência de qualquer acontecimento cênico, como aqueles da improvisação.

Os dois primeiros temas lidam diretamente com o uso expressivo da máscara no que se refere à comunicação mais imediata e, por assim dizer, grosseira com a audiência. A triangulação confere à cena o *status* de ato de cumplicidade; ao demonstrar ao público não apenas a consciência de sua existência, mas buscando mesmo sua cumplicidade na construção da convenção palco/plataforma, triangular corretamente é guindar o público à condição de confidente e coautor do ato cênico; a maioria das indicações nesse seguimento vem das exposições de Philippe Gaulier - professor francês oriundo da escola de Jacques LeCoq. O rosto projetado sobre o tronco da pessoa e assim ensinado pela tradição *decrouxdiana* é uma forma ainda mais sofisticada de sinalização física de desejos e interesses do ser em cena. A imitação de uma tríplice função do rosto e sua equivalência em tórax e abdômen ajudam a enriquecer o arsenal expressivo de performers, mesmo para além do campo restrito do que trata a oficina.

Estados de Tensão e Dínamos de Movimento,

embora também tenham se originado em Decroux, como utilizados na oficina, foram desenvolvidos a partir das abordagens da professora Laura Lucci e de seu antigo instrutor, o professor Desmond Jones. Embora também Gaulier se utilize do expediente de diferentes estados de tensão para demonstrar diferentes regimes a que o corpo pode ser submetido no uso de energia/tensão muscular, a opção pelo uso de Laura/Jones deve-se à maior simplicidade de seu trato e cujo vocabulário e demonstração pareceram-me mais objetivos como introdução ao uso expressivo de anteparos para o rosto.

É importante expressar, no entanto, que a integridade do material da oficina origina-se na experiência prática do autor, na totalidade das vezes como estudante ou colega da professora Laura Lucci. No caso de Decroux, por ter sido aluno da Ecole de Mime Corporel Dramatique, à época pertencente aos últimos assistentes do mestre e detentores do nome de sua escola.

Algo a ser observado, no entanto, são as possíveis simetrias e assimetrias desse treinamento – ou de qualquer outro – em relação ao Sistema de Stanislávski. Uma discussão de maior intensidade sobre as implicações sobre o desenvolvimento de artistas em formação da utilização de diferentes formas de treinamento teima em brotar como consequência do Macunaíma compreender-se como uma escola essencialmente stanislaviskiana.

Outro aspecto merecedor de nota é o perene interesse que o tema “máscara” gera naqueles implicados na criação cênica. Além do massivo número de participantes, a receptividade dos participantes causou a sensação de que o tempo corrido, ou a quantidade de encontros, poderia tranquilamente ser maior, sem que a oficina em si padecesse por isso. O bom é que ficou o gostinho de quero mais... ■

A eutonia de Gerda Alexander e o teatro de Konstantin Stanislávski

PELA DIRETORA-PEDAGOGA

MARCIA AZEVEDO

[...] Dorothy ficou espantada ao ouvir um gemido
fundo bem perto de onde estava.

– O que foi isso? – perguntou ela, assustada.

– Não faço ideia – respondeu o Espantalho.

– Mas podemos ir ver.

Dorothy descobriu alguma coisa rebrilhando no
meio das árvores

que tinha sido cortada a machadadas até um
certo ponto e, ao lado dela, com o machado ergui-
do nas mãos, via-se um homem todo feito de lata.

Dorothy olhou para ele muito admirada.

– Foi você que gemeu? – perguntou.

– Fui eu mesmo – respondeu o homem de lata.

– Faz mais de um ano que estou gemendo aqui,
mas até agora ninguém tinha escutado ou vindo
me ajudar.

– E como eu posso ajudar? – perguntou ela
baixinho.

– Pegue uma lata de óleo e lubrifique as mi-
nhas juntas – respondeu ele. – Enferrujaram tanto
que não consigo mexer nenhuma delas. Mas se
eu for lubrificado de cima a baixo, logo volto a ficar
bem.

(BAUM, 2006)

Introdução

No II Seminário Stanislávski em Ação – 50 anos do Teatro Escola Macunaíma, tivemos, no dia 21 de abril de 2024, o *workshop* EUTONIA COMO PROCESSO CRIATIVO: UMA PRÁTICA DA ATENÇÃO E PRESENÇA NAS ARTES DA CENA, ministrado pelas professoras Luiza Fonseca, Marcia Azevedo e Silvia de Paula.

No *workshop*, explicamos que a Eutonia é uma prática corporal criada pela alemã Gerda Alexander (1908-1994) com foco na regulação do tônus muscular e que compartilha do pensamento de Konstantin Stanislávski (1863-1938), ao concordarem que o processo artístico-pedagógico necessita de um trabalho psicofísico que libere as contrações supérfluas do corpo antes de se iniciar um projeto criativo. Sendo assim, é importante pensar em um processo de trabalho artístico que atente para a sensibilização, a percepção, o equilíbrio, a força, a resistência, a agilidade, a destreza e a consciência do fluxo de energia interna do movimento.

Nesta oportunidade de escrever um pouco mais sobre o tema, penso nos encantamentos que, aos poucos, algumas pessoas têm experienciado em sala de aula a partir de processos eutônicos.

O presente artigo tem como intuito chamar a atenção de corpos de todas as pessoas, mas principalmente, de corpos dos artistas da cena.



Workshop sobre Eutonia no II Seminário Stanislávski em Ação (21 abr. 2024).

O que é Eutonia?

A Eutonia pertence ao campo da Educação Somática. Segundo Débora Bolsanello (2005, p.100).

A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Muito embora o campo exista há mais de um século na Europa e na América do Norte, a denominação “educação somática” foi criada em 1995 pelos membros do Regroupement pour l'Éducation Somatique (RES) em Montreal, no Canadá. Sob a denominação de educação somática reagrupam-se diferentes métodos educacionais de conscientização corporal dentre os quais se destacam: Técnica de Alexander, Feldenkrais, Antiginástica, Eutonia, Ginástica Holística etc.

A criadora da Eutonia, Gerda Alexander, foi uma alemã da cidade de Wuppertal que viveu entre 1908 e 1994. Inicialmente, como professora do método Dalcroze, desenvolveu trabalhos de corpo com ritmo musical. Durante a Segunda Guerra Mundial, mudou-se para a Dinamarca, onde ini-



ciou o desenvolvimento de seu método pedagógico e terapêutico fundando sua primeira escola de Eutonia em 1940. Em seu livro **Eutonia: um caminho para a percepção corporal**, ela nos explica que sua técnica pretende ajudar as pessoas de nosso tempo a

alcançar uma consciência mais profunda de sua realidade corporal e espiritual, como uma verdadeira unidade. [...]

A palavra eutonia (do grego eu = bom, justo, harmonioso, e tonos = tônus, tensão) foi criada em 1957 para expressar a ideia de uma tonicidade harmoniosamente equilibrada, em adaptação constante e ajustada ao estado ou à atividade do momento. (1983, p. 9.)

Com esse pensamento constante como princípio e desenvolvendo a pesquisa em seu próprio movimento corporal e com seus estudantes, Gerda Alexander investiga e compartilha temas fundamentais, a partir de uma vivência aprofundada na consciência do contato com a pele (tato consciente), dos ossos, do espaço interior do corpo, contato com objetos e transporte, que é a relação consciente dos movimentos do corpo com a própria gravidade existente.

Portanto, por meio do trabalho eutônico, o corpo promove uma autorregulação corporal. Essa autorregulação é a capacidade que o corpo tem de se organizar, de encontrar o tônus harmonioso, ou seja, nem frouxo, nem estirado, mas atuante, como a corda do violão afinado. Esse tônus harmonioso estará em consonância com uma movimentação corporal livre das tensões desnecessárias, possibilitando, assim, a exploração do processo criativo.

Quais as associações entre Gerda Alexander e Konstantin Stanislávski?

Ao pensar no desenvolvimento cênico de atores e atrizes, cabe ressaltar e valorizar o percurso do pesquisador Konstantin Stanislávski, mestre russo que morou a vida toda em Moscou, onde criou e desenvolveu, a partir da natureza humana, uma gramática teatral voltada para auxiliar atores e atrizes na apropriação e construção de seus trabalhos artísticos.

O diretor-pedagogo russo quebra com os padrões sextoanteriores a seu tempo. Assim como Gerda Alexander, ele acreditava não haver mais possibilidade de se trabalhar no campo da imitação e da representação. Era necessário buscar algo novo e vivo. Ambos tinham o mesmo ideal: buscar a inteireza da vida na própria vida, onde a arte se encontra.

Destaco, a seguir, dois momentos dos estudos de Stanislávski em que as aproximações com a Eutonia me parecem evidentes.

O primeiro trecho corresponde ao sexto capítulo, “Liberação Muscular”, de seu livro *O TRABALHO DO ATOR SOBRE SI MESMO: DIÁRIO DE UM ALUNO*, em que são discutidos os caminhos para um corpo livre de tensionamentos desnecessários. Nesse momento, o estudante de teatro Kóstia vê em seu gato uma possibilidade para aprender a regular as tensões.

[...] voltei-me para meu gato, como se fosse a primeira ordem do dia. Com quem aprender suavidade e liberdade de movimento senão com ele?

[...]

Quantas posições eu não imaginava para ele: de cabeça para baixo, de lado, de costas! Ficou pendurado por cada pata, depois

pelas quatro patas, depois pelo rabo. E, em cada uma dessas posições, dava para observá-lo tenso no primeiro instante e, logo em seguida, relaxando com extraordinária facilidade, livrando-se da tensão desnecessária e fixando-se na tensão necessária. Ao entender o que se solicitava dele, meu Sr. Gato se adaptava à posição, oferecendo apenas a quantidade de apoio que era necessária. Depois ele relaxava, já pronto para manter a posição pelo tempo que fosse exigido (STANISLÁVSKI, 2017, p. 132-133.)

Vou adotar como base a mesma ideia de Stanislávski para que, juntos, possamos pensar sobre as tensões (des)necessárias ao corpo.

Três posições para que possamos observar em nós mesmos: Quando ficamos deitados de lado, quais as tensões que nos acompanham desnecessariamente? Ou de barriga para cima? Ou quando levantamos a cabeça para observar algo? Quantas vezes acionamos partes do corpo que não têm função naquele instante? Que tal experimentarmos estas e outras posições para verificar no próprio corpo onde estão as tensões e identificar se são necessárias?

Como exemplo, cito um exercício simples de sala de aula: estudantes andando pelo espaço com a atenção voltada para o caminhar. Observação atenta ao calcanhar, metatarsos e dedos. Tudo certo, até observar estudantes tensionando dedos de uma mão ou das duas, um lábio tensionado como se estivesse segurando um som, ou um andar robótico, como se não houvesse a articulação do joelho. Podemos achar engraçado, mas esses tensionamentos desnecessários são mais comuns do que imaginamos e os realizamos sem perceber.

Já o segundo trecho destacado dos estudos de Stanislávski lembra um possível registro de estudo de movimento realizado nos trabalhos de Gerda Alexander:

Enquanto estava tomando banho, o sabão escorregou por entre meus dedos e caiu entre a pia e o armário. Tive de pegá-lo com a mão boa e deixar a enfaixada pendurada.¹ Mais uma vez, o resultado foi uma posição corporal difícil [...]. Tudo estava bem, apenas os músculos necessários e operacionais estavam tensos.

“Vamos repetir a mesma posição de propósito”, disse para mim mesmo. Assim o fiz. Mas o sabonete já estava na minha mão e não havia mais a real necessidade de assumir a mesma posição. [...] A questão era que meus músculos e seu estado natural de tensão estavam mais uma vez em bom funcionamento. Depois de todos esses testes, ficou claro, para mim, que as tarefas vivas e as ações genuínas [...] ativam a própria natureza em seu curso. Só ela pode guiar totalmente os músculos e tensioná-los ou liberá-los de maneira correta. (STANISLÁVSKI, 2017, p. 136.)

Nos estudos praticados em sala de aula e ensaio, temos a possibilidade de pensar sobre nossos movimentos, ações e gestuais e identificar os excessos que insistem em nos acompanhar. Aos poucos, com a consciência corporal e os

movimentos exercitados, abre-se espaço para a autorregulação, em que a criação e criatividade possam aflorar.

Com base nessas reflexões sobre pontos em comum entre Gerda Alexander e Konstantin Stanislávski, penso que a ideia de descontrair as tensões desnecessárias, de repetir os movimentos e as ações com atenção às necessidades corporais, com a percepção do próprio corpo e dos movimentos, são fatores que se tornam, para mim, um caminho potente para o trabalho de artistas da cena.

Finalizo com uma fala do sociólogo, antropólogo e psicólogo francês David Le Breton (2016, p.11): “O corpo é uma profusão do sensível. Ele é incluído no movimento das coisas e se mistura a elas com todos os seus sentidos”.

E você, artista da cena, que tal experimentar a Eutonia?!



Gata Nina.

Referências Bibliográficas

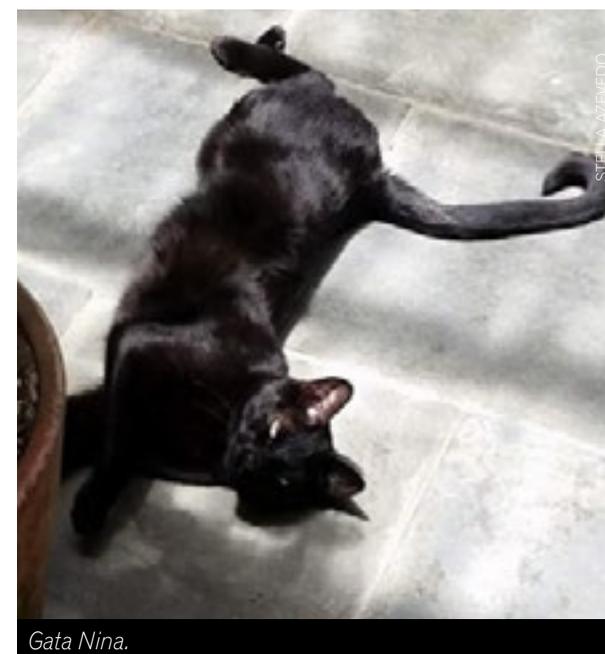
ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: Um Caminho para a Percepção Corporal. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BAUM, L. Frank. **O Mágico de Oz**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

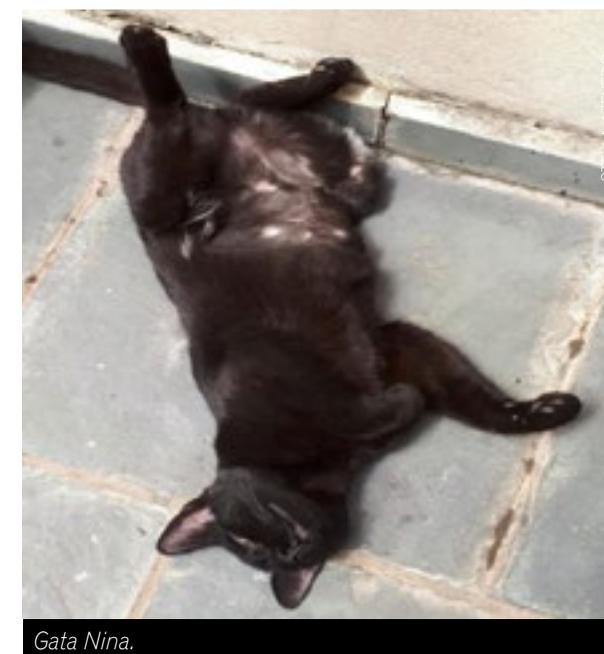
BOLSANELLO, Débora. Educação Somática: O Corpo Enquanto Experiência. **Revista Motriz**, Rio Claro: Unesp, v. 11 n. 2 p. 99-106, maio/ago. 2005. Disponível em: <<<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/167> último>>. Acesso em: 9 abr. 2024.

LE BRETON, David. **Antropologia dos Sentidos**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2016.

STANISLÁVSKI, Constantin. **O Trabalho do ator sobre si mesmo**: diário de um aluno. Editado por Jean Benedetti. Trad. Vitória Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2017. ■



Gata Nina.



Gata Nina.

As bases pedagógicas do Macunaíma nos primeiros anos de existência

PELO DIRETOR-PEDAGOGO MARCELO BRAGA

Em 1974, Myrian Muniz¹ fundou, juntamente com Sylvio Zilber² (seu marido na época), Cláudio Lucchesi³, Marcelo Peixoto⁴, Flávio Império⁵ e Roberto Freire⁶, o Centro de Estudos Macunaíma (que mais tarde veio a se chamar Teatro Escola Macunaíma). O nome originou-se no fato de que a casa escolhida para ser a sede tinha sido de Mário de Andrade. Ela comentou a importância dessa empreitada para a formação da linha de pensamento pedagógico da instituição: “Foi um grande sucesso, o Macunaíma. Deu muito certo. Tinha professores ótimos. Ali a gente se desenvolvia muito como pessoa. Eu trabalhei com muita gente e aprendi muita coisa” (JANUZELLI; JARDIM, 1999/2000) Foi desde a sua fundação que a escola começou a desenvolver, de maneira mais livre, as suas experimentações pedagógicas, que se constituíram em um profundo aprendizado sobre a arte do ator e também sobre o comporta-

1. Myrian Muniz foi atriz, diretora e professora de teatro formada pela Escola de Arte Dramática (EAD).

2. Sylvio Zilber é ator, diretor e professor de teatro formado pela Escola de Arte Dramática (EAD).

3. Cláudio Lucchesi é ator, diretor e professor de teatro formado pela Escola de Arte Dramática (EAD).

4. Marcelo Peixoto foi ator e professor formado pela Escola de Arte Dramática (EAD).

5. Flávio Império foi cenógrafo, figurinista, diretor, arquiteto, professor e artista plástico.

6. Roberto Freire foi um médico psiquiatra, jornalista e escritor brasileiro, conhecido por ser o criador de uma nova e libertária técnica terapêutica denominada Soma (somaterapia).

mento humano. No Macunaíma, os artistas fundadores puderam colocar em prática uma nova concepção de ensinar teatro. Myrian Muniz chamava esse teatro, que tinha um forte caráter de aprendizado tanto para ela como para os alunos, de experimental:

Eu faço teatro experimental. Tem muitas pessoas que me dizem “Myrian, porque você não dirige teatro profissional?”. O profissional tem essa coisa de produtor que fica falando em dinheiro e em prazos. Assim tanto faz fazer televisão como fazer teatro. Como o meu teatro não é feito assim, eu prefiro fazer esse teatro em que eu aprendo, porque eu aprendo muito! Eu sou uma grande ignorante, eu aprendo junto com eles (JANUZELLI; JARDIM, 1999/2000).

Já Sylvio Zilber sintetizou assim a proposta do Macunaíma: “Usamos técnicas teatrais para desentupir mentalmente o indivíduo. Nosso curso não pretende informar no sentido clássico, visa a desaprendizagem de todos os condicionamentos” (VEJA, 1976). Aquela nova concepção de pedagogia teatral estava ligada ao fato de que o aprendizado deveria sair dos manuais tradicionais e invadir o espaço do “conhecer” e “compartilhar”, revendo os cânones consagrados que colocam o professor como centro do processo. No Macunaíma, o protagonista do processo era o “fazer junto” e não o “repetir o já feito”:

Naqueles anos 70, a Escola Macunaíma era uma escola de desaprender, que trabalhava com os alunos o autoconhecimento e a multidisciplinariedade do teatro, bem como a dissolução da arte na vida: alunos e professores cozinhavam juntos na escola, promoviam exposições e eventos; e nos espetáculos os alunos se dividiam nas funções de limpeza, bilheteria, etc... (ENSINO).

O Centro de Estudos Macunaíma tornou-se referência no campo da formação atoral, na década de setenta em São Paulo, especificamente pelo seu caráter inovador e informal.

As Bases Pedagógicas

Todos os artistas fundadores do Macunaíma foram importantes para o estabelecimento das bases pedagógicas da escola, porém vale ressaltar a atuação de Myrian Muniz, Roberto Freire e Flávio Império.

Roberto Freire conheceu Myrian e Sylvio quando foi seu professor de Psicologia do Ator na Escola de Arte Dramática no final dos anos 1950. Depois eles voltaram a trabalhar juntos quando o casal integrou o elenco do filme *Cléo e Daniel*, no ano de 1970. Porém, foi só a partir da fundação do Macunaíma que a parceria entre eles se firmou. Myrian atuava como ego-auxiliar, aplicando exercícios de teatro na terapia dos pacientes de Freire. Depois, ela aplicava esses princípios nas suas aulas de interpretação dentro da escola: “Comecei

a misturar o que ele dava com o que eu dava no teatro! O que me influenciou no trabalho com o Roberto foram os exercícios de desbloqueio!” (JANUZELLI; JARDIM, 1999/2000). A linha de atuação que a escola começou a desenvolver, em especial aquela aplicada nas aulas de Myrian Muniz, está evidentemente relacionada com a proposta da Somaterapia desenvolvida por Roberto Freire e que, com certeza, tem sua origem nas suas atividades no Centro de Estudos Macunaíma:

A Somaterapia foi desenvolvida a partir do teatro, mas não usamos a técnica teatral assim como faz o psicodrama, por exemplo. Buscamos no teatro os exercícios que servem para os ensaios e laboratórios de preparação dos atores para o espetáculo. Além disso, nos aproveitamos do jeito como no teatro se utiliza a estética emocional, sensual e afetiva na expressão facial, nas expressões dos gestos, dos movimentos e dos atos humanos. No teatro, é a estética que facilita e aprofunda a comunicação dos sentimentos, paixões e conflitos humanos que procura reproduzir e comunicar. Na Somaterapia, usamos a estética teatral para melhor limpar, clarear e tornar transparentes os conflitos das pessoas vivendo em sociedade (FREIRE, 1987, p. 82-83).

Flávio Império também teve importante participação na definição das práticas pedagógicas que

eram utilizadas no Macunaíma, pois juntamente com os exercícios de desbloqueio utilizados por Roberto Freire, ele propunha exercícios que estimulavam o lado sensorial dos alunos e que foram descritos por Myrian assim:

[...] a gente armava caminhos. De olhos vendados você ia descalço passando por diversas etapas: pisava na areia, no pedregulho, na água fria, na água quente. Para a sensibilidade do rosto, a gente fazia penduricalhos, por exemplo, ventiladores que faziam voar pedacinhos de papel que batiam no seu rosto. Enfim, mil estímulos e sensações. Nós sensibilizávamos. Acabava sempre pisando na terra, tirava a venda e você estava na terra, perto de uma árvore que você abraçava. Geralmente as pessoas choravam porque eram muito sensibilizadas. Muitos exercícios com os cinco sentidos: audição, visão, olfato, tato e paladar, por isso a comida. Porque se você parar para observar, você não ouve, você vê, mas não enxerga, não sabe que cheiro é que você está sentindo e nem que gosto têm as coisas. Nem quando você toca em algo consegue definir o que é. Então nós sensibilizávamos isso, fazíamos com que a pessoa prestasse atenção nos sentidos (JANUZELLI; JARDIM, 1999/2000).

Com toda certeza, a influência de Flávio Império nos rumos pedagógicos da escola não se limitou a amizade e admiração de Myrian por ele. Zilber, Lucchesi e Peixoto também viam em Flávio um farol que iluminava o caminho pedagógico que estava sendo trilhado dentro do Macunaíma.

Ele foi cenógrafo, figurinista, diretor teatral, arquiteto, professor e artista plástico. Sua atuação mais marcante no Teatro Brasileiro foi como cenógrafo desenvolvendo uma concepção de espaço cênico que abandonava o estilo puramente representativo do ambiente e tempo no qual a peça se desenvolve para estabelecer uma cenografia calcada na simbologia e funcionalidade.

A partir da criação de alguns procedimentos descritos acima (dentre outros), realizados nas atividades com alunos do Macunaíma, desenvolveu-se uma prática pedagógica calcada na experiência individual, relacionando sempre vivências pessoais e exercícios teatrais.

A Linha de Atuação Pedagógica de Myrian Muniz, Segundo seus Alunos Atores, que Constituiu a Base da Pedagogia Teatral do Macunaíma nos Primeiros Anos

Na minha dissertação de mestrado intitulada *Myrian Muniz: Uma Pedagoga do Teatro* busquei descrever, no terceiro capítulo, a sua linha de atuação no campo da pedagogia teatral. Não seria incorreto afirmar que essa linha tem como origem toda a experiência das aulas ministradas nos primeiros anos de existência do Macunaíma. Apresento a seguir as principais proposições pedagógicas elaboradas por ela e que são os alicerces do pensamento pedagógico na escola, na sua fase inicial.

Tudo Começa no “Conhecer-se”

*No teatro, quem manda é o autoconhecimento.
Quem manda é o ator, que vai se conhecendo.*

Myrian Muniz

Acredito que esse princípio se originou nos trabalhos que foram desenvolvidos por Roberto Freire e Myrian Muniz – atuando como ego-auxiliar - nas sessões de psicodrama que aconteciam no Centro de Estudos Macunaíma. Myrian costumava dizer que o ser humano tem uma porção de viseiras, construídas a partir de uma série de pré-conceitos e de heranças históricas, que impedem o pleno desenvolvimento pessoal:

Deus, às vezes, tira as viseiras, e, às vezes, não. Depende do destino. As minhas foram retiradas. Doeu, levou anos, doeu, porque parece que estavam parafusadas na cabeça, né? Uma questão de cultura, uma questão de história, de 3o mundo, de analfabetismo, de ignorância, dos ancestrais analfabetos, porque se você perceber bem, você vem de onde? (MUNIZ apud MANTOVANI, 2004, n.p.)

A quase totalidade dos depoimentos que colhi dos seus ex-alunos aponta para o horizonte do autoconhecimento como aspecto magno da experiência vivida ao lado da professora. Miren Edurne indica, como característica principal, “a dedicação e capacidade que teve para nos desprender das múltiplas couraças que nos habitam e conseguir mostrar nossa verdadeira alma, sem temor ao ridículo, descobrindo o lado do ator que todos temos” (MIREN EDURNE - depoimento escrito). Ela sempre apontava as possibilidades terapêuticas que o teatro possui, apesar de reafirmar que não se tratava de um tratamento psicológico. Edu Franco afirma que Myrian “gostava do jogo teatral para o autoconhecimento. [...] Ela agia com uma atenção e com uma vontade suprema de ver

você fazer a cena, pular a cerca do seu medo com o jogo que ela gostava de brincar: o teatro” (EDU FRANCO - depoimento escrito). Ainda que ela negasse essa função estritamente curativa, alguns depoimentos apontam que a experiência teatral foi grandemente reveladora. Simone Faro afirmou que “com um olhar absolutamente perspicaz para o outro, estar com a Myrian funcionava como anos de análise e autoconhecimento, tamanha a facilidade que ela tinha de nos revelar” (SIMONE FARO - depoimento escrito). Para outros, esse processo deu-se através de uma aproximação entre a experiência teatral e a vivência pessoal. Lúcia de Léllis relata como foi esse aprendizado: “É claro que ela não me ensinou a ser só artista, ela me ensinou a ser gente, a gostar de mim e valorizar a minha unicidade” (LÚCIA DE LÉLLIS - depoimento escrito). E ainda completa ressaltando que esse processo pedagógico foi muito mais gerador de uma crise de ideias do que apaziguador de conflitos:

Esse encontro com a Myrian, ao contrário do que eu esperava, me alimentou de incertezas e desconhecimentos principalmente na empreitada de ser humano artista. Eu queria era ser famosa e o teatro parecia ser simples e interpretar parecia ser fácil. O deboche dessa grande mulher alterou meu destino. Um trânsito congestionado de reflexões sobre a vida durante o processo me proporcionou uma busca, uma necessidade até então adormecida, de ser eu mesma, descobrir e acreditar no meu caminho (LÚCIA DE LÉLLIS - depoimento escrito).

Fica evidente, se analisarmos esses depoimentos, que Myrian Muniz buscava colocar o

aluno ator em uma situação de desconforto momentâneo, a fim de alcançar uma harmonia mais perene, que era conquistada nesse processo do “conhecer-se”.

Vida e Teatro se Misturam

*A Arte é longa e a vida é curta. A Arte é a alma.
É um trabalho para você praticar com você
mesmo
até se perceber diferente.*

Myrian Muniz

A pedagogia teatral que Myrian preconizava incluía essa associação simbiótica entre vida e arte, sempre buscando tirar o essencial dessa relação. Cássio Scapin identifica esse aspecto analisando a atitude artística dela:

A Myriam encarava o teatro de um jeito que está em extinção. Não exercia o ofício em nome da sobrevivência. Era uma coisa mais orgânica, mais de essência. A condução do seu pensamento era de acordo com o discurso. Aquela voz de gralha tinha uma razão de ser. A gente precisa do cara que fala o texto com um mínimo de compromisso. Isso ela tinha de sobra. O teatro é uma espécie de antena da sociedade. E está perdendo a essência do humano (CÁSSIO SCAPIN – informação verbal).

Myrian acreditava que o teatro é capaz de

ensinar uma pessoa a lidar melhor com a vida, segundo Lúcia de Léllis: “As ferramentas artísticas que ela me proporcionou são invisíveis, estão cravadas na alma e naturalmente são utilizadas” (LÚCIA DE LÉLLIS - depoimento escrito). Já Viviane Fuentes ressalta, entretanto, que esse processo não foi, na maioria das vezes, suave: “Visceral. Às avessas. Catártico. Assim era seu processo, sua ‘metodologia’. Havia o teórico, claro! Mas, a bulimia artística era o seu forte. Tínhamos que vomitar os medos, expor nossos fantasmas, as vísceras e a bília” (VIVIANE FUENTES - depoimento escrito). E para que o aluno ator se sentisse em um ambiente seguro para lidar, através do teatro, com seus medos e inseguranças, Myrian transformava o espaço de criação teatral em algo familiar. Cristina Pereira reforça essa ideia:

Ela chegava e promovia logo um ambiente familiar, como se ela estivesse numa sala de uma casa ou na cozinha da casa dela. Ela trazia uma coisa doméstica que é muito interessante. E a gente aprendeu, com ela, a desformalizar. [...] E então, quando nós estamos professores, nós somos pessoas menos formais e mais afetivos (CRISTINA PEREIRA – informação verbal).

Para Myrian o ser artista no teatro deve encontrar-se, invariavelmente, com o ser humano na vida e estabelecer uma relação de sinergia e de retroalimentação.

Diversas Pedagogias

*Quando você estuda o ser humano no
teatro,
você vê que ele é de todos os jeitos.*

Myrian Muniz

As diversas pedagogias que Myrian Muniz praticava estavam atreladas, de forma íntima, ao olhar que ela lançava sobre o aluno ator e o consequente diagnóstico que ela ia fazendo, encontro após encontro, dos aspectos que aquela pessoa precisava desenvolver para que pudesse se expressar, da maneira mais livre possível, através do teatro. Para cada um, as instruções mudavam, às vezes, radicalmente. Ela buscava identificar as necessidades de cada aluno ator para que este pudesse se desenvolver pessoal e artisticamente. Zebba Dal Farra nomeia essa forma de atuação, que ele aprendeu com ela, de Pedagogia do Olhar:

Quando eu fui dar aula pela primeira vez, ela me chamou na casa dela, numa segunda feira – era no Viver a aula e eu nunca tinha ido ao Espaço Viver – e me lembro que ela falou: “Você vai dar aula de teatro, de voz.” E eu não tinha nem ideia direito do que seria isso. Eu já tinha feito aula de teatro e eu imaginava que tinha muito mais a ver com uma intervenção sonora dentro da aula do que lidar diretamente com a pessoa. E ela me chamou na casa dela, me sentou na sua frente – estávamos eu e ela só – ela me sen-

tou bem perto, numa poltrona que ela tinha, olhou para mim e falou: “Olha, você vai ter que olhar para o ser e ver o que ele precisa. Você vai olhar para o ser e saber logo o que ele precisa” (ZEBBA DAL FARRA - informação verbal).

Esse princípio propicia que se desenvolva uma forma de atuação individualizada, apoiada no olhar básico do educador: “Olhar para o outro e ver o que eu posso contribuir aqui, o que eu posso dar” (ZEBBA DAL FARRA - informação verbal). A constante comunicação entre professor e aluno é colocada em destaque por Cristina Pereira:

Um método de observação que você tem das pessoas, de conhecimento, de interesse, que você tem de conhecer as pessoas. [...] E a Myrian mudava, ela era diferente: cada dia, um dia; cada minuto, um minuto. Então essa era metodologia da Myrian. Não existe a repetição. O professor está em constante ebulição, constante comunicação com os alunos (CRISTINA PEREIRA – informação verbal).

Essa sintonia criada entre educador e educando permitia que Myrian encontrasse um “equilíbrio delicado”, inerente ao ser humano e indispensável ao artista de teatro. Ela buscava, através do teatro, ampliar os horizontes de cada aluno ator.

Ultrapassando Limites

O teatro exige muita coragem, busca pessoal, trabalho e sinceridade.

Myrian Muniz

Da mesma forma que Myrian Muniz acreditava que o olhar do professor seria usado como bússola para orientar as ações pedagógicas, as dificuldades encontradas pelos alunos atores - e a superação delas - também seriam importantes conquistas nesse trajeto de construção de conhecimento. Posso afirmar que acredito, de maneira análoga à dela, que os acidentes que acontecem ao longo desse percurso vão ajudando a construir o caminho da descoberta não só artística, mas também pessoal, já que uma não vive sem a outra. José Cetra descreve como foi a experiência de extrapolar seus próprios limites, durante uma oficina coordenada por Myrian Muniz, no SESC Consolação:

Já no primeiro dia, durante a costureira apresentação individual, Myrian solicitou que as pessoas se apresentassem cantando, a seguir propôs exercícios de toque físico, encerrando com a solicitação de que cada um indicasse três de suas qualidades e três de seus defeitos. Houve quem chorou nesse primeiro encontro e até quem desistiu do curso. Com muita sensibilidade, mas também com certa agressividade, Myrian pegava pesado, criticando individualmente

posturas e ações dos integrantes. E assim sucederam-se as aulas. [...] Não foram poucos os preconceitos e os sentimentos de culpa que deixamos naquela sala do SESC Consolação. Tudo jogado no lixo, que era o local mais apropriado para tais coisas. Nunca mais fui o mesmo após esses quatro meses (JOSÉ CETRA - depoimento escrito).

Uma das formas pelas quais ela estimulava que o aluno ator buscasse ultrapassar seus limites pessoais acontecia através de procedimentos envolvendo o corpo, a voz e o canto. Para ela, pouco importava se a pessoa tinha conhecimento musical prévio. O que estava em foco era colocar o aprendiz em uma situação nova que lhe permitisse se apropriar de algo ainda desconhecido, ou seja, um aprendizado que se origina na experiência física e não intelectual, pois existe algo de singular na vivência corporal que o raciocínio não abarca. Outra forma consistia em promover práticas artísticas de alta temperatura emocional. Eliane Giardini aponta como experimentações mais intensas, que provocaram um abandono temporário de si mesma, levaram a uma ampliação da percepção do seu trabalho de atriz:

Ela levava a gente a situações-limite, perdíamos o controle, perdíamos a autocrítica, e, muitas vezes por ódio, você fazia uma cena de maneira intensíssima e ela então parava imediatamente e dizia: “Está vendo? É assim que você tem que fazer essa cena”. A

provocação vinha muito na hora certa (VARGAS, 1998, p. 204).

Vale ressaltar que Cristina Pereira aponta, nessa conduta, um objetivo pedagógico claro, que era fazer com que o aprendiz tomasse consciência das suas possibilidades: “Ela ensinava o aluno a ultrapassar aquela barreira. Ela dizia: ‘Agora você pode ir lá.’ E você chega lá. Mas, para isso tem que ter coragem” (CRISTINA PEREIRA – informação verbal). Eliane Giardini completa dizendo: “Myrian tinha uma percepção exata de quanto as pessoas eram maiores do que aparentavam ser” (VARGAS, 1998, p. 202).

Esse “ultrapassar-se” buscava promover aquisição de conhecimento através da justaposição de instrumentos fornecidos não só pelo teatro, mas também pela vida, levando o aluno a perceber qualidades pessoais até então desconhecidas.

O Sagrado e o Profano

*Desenvolver o sagrado, a relação, o respeito.
O ritual da vida, que aspira a luz.
O entendimento do ser, da alma e do pensamento.*

Myrian Muniz

O teatro é uma atividade que também é composta pelo antagonismo criativo que se estabelece entre o onírico e o real e que tem a capacidade de colocar o ser humano em conexão com o divino. Entretanto, a matéria-prima do teatro é a exis-

tência humana e um dos grandes conflitos que perpassa a história do ser humano, em todos os tempos, é a constante dualidade que se apresenta entre o sagrado e o profano. A prática pedagógica de Myrian Muniz continha e era contida por essa dualidade. O caráter ritualístico, que é inerente ao teatro, era um dos alicerces da formação que ela propunha aos alunos atores:

Eu sempre trabalho pensando muito no sagrado! Mas não desprezando o profano. Se ele estiver presente, você o trabalha, claro! Eu não vou eliminá-lo e dizer: “Não, o profano não! Só o sagrado!” De jeito nenhum! Eu estou com uma mãozinha no diabo e a outra em Deus. Sou amiga do diabo, isso eu sou! Não posso ser inimiga do diabo, eu até cultuo ele de vez em quando. Mas o bom Deus está sempre presente, e eu prefiro cultuar mais o sagrado que o profano! Para que ele não tome conta inteiramente e deixe o sagrado de escanteio, porque isso eu não quero! Como o teatro para mim é um ritual, tanto o profano como o sagrado estão meio a meio. Vamos deixar as coisas se interpenetrarem para que aconteça (JANUZELLI; JARDIM, 1999/2000).

Durante o período em que fui seu aluno ator, em todos os ensaios, sempre havia um altar montado na lateral do palco e, muitas vezes, antes de começarmos o trabalho, Myrian pedia que fizéssemos uma roda no centro do espaço cênico e

trazia um tacho de cobre onde eram queimadas folhas secas de eucalipto, em um ritual de purificação e preparação do ambiente para a criação. Paulo Betti e Cristina Pereira relataram que quando inauguraram a Casa da Gávea, no Rio de Janeiro, convidaram Myrian para fazer um workshop de abertura e antes de iniciar as atividades ela fez um ritual de batismo daquele espaço:

Quando ela veio para a Casa da Gávea, ela nos levou para o camarim e fez uma roda conosco, Cristina Pereira, Eliane Giardini e eu, só os que tinham sido alunos dela. Ela nos deu a mão e no meio da roda tinha uma lata com folhas que ela trouxe dentro da sacola e que ela queimou ali. E aí fez aquela fogueira e ficamos os quatro ali, envoltos naquela energia, naquele fogo, como se fosse uma crisma, uma celebração sagrada. Parecia que era o canto do bode do teatro (PAULO BETTI – informação verbal).

Aparentemente, a relação que ela estabelecia com o sagrado e, por oposição, com o profano, não era unicamente ritualística. A maneira de associar esses dois lados, e que representa importante faceta do seu fazer teatral, também integrava sua prática artística e pedagógica. Zebba Dal Farra relata que esse foi o aspecto mais relevante durante seu primeiro contato com ela:

E eu fui na casa dela naquela noite ou numa noite próxima disso para fazer uma leitura

de O Exercício. Nesse primeiro contato acho que o que bateu muito forte foi essa questão, que ficou depois muito presente na nossa relação e no teatro que ela fazia, que era relação entre o sagrado e o profano, esse espaço do teatro que era um espaço sagrado em contraposição com o profano e esse diálogo, essa luta se travava no palco. Por acaso, a peça que eu estava dizendo antes trabalhava justamente nessa dualidade entre o sagrado e o profano e a trilha, que eu propus, também dialogava com isso (ZEBBA DAL FARRA – informação verbal).

Entender a necessidade de sacralizar o teatro e, conseqüentemente, evitar o ato de profanar o ofício do ator através de um vedetismo esvaziado de sentido, era um dos ensinamentos mais frequentes nas aulas que Myrian proferia. E essa atitude, repito, não era só ritualística, mas também chamava a atenção do aluno ator para a importância de cada uma das partes que compõem o ato teatral. O depoimento de Nereu Afonso retrata bem esse ensinamento:

De tempos em tempos, ela nos colocava sentados na beira do palco, enquanto, do meio da plateia e com a cinza trêmula em seu cigarro, ela apontava cada um de nós e tecia um comentário sobre nosso desempenho. Eu me lembro da voz madura e rouca se dirigindo a mim: “O Nereu ama o teatro, vejam como ele cuida das cortinas,

como ele abre elas na hora certa para os colegas entrarem em cena.” Não falou dos papéis que eu tentava interpretar e muito menos do ator que eu tentava ser. Falou de cortinas, e, através delas, de teatro (NEREU AFONSO - depoimento escrito).

Assim como aconteceu com ela durante sua formação, que se iniciou na EAD, passou pelo Teatro de Arena e se completou pelo contato com Flávio Império, Myrian acreditava que todas as funções que envolvem o fazer teatral devem ser tratadas com a mesma importância e respeito, tornando sagrado o espaço da cena.

O Legado: Um Jeito Brasileiro de Ensinar Teatro

Provavelmente, a contribuição mais relevante que os artistas-professores que fundaram o Macunaíma deixaram para os estudos sobre a arte de ensinar teatro tenha sido a de ampliar os horizontes acerca da formação do ator brasileiro. A linha de atuação pedagógica desenvolvida dentro da escola é uma síntese de todas essas vivências, influências e experimentações propostas por aquele grupo de artistas e que resultaram em uma pedagogia teatral que estava apoiada na prática do autoconhecimento, na reflexão crítica do trabalho do ator e no estabelecimento de uma relação harmoniosa entre indivíduos interessados em desenvolver uma prática teatral.

Referências Bibliográficas

- CARVALHO, Marcelo Braga de. **Myriam Muniz: Uma Pedagoga do Teatro**. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.
- ENSINO e Teatro – Centro de Estudos Macunaíma. In: **Flávio Império**. Disponível em: <<<http://www.flavioimperio.com.br/projeto/508989>>>. Acesso: 23 jun. 2025.
- FREIRE, Roberto. **Sem Tesão Não Há solução**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- JANUZELLI, Antonio; JARDIM, Juliana. **Práticas do Ator: Relatos de Mestres**. São Paulo. LINCE-CAC-ECA-USP. 1999/2000. Pesquisa de registros escritos e audiovisuais de metodologias do ator, a partir da colheita da fala direta de relatos dos autores das práticas: Beth Lopes, Cristiane Paoli-Quito, Francisco Medeiros, Hélio Cícero, Luiz Damasceno, Márcio Aurélio, Myrian Muniz, Ricardo Puccetti.
- MANTOVANI, Sandra Aparecida de Paula. **Flávio Império: Identidade Expressiva na Direção de Labirinto. Uma reconstituição virtual**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- VARGAS, Maria Thereza. **Giramundo**: Myrian Muniz – O Percurso de uma Atriz. São Paulo: Hucitec, 1998.
- AULAS de palco. **Revista Veja**, 11 de fevereiro de 1976. ■

A arte na educação do campo e as vivências de um arte-educador na escola Nova Esperança

POR SEBASTIÃO FERNANDO ALVES DE SOUZA¹

Introdução

Este trabalho tem como objetivo relatar a experiência de um arte-educador na Escola Estadual Nova Esperança, situada na zona rural de Rio Branco, Acre, e discutir como as práticas artísticas podem ser usadas como instrumento de sensibilização sobre os crimes ambientais cometidos na Amazônia. Partiu-se da seguinte problemática: Como as intervenções artísticas podem ser usadas para sensibilizar os estudantes sobre os crimes ambientais cometidos em solos amazônicos?

Para tanto, foram estabelecidos os seguintes objetivos: (1) proporcionar um espaço para que os alunos refletissem criticamente sobre as políticas e práticas que impactam a região; (2) incentivar os alunos a se tornarem agentes de mudança em suas comunidades, utilizando a arte como meio de mobilização social; (3) apresentar as produções artísticas dos estudantes relacionadas às questões ambientais da Amazônia.

Abrimos este artigo com a imagem da Escola Estadual Nova Esperança, que está localizada na Amazônia Sul-Occidental, zona rural da capital acreana. A escola é mantida pelo Governo do Estado e atende à comunidade com o oferecimento do ensino regular, ou seja, Ensino Fundamental I e II, como também o Ensino Médio. Dessa forma, a escola possui uma estrutura que deixa a desejar em vários aspectos: não possui quadra de esportes, não tem um parque para que as crianças possam brincar. Infelizmente, é uma escola limitada estruturalmente, mas com um diferencial: os estudan-

tes, que na maioria das vezes, gastam horas para conseguir chegar à escola, muitos indo a cavalo ou mesmo a pé.

Além do mais, muitos estudantes trabalham nos afazeres disponíveis na região e são explorados pelo sistema capitalista agropecuário. Os latifundiários pagam às famílias e aos adolescentes para prestarem serviços em suas fazendas, e em

alguns casos, os jovens largam a escola para trabalharem em condições precárias. Deste modo, a arte, quando inserida no contexto educacional, especialmente na educação do campo, desempenha um papel fundamental na formação crítica dos estudantes, permitindo-lhes refletir sobre sua realidade e propor soluções para os problemas que enfrentam.



Escola Estadual Rural Nova Esperança.

1. Formado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Acre, mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição e, atualmente, doutorando no programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na universidade Federal de Uberlândia-MG (feernandow.br@gmail.com).

A imagem abaixo é o registro de uma das produções dos estudantes, para uma performance apresentada no Dia do Meio Ambiente, um dos projetos integrantes da programação da escola. Destaca-se que, a performance foi intitulada *Luto pela Meio Ambiente*, pois a intervenção artística abordou o luto que estamos passando no momento com a destruição das florestas, a poluição dos rios e a constante devastação do ecossistema como um todo. Portanto, a proposta foi muito bem aceita entre os estudantes. Nas fotos abaixo, eles estão pesquisando sobre as explorações que o meio ambiente vem sofrendo atualmente.

Referencial teórico

A proposta artística e pedagógica fundamentou-se em abordagens que compreendem a arte como instrumento de transformação social. Dentre os principais referenciais teóricos, destacam-se: Viola Spolin (1992), que desenvolveu os Jogos Teatrais como uma metodologia que favorece a espontaneidade, a criatividade e a improvisação. Enfatiza-se uma citação relevante da autora: “Lembre-se que o jogo só pode obter sucesso quando ele ou ela acreditar no jogo, no grupo, na instrução” (SPOLIN, 1992, p. 14). O teatro é um laboratório de experiências, um espaço onde a improvisação e a descoberta são encorajadas, e onde os participantes se tornam mais conscientes de si mesmos e do mundo ao seu redor.

Portanto, suas técnicas proporcionam aos participantes oportunidades de se expressarem livremente, favorecendo o desenvolvimento da sensibilidade, da empatia e da escuta ativa, fundamentais em processos educativos. Augusto Boal (1974) propôs o Teatro do Oprimido como uma metodologia que permite aos participantes refletirem sobre suas condições de vida, reconhecendo situações de opressão e explorando possíveis soluções por meio da encenação e da participação ativa. Trata-se de uma ferramenta potente de

conscientização e transformação social. Segundo Boal (1974, p. 20): “O teatro é uma arma e, como tal, pode ser usado para oprimir ou libertar.” “Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades dos homens, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2005, p. 11).

Vale evidenciar que a intervenção artística que alguns dos estudantes da Nova Esperança teve um forte impacto na escola, gerando um projeto para ser apresentado na maior feira de ciência que o estado realiza com as escolas públicas. Esse projeto foi escrito e realizado por mim e pelo diretor da escola, Milton Teles, um gestor jovem e atuante nas questões ambientais, que tem feito um importante trabalho na educação do campo. Por meio de seu apoio, conseguimos levar os estudantes do Ensino Médio e Fundamental II para a referida feira.

Metodologia

A proposta artística e pedagógica teve caráter qualitativo, de cunho etnográfico, pautada na observação participante. Ao longo do calendário escolar, foram realizadas oficinas de teatro e produção artística com os alunos da Escola Estadual Rural Nova Esperança. Dessa forma, as atividades foram estruturadas em três etapas principais: (1) Sensibilização – utilização dos Jogos Teatrais de Viola Spolin, estimulando a integração do grupo, a expressividade e o desenvolvimento da escuta



Registro de uma das produções dos estudantes

coletiva; (2) Dramatização das realidades locais – aplicação de técnicas do Teatro do Oprimido, nas quais os alunos representaram situações de exploração, desmatamento e outros crimes ambientais que afetam diretamente suas comunidades; (3) Produção artística e mobilização.

Dessa maneira, a partir das discussões e dramatizações, os estudantes produziram peças teatrais, cartazes, murais e outros materiais artísticos, além de cruzeiros de madeira, as quais tinham os nomes de algumas árvores da Amazônia acreana. Todos esses materiais foram produzidos visando sensibilizar a comunidade escolar e falar sobre a importância da preservação ambiental na Amazônia.

Resultados e discussão

À medida que os estudantes estavam criando e participando do processo de construção das intervenções artísticas, eles tiveram a compreensão de forma mais aprofundada, das problemáticas socioambientais que cercam suas vidas. Pois, durante as dramatizações, surgiram relatos espontâneos de experiências pessoais relacionadas ao desmatamento, à queimada ilegal e à grilagem de terras.

As produções artísticas criadas pelos alunos foram apresentadas à comunidade escolar e tiveram um forte impacto, tanto em âmbito escolar quanto social. Observou-se um aumento do



Registro de uma das produções dos estudantes

interesse dos estudantes em discutir temas ambientais, além de relatos de mudanças de postura em suas famílias e vizinhança. Destaca-se que o uso da arte nesse contexto educacional revelou-se uma estratégia eficiente não apenas para se trabalhar conteúdos curriculares, mas também como ferramenta de empoderamento e mobilização social. Conforme afirma Boal (1974, p. 125), “todos podem fazer teatro, até os atores”, ressaltando o potencial da arte como linguagem acessível e transformadora.

Considerações finais

Para finalizar, o desenvolvimento das práticas artísticas na Escola Estadual Rural Nova Esperança demonstrou que a arte, quando aplicada de forma contextualizada e crítica, pode ser uma poderosa aliada na educação do campo. Portanto, a experiência contribuiu para o fortalecimento da identidade cultural dos estudantes, promovendo a conscientização ambiental e estimulando o protagonismo juvenil na defesa da Amazônia. “A educação não transforma o mundo. A educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo” (FREIRE, 1996, p. 45). Diante dos resultados, recomenda-se que as práticas de arte-educação sejam incorporadas de maneira permanente nos currículos das escolas do campo, valorizando os saberes locais e fortalecendo a luta pela preservação ambiental e pelos direitos das populações amazônicas.

Referências Bibliográficas

- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e Observação Participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 1992. ■

Um convite para imaginar jornadas possíveis

PELA DIRETORA-PEDAGOGA LUÍZA FONSECA

Pensar e fazer teatro é um caminho persistente, que nos convocou em algum momento da vida e continua nos cativando a trilhar suas curvas, retas, espirais – tudo que a imaginação conseguir desenhar. A pesquisa em teatro nos convida a habitar grandes jornadas com atenção minuciosa aos seus detalhes. É o caso do livro *Imaginação Criativa: Teorias e Práticas Cênicas em uma Jornada Pedagógica*, da nossa professora – ou melhor, artista-educadora, como se declara – Marcia Azevedo, no Teatro Escola Macunaíma. Agradeço o convite de percorrer essa leitura e desenhar atravessamentos.

Logo no título, me chama atenção que “teorias e práticas” parecem caminhar lado a lado. Na especificidade do nosso trabalho, penso ser fundamental a mesclagem prático-teórica. Sofremos muito com a separação enganosa entre prática e teoria. No senso comum, podemos extrair que o que é “prático” está na experiência vivida e o que é “teórico” se reserva a uma construção posterior e estruturada de pensamento. Além de existir uma hierarquia onde o pensamento teórico – racionalizado – está elevado em detrimento das experiências práticas – sensíveis. Na nossa ação e pensamento como educadores do teatro, sabemos do desafio de reintegrar essas lógicas para possibilitar uma experiência viva e total para os alunos. Poderíamos associar comumente o símbolo de um livro à noção de teoria, mas a escrita e a proposta investigativa em *Imaginação Criativa* tecem uma integração: indo e vindo entre experiências em sala de aula



e reflexões de pesquisa. Marcia nos mostra suas inquietações como pesquisadora, e acompanhados de suas perguntas investigativas, nos leva para dentro da prática com os alunos. E então retornamos para refletir sobre a experiência vivida, tanto do seu ponto de vista quanto apreciando as reflexões dos alunos, e por vezes retornar mais uma vez para uma prática que já se transformou após as análises. Embarcamos no movimento da pesquisa. Este livro é um ótimo exemplo – mais que um exemplo: um exercício provocador – da confluência entre prática e teoria.

Já abarcados no livro, neste modo de pensar-fazer, primeiro perguntamos por que a imaginação. Descobrimos que será a companhia durante toda essa jornada, pois é a água que bebemos, o chão que pisamos, o desejo de continuar. A imaginação é nosso ponto de partida no mundo, como os arquétipos que Marcia menciona: a criança, que tem um pouco de tudo para descobrir e uma curiosidade que não se esgota, e o louco, que carregando apenas sua pequena mala caminha sorridente para o abismo. É nosso modo de perceber o mundo que o cria. A percepção não está descolada da capacidade de imaginar, afinal a imaginação funciona através de associações entre o que conhecemos e o que pode vir a ser. Quando é delimitada a noção de imaginação “criativa”, ela nos explica que, no mar vasto da imaginação, nosso recorte é do campo artístico – que por definição produz algo concreto e se transforma em ação. Assim, para nós, a imaginação não é apenas as infinitas imagens evocadas na mente, mas a criação de materialidades e a própria ampliação para novas possibilidades imaginativas. Imaginar

e treinar a capacidade de imaginar é cuidar da terra durante nosso caminhar. Nossa arte possibilita a expressão concreta da imaginação como uma materialidade conectiva, sempre alçando novas relações e se mantendo em constante movimento – ou seja, em processo. Pensar-fazer a imaginação criativa no teatro é dar luz à qualidade processual do nosso trabalho.

O processo pode ser interminável, mas o momento de chegada, ao que vai vir a ser uma grande jornada, é sempre impactante. Como guia desta andança, Marcia nos convida a entrar na sala de aula em um contexto muito especial de alunos iniciantes, que acabam de chegar a nossa escola e a sua primeira experiência no teatro. Estar diante de algo novo, é sentir o chão conhecido abaixo dos pés tremer. Escolher dar um passo para dentro de um território desconhecido significa se desprender das certezas sobre si mesmo para que possa se relacionar com um outro. Neste primeiro contato com o teatro, a ideia de “outro” é gigante: é um lugar novo com dezenas de pessoas que você nunca viu na vida, muito diferentes de você e entre si, é uma educadora desconhecida propondo ações simples, mas não habituais, é estar descalço, é olhar nos olhos dos outros. Por mais que seja essencial, requer muita sensibilidade acolher e orientar o que são literalmente os primeiros passos. Ela propõe uma ritualidade simples e vibrante. Seu acolhimento se inicia com os combinados com a turma (a manutenção da ética que será construída coletivamente). Segue com um acordo onde é preciso ‘dizer sim’ para esse novo que iremos experimentar – e assim, os alunos escolhem dar o primeiro passo para dentro da roda. Em se-

guida vem a importância de acordar o corpo, o que é uma continuação do dizer sim, pois este não é só um combinado verbal e mental: é preciso uma abertura às sensações do corpo para estar em relação consigo, com os outros e com o ambiente. Para que o seu modo de ver o mundo, suas habilidades perceptivas, sejam acionadas e para que, com o recurso da imaginação, novos mundos e novas formas de ver o mundo sejam convocados. Até em um exercício simples, que pode parecer apenas um primeiro aquecimento, observamos a simultaneidade entre os processos perceptivos e a imaginação, lembro de uma passagem que conduz: “Acorde o corpo como um gato... como uma criança... Movimente-se nesse espreguiçar como uma cobra” (AZEVEDO, 2024, p. 46). O último passo, que já estava acontecendo apenas é tornado consciente agora, é o Olhar. Ver para além dos automatismos. Não se verá coisas extraordinárias se o modo de ver não for provocado. A grande importância disso talvez não se torne consciente no primeiro momento, mas é fundamental que se plante a semente desse entendimento, exercitando “um olhar que aciona outro olhar – o imaginativo” (AZEVEDO, 2024, p. 53). Agora sim há uma abertura para começar os jogos teatrais, ir além da vida comum, criar um espaço seguro onde a imaginação pode fluir livremente. Nesta primeira fase com os alunos iniciantes o que reina é o exercício intensivo da imaginação com várias possibilidades de experimentação.

Na próxima etapa, a que chamamos de Atuação 1, há o desafio da introdução dos elementos do Sistema de Stanislavski na criação de cenas. Como educadora do sistema e com o foco de

pesquisa sobre a imaginação, ela enfrenta esse desafio com maestria e nos conta que o primeiro elemento a ser trabalhado será, é claro, o mágico “se”. Será preciso se implicar nos questionamentos imaginativos com “o que eu faria se?”. Cada vez com mais consciência, os alunos progressivamente aprendem a conviver com e estimular as perguntas da imaginação. Não há a urgência de uma resposta, muito menos uma resposta “certa”. Mas é o início de um impulso do ator-investigador que desbrava suas experimentações no aqui e agora, e talvez saia da investigação sem uma resposta, mas com perguntas mais interessantes. Me parece ser o momento em que ela traz mais fortemente para os alunos a importância de se colocar perguntas, e assim de conviver com a dúvida, que costuma ser tão indesejada. Ela ressalta ainda que suas interferências como condutora tem um intuito provocativo, e não de direcionamento. É novamente o esforço de abrir mais atravessamentos, e não de estreitar o caminho. Os elementos do sistema vêm ao jogo e passam a ser ferramentas que os tranquilizarão para a jornada que seguirá.

Quando os alunos já estão na etapa de criação do papel a partir de uma obra dramática, por mais que o novo desafio de se aproximar da complexidade de uma obra e de uma personagem seja imenso, me salta aos olhos como ela destaca a importância essencial de um elemento que foi um dos primeiros da jornada e agora se retoma complexificado, com tudo que já foi aprendido: a visão. Quando fala em visão está se referindo a um recurso do trabalho imaginativo que forma uma sequência de imagens que transitam como

um “filme interior” ao mesmo tempo que os alunos-atores transitam pela ação. Uma ação viva do ator precisa necessariamente estar acompanhada do exercício ativo da imaginação, que vê e acredita em tudo que está sendo feito, enquanto é feito. Em tal momento da jornada, não resta dúvida que a imaginação é o fiel parceiro de estrada, e sem ela é que se perde no caminho – ou o caminho perde a vida, a cor, o movimento. O que antes era o impulso da imaginação de criar e responder perguntas, agora se estrutura com a importância da pesquisa para este ator-investigador, que fortalecerá sua visão já que “perguntar é um caminho próspero para estimular as imagens a se formarem” (AZEVEDO, 2024, p. 151). Então, me lembro do Olhar que foi um dos primeiríssimos passos da jornada, nos primeiros estímulos para se exercitar o ver além do que já está dado. Isto está presente no aluno iniciante, com seu receio de olhar nos olhos de um estranho, e está no aluno formando, que precisa dar vida ao universo de uma personagem através do seu modo único de olhar o mundo. O ir e vir dessa jornada, que desafia a linearidade do tempo, me encanta muito. Como quando, por exemplo, ela relata que mesmo em uma turma mais avançada, mas por causa de suas especificidades e um obstáculo na falta de concentração do grupo, aqueles quatro passos já ritualizados (os combinados, o sim, o corpo, o olhar) não estavam funcionando. Assim foi preciso um esforço de treinamento da concentração do coletivo, para que esses primeiros passos se tornassem novamente possíveis. É lindo perceber que são acordos que não deixam de ser necessários e precisam de persistência ao longo do tempo. Cada dia é um dia independente das experi-

ências prévias. Estamos sempre dando primeiros passos, mesmo que o caminho já esteja longo.

Iniciamos a jornada em um exercício expansivo da imaginação, coletamos ferramentas durante o percurso aprendendo a nos guiar por perguntas, e finalmente encontramos nas perguntas o ímpeto de pesquisa do ator-investigador – guiados, e convidados a participar, por esta artista-educadora tão generosa em abrir seu processo conosco. As minúcias das práticas e registros a cada etapa merecem nossa leitura ativa.

Já conversei algumas vezes com a Marcia sobre a importância dos registros... Ler um registro dela, costurado com registros de alunos, e ter a chance de escrever minhas impressões sobre a leitura e partilhar no nosso Caderno Macu... É uma teia emaranhada belíssima, é um trabalho que nutre a si mesmo e lança redes para fora, é uma possibilidade de construir conhecimento coletivamente. A escrita também é parte do processo e uma maneira de horizontalizá-lo, imaginando novas conexões. Já sabemos que o que é desenvolvido dentro da sala de aula, não fica restrito às suas paredes, porque sempre cria laços com a vida – nos transforma dentro e fora do teatro. Mas é realmente muito generoso sermos convidados às reflexões e experiências de uma pesquisadora e eterna aprendiz. Sua escrita provocativa nos confirma que pensar-fazer teatro é verdadeiramente um exercício coletivo de imaginar.

Referência Bibliográfica

AZEVEDO, Marcia. **Imaginação Criativa:** Teorias e Práticas Cênicas em uma Jornada Pedagógica. São Paulo: Dialética, 2024. ■





ISSN 2236-9334



TEATRO ESCOLA
MACUNAÍMA

REFERÊNCIA DESDE 1974

macunaíma.com.br