



Universidade de Brasília

Instituto de Artes - IdA

Programa de Mestrado Profissional em Artes

WELLINGTON DE OLIVEIRA

**Cidade: território de experiência do teatro em
comunidade**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Brasília/DF

2016

WELLINGTON DE OLIVEIRA

**Cidade: território de experiência do teatro em
comunidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília/DF
2016

Agradecimentos

À comunidade do Vale do Amanhecer e aos estudantes que me acompanharam nesta jornada, colorindo os percursos, trazendo o riso e a generosidade, mesmo nos momentos difíceis. João Vitor e Guilherme pela leveza, equilíbrio e açúcar das “tortas de climão”; Izabella Leite e Izadora Leite, persistentes e presentes inteiramente desde o princípio de tudo; Eduardo Roberto, pelos riquíssimos debates e olhares sensíveis; Mayrla, auxiliar nas produções e invenções; Grazielle, pelo exemplo de abertura às novidades, compromisso e desejo constante de superação. Paulo Vitor, pela sensibilidade na escuta e nas falas. Wendel Matheus por sempre acreditar em nosso trabalho; Julia pela doçura da infância. Layane por somar, agregar e acreditar sempre.

Ao meu orientador, Rafael Litvin Villas Bôas, que muito além das orientações de pesquisa, mostrou-se exemplo do que é ensinar pelo que se é, permitindo-me vivenciar com leveza, prazer, paciência, atenção e disponibilidade, meus trânsitos e tempos com os estudos.

À professora Marcia Pompeo Nogueira, pelas referências apresentadas, essenciais aos direcionamentos do meu percurso de pesquisa. Pela disponibilidade de participar da banca, desde a etapa de qualificação, além da generosidade.

Ao Jonathan Andrade, amor, companheiro de vida, grande artista e referência dos meus caminhos no teatro. Mestre das palavras, da poesia e da fé na arte que transforma. Agradeço pelas guloseimas tão necessárias à minha produção escrita.

Ao Francis Wilker que apresentou os primeiros caminhos desta pesquisa, apresentando um mundo de possibilidades.

Ao professor José Mauro Barbosa Ribeiro, pelas contribuições no exame de qualificação e pelo acompanhamento generoso dos meus percursos de pesquisa desde a graduação.

Ao professor Marcelo Ximenes Bizzerril, que se prontificou a contribuir com o trabalho, participando da banca de defesa.

Aos professores do Programa de Mestrado Profissional em Artes, em especial ao professor Jorge das Graças Veloso pelo apoio e presença durante o percurso.

Aos meus amigos, companheiros de trabalho, alunos e familiares que me apoiaram pacientemente ao longo desses dois anos de mestrado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa de estudo que viabilizou a realização desta pesquisa.

*O essencial é saber ver,
Mas isso, triste de nós que trazemos a alma
vestida,
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem de desaprender. . .
Procuro despir-me do que aprendi,
Procuro esquecer-me do modo de lembrar
que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os
sentidos,
Desencaixotar as minhas emoções
verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu. . .*

Alberto Caeiro

Resumo

A presente pesquisa discute a relação das práticas teatrais com a cidade, em contextos educativos, analisando um processo de criação teatral realizado com jovens estudantes na comunidade do Vale do Amanhecer, em Planaltina/DF. Pretende-se situar a ação teatral como acontecimento facilitador de leituras dos espaços da cidade e de conscientização política dos cidadãos, agentes transformadores dos territórios que compartilham. A análise dos procedimentos metodológicos e dos percursos criativos objetivam o reconhecimento da cidade como potencial território de experiência para propostas teatrais que visam o desenvolvimento de comunidades.

Palavras-chave: Teatro em comunidade; Dramaturgias da cidade; Cidade educadora; Jogos teatrais; Teatro e cidade.

Abstract

The present research discusses the relationship of theatrical practices with the city, in educational contexts, analyzing a theatrical creation process accomplished with young students in the community of Vale do Amanhecer, in Planaltina / DF. It intends to situate the theatrical action as a facilitative event of readings of city spaces and political awareness of citizens, transforming agents of the territories that they share. The analysis of methodological procedures and creative courses objectives to recognize the city as a potential territory of experience for theatrical proposals intending the development of communities.

Keywords: Theater in community; Dramaturgies of the city; Educative city; Theater games; Theater and city.

Lista de Figuras

Figura 1 – Acesso principal ao Vale do Amanhecer - Território do templo religioso	42
Figura 2 – Acesso pela Vila Pacheco	42
Figura 3 – Formação final do grupo	47
Figura 4 – Dimensões metodológicas	48
Figura 5 – Intervenção cênica para debater a insegurança nas ruas	59
Figura 6 – Confeção das máquinas fotográficas de papelão	63
Figura 7 – Fotografando os caminhos	64
Figura 8 – Caminhos de ontem	65
Figura 9 – Caminhos de hoje	66
Figura 10 – Caminhos de amanhã	66
Figura 11 – Caminhos de amanhã - O muro	67
Figura 12 – Caminhos de amanhã - ampliação da “fotografia” do muro.	75
Figura 13 – Izabela e Guilherme - mostrando <i>gestus</i> com objetos	85
Figura 14 – <i>Gestus</i> da esposa, presa, buscando liberdade, lutando contra a vontade do esposo. Esposo, no limite das pressões por dinheiro e melhores condições. Se esforçando para convencer a esposa a sair da cidade.	85
Figura 15 – João Vitor e Mayrla - Mostrando <i>gestus</i> com objetos	86
Figura 16 – <i>Gestus</i> da senhora apaixonada, o desejo de que ele fique. A tentativa de segurar o que não pode. Senhor apaixonado, desejo x força maior.	87
Figura 17 – Visita à casa abandonada - Registrando percepções	90
Figura 18 – Visita à praça - Registrando percepções	90
Figura 19 – Elaboração de imagem subvertendo os sentidos dos espaços. A praça que virou mar.	92
Figura 20 – Mapa com localização das cenas	93
Figura 21 – Servindo o chá ao público	96
Figura 22 – Personagem Antônio; Cena da discussão no quarto da casa.	97
Figura 23 – Gigante tentando convencer a personagem a ir para o outro lado do muro.	99
Figura 24 – Cena do encontro dos personagens na casa abandonada	100

Sumário

1	INTRODUÇÃO: TRAJETÓRIAS PERCORRIDAS E MAPAS A TRILHAR	9
1.1	Questões de pesquisa ou trilhas a desbravar	12
1.2	Metodologia ou as estratégias do percurso	14
2	TERRITÓRIOS DO TEATRO NA CIDADE	17
2.1	Espaços do teatro na cidade: o lugar do espectador	18
2.2	Teatro Público: a comunidade protagonista e a cidade como palco	23
2.3	Teatro e cidade: um campo e múltiplos conceitos	27
2.3.1	<i>Site specific</i> : a cidade como obra e território	29
2.3.2	Teatro de Invasão: a realidade em diálogo	32
3	TERRITÓRIOS DESCOBERTOS: OS CAMINHOS DO VALE DO AMANHECER	36
3.1	Em busca do teatro que constrói territórios	38
3.2	Chegar à cidade para encontrar uma comunidade	41
3.3	Direcionamentos metodológicos ou a busca pelas <i>idades</i> da cidade	48
3.3.1	Os eixos metodológicos ou acessos às cidades corpo, espaço e comunidade.	49
3.3.2	Criando os gestos das dinâmicas de trabalho	54
3.4	(Re)conhecer as <i>idades</i>	56
3.5	Caminhos: em busca das dramaturgias da cidade	60
4	CIDADE: TERRITÓRIO DE EXPERIÊNCIA DO TEATRO EM COMUNIDADE	70
4.1	Da dramaturgia ao ato cênico ou reivindicando a experiência	78
4.1.1	Cidades corpos em trânsito	79
4.1.2	Cidade espaço escavada	88
4.1.3	Caminhos para a cidade comunidade	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
	Referências	111

ANEXOS	114
ANEXO A – DOCUMENTÁRIO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA PEÇA MURO DE PROMESSA	115
ANEXO B – VÍDEO DA APRESENTAÇÃO DA PEÇA MURO DE PROMESSA	116
ANEXO C – REGISTROS FOTOGRÁFICOS: ENSAIO E APRESENTAÇÃO	117
ANEXO D – MATERIAL GRÁFICO: PROGRAMA DA PEÇA MURO DE PROMESSA	118

1 Introdução: trajetórias percorridas e mapas a trilhar

Lição de Pintura

Quadro nenhum está acabado,

disse certo pintor;

se pode sem fim continuá-lo,

primeiro, ao além de outro quadro

que, feito a partir de tal forma,

tem na tela, oculta, uma porta

que dá a um corredor

que leva a outra e a muitas outras.

João Cabral de Melo Neto

A ideia do teatro como uma produção coletiva, colaborativa, interdisciplinar e contextualizada sempre foi constante na maioria das experiências com as quais tive contato, desde o início da minha trajetória artística e profissional. Meus primeiros passos no campo das práticas teatrais iniciaram no ano de 2001, em Sobradinho/DF, minha cidade de origem. Neste ano, tive a oportunidade de participar de uma oficina de teatro realizada pelo Grupo de Teatro Carruagem, dirigido por Sarah Salles, no antigo Centro de Desenvolvimento Social (CDS), de Sobradinho. Fui convidado a compor o elenco do referido grupo, formado basicamente por crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social, podendo vivenciar uma prática teatral com intencionalidades socioeducativas. Posteriormente, em 2007, ingressei no Grupo de Teatro Carlitos, dirigido por Raquel Lima, o qual possuía um cunho educacional com fins de profissionalização artística, momento em que confirmei o desejo de me tornar professor de Teatro.

Ambas as experiências permitiram-me uma aproximação com o fazer teatral articulado ao viés educacional e com claras interferências dentro da comunidade. Além de participar da concepção do espetáculo e das escolhas estéticas junto ao

grupo, executávamos todo o trabalho de produção tendo um contato bem próximo com vários setores da comunidade. A apropriação da cidade era construída tanto nos momentos de compartilhamento dos espetáculos com as pessoas, quanto na busca por parcerias com comerciantes, empresários e escolas interessadas em agendar sessões dos espetáculos para os alunos. Este acesso aos mais diversos setores da cidade possibilitava uma ampliação das nossas ações, conferindo um protagonismo do grupo dentro da comunidade. Tínhamos o papel de mobilizar esforços para levar os espetáculos ao público, fator que conferia um caráter político de organização coletiva e dialógica em nossos territórios de convivência.

Embasado por estas vivências, considero que uma das formas mais potenciais de formação estética e teatral, especificamente voltada para crianças e adolescentes, ocorre por meio da experiência de criação do evento cênico. Tal experiência, quando contextualizada nos respectivos espaços de convivência, exige do sujeito olhares críticos e atitudes dialógicas de forma semelhante ao terreno dos conflitos sociais, ou seja, o terreno das relações políticas e de poder, possibilitando o desenvolvimento da consciência cidadã e da capacidade de interferência em seus territórios.

Na Universidade de Brasília, durante a graduação em Artes Cênicas, me aproximei dos estudos relacionados à pedagogia do teatro, os quais, articulados às minhas experiências anteriores, possibilitaram identificar possíveis metodologias e poéticas que atendem aos meus desejos de transformação e mobilização social. Ainda no percurso de graduação participei do Projeto de Extensão e Ação Contínua *Diálogos com Experiências Educacionais Inovadoras*, informalmente chamado de *Projeto Autonomia*. O projeto, inspirado e apadrinhado por José Pacheco, idealizador da Escola da Ponte (Portugal), objetivava refletir e experienciar pedagogias que valorizavam a autonomia do aluno enquanto protagonista do processo de aprendizagem, repensando politicamente as formas de organização do trabalho pedagógico e a aproximação dos fazeres escolares com as demandas cotidianas e sociais. Nesta ocasião, realizei as primeiras intervenções pedagógicas em ambientes escolares aos quais visitávamos, propondo processos de criação cênica com crianças e buscando diálogo com questões cotidianas trazidas pelas mesmas. Oficialmente o projeto atuou em uma escola classe¹ de Brasília, durante um ano, desenvolvendo diversas oficinas, sendo eu responsável pela “Oficina de TeatrAção”. A referida oficina consistia em experiências de criação cênica a partir de depoimentos pessoais dos alunos e de histórias trazidas das suas cidades de origem, visto que vários eram filhos de empregadas domésticas advindas de diversas cidades do Distrito Federal e entorno. Estes dispositivos pedagógicos também foram agregados ao meu projeto da disciplina “Direção Teatral”, na graduação, que resultou no espetáculo “Memórias Encaixadas”, concebido em 2011 com alunos

¹ Em Brasília, as escolas classes atendem somente alunos das séries iniciais da educação básica, ou seja, até o 5º ano, que se refere à antiga 4ª série.

de uma Escola Parque de Brasília.

Sempre vinculado a estéticas teatrais com implicações pedagógicas, desde as primeiras experiências com o teatro, realizei o concurso público da Secretaria de Educação do Distrito Federal e, em Abril de 2013, iniciei as minhas atividades como professor. Tive, a partir deste momento, a possibilidade de ampliar estas experiências anteriores e vivenciar o contexto escolar em todas as esferas políticas e pedagógicas, momento em que as minhas inquietações começaram a ficar mais latentes. Meu cotidiano escolar foi se tornando uma batalha diária em busca de sentido para as práticas, por espaços vivos de aprendizagem e por estruturas menos rígidas. Não conseguia enxergar nas GRADES horárias e nas CARGAS curriculares sentido real para as necessidades de muitos dos alunos, pois nada dialogava com suas realidades e muito menos provocava reflexos significativos em suas vidas. A realização de experiências artísticas estava condicionada a uma estrutura fechada nos muros da escola e dentro da CAIXINHA da sala de aula. Como aprofundar o diálogo e dar sentido a estas práticas com tantos muros e barreiras? Minha busca não era por uma sala adequada e nem por um espaço exclusivo, pois bastava a quebra das paredes e a não delimitação de espaço físico. Minha inquietação estava na grande quantidade de limites pedagógicos e espaciais que impediam a construção de sentidos para as orientações curriculares estabelecidas.

Outro fator que poderia conferir sentido e integralizar os conhecimentos escolares seria o trabalho coletivo, entre os professores, e a formatação de projetos interdisciplinares, porém, isto se resumia a raros momentos como, por exemplo, uma feira de ciências. Em um desses raros momentos, em 2014, fui convidado pelo professor de história, Leônio Matos, para executar um projeto do *Programa Mais Cultura nas Escolas*², intitulado “*Comissão Escolar: desbravando a nossa história*”. A ideia era partir da localidade da escola, o setor habitacional Vale do Amanhecer, localizado em Planaltina/DF, e percorrer alguns pontos estratégicos que agregavam resquícios históricos e de preservação ambiental da cidade. Com o objetivo de produzir um catálogo e uma exposição fotográfica, os alunos registravam por meio de fotografias alguns parâmetros sugeridos nos roteiros de visita que elaborávamos previamente. Durante a realização do referido projeto, percebi o quanto era potente essa imersão nos espaços da cidade e o quanto os sentidos de determinados lugares - posso citar preconceitos de alguns alunos com o templo religioso do Vale do Amanhecer³ - passaram por processos

² O Programa consiste em uma iniciativa interministerial, firmada entre os Ministérios da Cultura (MinC) e da Educação (MEC), com a finalidade de fomentar ações que promovam o encontro entre o projeto pedagógico de escolas públicas contempladas com os Programas Mais Educação e Ensino Médio Inovador e experiências culturais em curso nas comunidades locais e nos múltiplos territórios. Fonte: <http://www.cultura.gov.br>

³ A origem do setor habitacional Vale do Amanhecer está intimamente ligada ao movimento doutrinário e religioso fundado por Neiva Chaves Zelaya (Tia Neiva), fundado em Abril de 1964, denominado Obras Sociais da Ordem Espiritualista Cristã - OSOEC - Vale do Amanhecer. Os primeiros habitantes

de releitura. Com uma intencionalidade mais definida, ampliei minhas reflexões sobre como a vivência do território urbano poderia configurar espaços de conhecimento e de aprendizagens realmente compartilhadas, desenvolvendo a capacidade de ação e pensamento daqueles jovens sobre a cidade e suas respectivas identidades.

No intuito de dar continuidade a estas reflexões, propus aos alunos que criássemos um espaço de aproximação com a cidade e com a comunidade, a partir do teatro. Como atividade extra curricular, os interessados passaram a integrar o grupo que batizamos de *Ateliê Aberto*, um coletivo aberto à experimentação artística e teatral. Infelizmente, em 2015, durante um processo burocrático de distribuição e escolha de turmas, não consegui continuar com os alunos nem com o projeto na escola, momento em que solicitei apoio de uma organização comunitária do Vale do Amanhecer que concedeu espaço para a continuidade das atividades. A partir desse momento, a nossa proposta passou a dialogar de forma mais efetiva com a comunidade, gerando uma aproximação que não era viabilizada pelos muros da escola. Comecei a aprofundar algumas questões que passaram a nortear as minhas ações e que também perpassaram as questões da presente pesquisa.

1.1 Questões de pesquisa ou trilhas a desbravar

Na busca pelo reconhecimento da cidade como um território frutífero de experiências e de geração de conhecimentos significativos por meio da prática teatral, percebi que as minhas ações buscavam responder algumas perguntas: Que possibilidades de experiência a cidade oferece para o desenvolvimento da cidadania? De que forma a cidade pode se configurar como território de experiências do teatro? Como a arte e a educação podem transformar ou ressignificar um território? Como as propostas educativas podem se aproximar da comunidade, configurando espaços de aprendizagem na cidade e com a cidade, partindo de proposições artísticas? Que perspectivas formativas uma experiência de criação teatral vinculada à cidade e seus espaços pode oferecer aos cidadãos envolvidos e quais dispositivos metodológicos podem ser significativos para este tipo experiência?

Todas estas questões são amplamente discutidas há alguns anos por entidades ligadas a educação e até mesmo nas propostas de artistas que buscam diálogos com os espaços urbanos para concretização e compartilhamento de suas obras. É notável nas produções teatrais e intervenções artísticas contemporâneas a busca por novos espaços, agregando principalmente a cidade e suas características urbanas às propostas estéticas. Dentre as necessidades geralmente apontadas pelos artistas

eram compostos por pessoas que se dedicariam à doutrina ou que estavam em algum tipo de tratamento espiritual, porém com o passar dos anos a comunidade foi crescendo e segundo dados não oficiais, possui cerca de 30 mil habitantes.

que buscam estas possibilidades, podemos destacar a questão da democratização do acesso aos bens culturais e artísticos, a criação de poéticas que dialoguem com os contextos culturais e urbanos, o reconhecimento da cidade como um território fértil de experiências, a transformação da cidade por meio da apropriação dos espaços e de práticas dialógicas com os cidadãos espectadores.

Assim como na arte e especificamente no teatro, as atuais discussões da educação também se norteiam por aspectos que propõem uma quebra das fronteiras entre as escolas, espaços de aprendizagem e as cidades. Reconhece-se como urgente a necessidade de integração dos saberes e fazeres escolares com as demandas da vida social e da organização da cidade, vislumbrando o reconhecimento da mesma como território de aprendizagem. Conceitos como o de *cidade como território educativo* começaram a se difundir em 1990, com o movimento das cidades educadoras, impulsionado durante o I Congresso Internacional de Cidades Educadoras, em Barcelona. A partir de então, no Brasil, desencadearam-se algumas ações de reconhecimento do potencial educativo da cidade – cito o “Bairro-Escola de Recife” – que representou o resgate de alguns princípios do “Movimento de Cultura Popular”, surgido em 1960, na referida capital (SINGER, 2015).

Buscando sistematizar experiências e objetivando o desenvolvimento do conceito de *Bairro-Escola*, podemos citar a *Associação Cidade Escola Aprendiz*, criada na cidade de São Paulo, em 1997, a partir de uma experiência comunitária realizada no bairro Vila Madalena. Na perspectiva do *Aprendiz*⁴, identificamos um conceito contemporâneo de educação, onde esta é por definição integral. “Assim a educação integral não é uma modalidade de educação, mas sua própria acepção: o binômio escola-comunidade é a síntese da ideia de cidade como território educativo” (COSTA, 2015 apud SINGER, 2015, p. 16). Nesta abordagem, o conhecimento converge para ações concretas que favoreçam o desenvolvimento da cidade por meio da vivência territorial, bem como o desenvolvimento da identidade, de uma cidadania ativa, de ações participativas e transformadoras que possibilitam uma formação integral do sujeito.

Localizados em ambas as vertentes – artística e educacional – o ensino e a pedagogia do teatro também precisam se desenvolver no sentido de apresentar mais propostas que atendam a essas demandas contemporâneas. São notórias experiências e pesquisas, que buscam consolidar metodologias, voltadas a projetos arte educativos realizados com e para jovens, que possibilitem uma integração dos conhecimentos do teatro com as práticas sociais e suas possíveis contextualizações. Cabe destacar que grande parte das pesquisas relacionadas ao ensino e pedagogia do teatro abordam

⁴ A Associação Cidade Escola Aprendiz ou “Aprendiz” é uma organização da sociedade civil de interesse público (OSCIP) criada a partir de um projeto experimental de comunicação e educação realizado com alunos do ensino médio pelo jornalista Gilberto Dimenstein.

principalmente a perspectiva da educação formal, porém, ainda são limitadas aos espaços cercados pelos muros da escola. São escassas as reflexões acerca de propostas metodológicas que integram a prática teatral educativa com as práticas sociais, a partir de uma vivência direta dos territórios. Igualmente escassas são as pesquisas que abordam os processos de criação realizados em contextos educacionais não formais, instaurados a partir do contato direto com os espaços das cidades e com comunidades.

Podemos enumerar diversas propostas que promovem a experiência de contato da juventude com os contextos urbanos, nas múltiplas linguagens artísticas, porém quando se trata da participação direta em um processo de criação teatral, tendo o espaço como gerador, são pontuais os registros significativos. Registros esses vinculados principalmente a espaços de aprendizagem não formais, podendo citar aqui o trabalho do *AfroReggae* e da *Cia Marginal*, no Rio de Janeiro, o *Instituto Pombas Urbanas* e o *Grupo Ventoforte*, em São Paulo. Também não podemos deixar de citar o trabalho da *Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aí Traveiz*, no Rio Grande do Sul, e o do *Bando de Teatro Olodum*, em Salvador. É irredutível que esses nomes, são referenciais de projetos surgidos no seio de comunidades, os quais dão voz aos cidadãos por meio dos personagens e histórias colocadas em cena. Analisando a trajetória destes grupos, percebemos em depoimentos e matérias jornalísticas, primeiramente o reconhecimento da comunidade em relação à identificação com os trabalhos e dos retornos sociais que beneficiam, principalmente, crianças e jovens envolvidos. Depois, pelo fato de serem projetos que realmente são desenvolvidos por pessoas da comunidade, fator que agrega mais sentido de mobilização e protagonismo nos territórios de convivência e moradia dessas pessoas⁵.

1.2 Metodologia ou as estratégias do percurso

Considerando todas as questões apresentadas, aliadas às inquietações oriundas do trabalho como professor na escola pública, reconheço a necessidade de buscar mecanismos para intervir nestas realidades que tanto questiono. O compromisso com a sistematização e reflexão sobre as implicações pedagógicas das minhas práticas se apresenta como uma possibilidade concreta de ação e documentação de dispositivos metodológicos significativos para a experiência teatral em contextos educativos⁶. Con-

⁵ É importante salientar que quando menciono o fato dos projetos serem desenvolvidos por pessoas da comunidade, não desconsidero a participação de agentes externos. A questão que diferencia estes grupos é que apesar de suas origens terem sido a partir de parcerias com artistas externos, não há um discurso tendencioso de assistencialismo para salvar a comunidade. Quem fala são os próprios sujeitos. Considero grupos que andam na contramão dos discursos esvaziados e generalizados de libertação da comunidade.

⁶ Utilizo "contextos educativos" para abranger tanto os espaços de educação formal, quanto os não formais. Buscarei não fazer diferenciação de metodologias de acordo com o espaço, pois, trata-se de uma pesquisa que debate a conexão da escola com a cidade, fator que exige automaticamente um rompimento desse entendimento de educação formal que temos.

siderando esta conexão com a realidade e o meu compromisso ético como professor e cidadão inserido em uma comunidade, optei pelo desenvolvimento de uma pesquisa-ação comunitária. Considero a metodologia da pesquisa-ação uma oportunidade para o desenvolvimento do professor como pesquisador e também uma estratégia de transformação social, na medida em que prevê uma ação interventiva executada coletivamente em um contexto da realidade. É uma metodologia que não dissocia os sujeitos dos objetos de conhecimento e que coloca todos os instrumentos metodológicos da ação a serviço de uma prática.

Neste intuito de agregar aspectos políticos, pedagógicos e artísticos da prática teatral educativa, bem como estimular o desenvolvimento de novas experiências educacionais vinculadas aos espaços da cidade, esta pesquisa propôs desenvolver e analisar um processo de criação teatral na comunidade do Vale do Amanhecer. Vinculado ao Ateliê Aberto, o processo teve duração de pouco mais de um ano, tendo como recorrência uma constante rotatividade de pessoas, das quais 13 jovens permaneceram até a apresentação da peça à comunidade. Optamos por não estabelecer um nivelamento por idade ou faixa etária, pois acreditamos que o conhecimento é facilitado pela troca, pela multiplicidade de experiências e olhares que a cidade agrega.

Partindo de um levantamento da realidade dessa localidade, foram desenvolvidos processos de criação teatral vinculados ao território, às memórias, histórias, pessoas e percepções relacionadas à comunidade. A partir destes processos, tivemos, como resultado prático, a montagem da peça teatral *Muro de Promessa*, ocupando as ruas do Vale do Amanhecer, emergida pelo espaço e imersa nele.

Buscando identificar os elementos presentes nesta experiência aliada à vivência do território e analisar como ela ressoa nos sujeitos envolvidos, este percurso de pesquisa completa-se com a reflexão, documentação e mapeamento dos elementos metodológico do processo de criação que gerou a peça. Assim, para fundamentar estas discussões e registrar as possíveis aprendizagens desta experiência, em suas dimensões teóricas e práticas - se é que elas se dissociam – a presente dissertação será organizada em quatro capítulos e as considerações finais.

No capítulo I, faremos um breve percurso pelos territórios do teatro na cidade, buscando reconhecer a arte teatral como fenômeno urbano e analisando as implicações sociais que levaram o teatro para dentro dos edifícios. Passaremos pelas renovações ocorridas no campo da encenação teatral a partir do século XX, as quais buscavam uma nova relação com os espectadores, antes passivos diante da cena, até chegar nas abordagens contemporâneas das práticas artísticas. Neste trânsito, das origens da tragédia grega, em sua íntima ligação com a política e com princípios da “democracia”, até as intervenções urbanas, que estão à margem das galerias de arte, discutiremos a questão da democratização da arte e a dimensão social que a experiência de produção

e/ou apreciação artística pode agregar em um contexto comunitário.

Através das discussões e da identificação dos pressupostos estéticos das práticas que se vinculam à cidade, apresentaremos alguns conceitos que constituirão os referenciais de ação e análise da nossa pesquisa.

No capítulo II, apresentaremos alguns caminhos metodológicos da nossa prática teatral educativa, elencando procedimentos que possibilitaram o diálogo com a comunidade, identificando suas dinâmicas sociais, problemáticas, fatores geográficos e percepções. A partir destes tópicos, explicitaremos o processo de aproximação com os espaços da cidade e de construção dramatúrgica a partir dos referenciais encontrados no percurso.

No capítulo III, buscaremos um reconhecimento da cidade como território de experiências, analisando as nossas práticas pela ótica da peça teatral apresentada ao público, mapeando os mecanismos utilizados para apropriação dos espaços da cidade, os procedimentos de identificação de personagens, as atitudes dialógicas do professor enquanto artista e encenador, escolhas estéticas da encenação, limites e demandas do processo de criação teatral em comunidade.

Por fim, cabe destacar que apresentamos um caminho metodológico, por considerar impossível estabelecer metodologias fechadas em uma experiência como esta, pois os afetos e percepções aqui presentes estão materializadas em um território subjetivo que se manifesta na defesa da educação de qualidade, pelo respeito aos direitos dos cidadãos e compartilhamento das práticas que acredito. Esta pesquisa, antes de qualquer coisa, pretende ser uma provocação em relação aos sentidos das práticas pedagógicas isoladas pelos muros da escola e pelas paredes da sala de aula.

2 Territórios do teatro na cidade

Ainda vão me matar numa rua.

Quando descobrirem,

Principalmente,

Que faço parte dessa gente

Que pensa que a rua

É a parte principal da cidade.

Paulo Leminski

Antes de adentrar um local desconhecido, precisamos conhecer melhor o território, buscar referenciais e mapear a nossa trajetória. É isso que vamos fazer agora! Estabelecer uma aproximação com o nosso território, conhecer as suas zonas de risco e convergências, para enfim começar a escavá-lo em busca dos tesouros que pretendemos encontrar.

O nosso roteiro pretende chegar a um teatro que não cabe nas caixinhas edificadas e que necessita das ruas, do povo, do contato e do contágio para existir. Um teatro que se libertou dos ideais burgueses, das institucionalizações, delimitações, segregações e isolamentos. Queremos encontrar neste território um teatro público onde a comunidade pode entrar e se fazer presente com sua voz. Aquele teatro que existe sem edifícios suntuosos, o qual muitas vezes se encontra nas periferias onde as elites não têm interesse de ir. O teatro que se desenvolve nas ruas, nos espaços ditos não convencionais, onde existe calor, afeto, igualdade e humanidade.

Esse teatro que aproxima pessoas, movimenta comunidades, que surge na cidade, com a cidade e para a cidade, nos interessa enquanto objeto de formação da cidadania e de provocação artística. Diante disso, transitaremos por territórios conceituais que possibilitem discutir a nossa prática, as interações entre teatro e sociedade, bem como os princípios estéticos que possibilitam a potência do ato cênico nestes contextos.

Sabemos que discutir as relações do teatro com a cidade nos direciona a um campo de múltiplas referências e áreas de conhecimento, considerando que este

passa a fazer parte de um complexo conjunto de relações sociais, políticas e culturais. Perceberemos, portanto, que este território agrega referenciais de diversas áreas como: artes visuais, arquitetura e urbanismo, antropologia, sociologia e educação. A cidade é isso! Um conjunto de saberes, olhares, relações e referências.

2.1 Espaços do teatro na cidade: o lugar do espectador

Podemos começar afirmando que ao longo da história o teatro se desenvolveu a partir das demandas políticas e sociais da cidade, atendendo às necessidades de congregação das pessoas, aspecto identificado desde as origens da tragédia grega. O surgimento do teatro, enquanto convenção, está intimamente relacionado com a origem do conceito de cidade que serviu como modelo para os países ocidentais, tornando este um importante elemento de formação dos cidadãos para a atuação política.

Associar o teatro ocidental com o estabelecimento do espaço urbano é uma tarefa que nos remete à Grécia no período VI a IV a.C., contexto em que as cidades gregas passavam por grandes mudanças em seus padrões sociais e culturais. O surgimento da pólis trouxe a divisão entre público e privado, representando uma nova forma de organização do espaço urbano e novos entendimentos acerca do papel dos indivíduos na organização social. A esfera privada da pólis dizia respeito ao patrimônio, casamento e família de um cidadão, já a esfera pública era expressa pelo espaço público urbano, formado pelas instituições. O espaço urbano seria essencialmente o espaço político, configurado pelas instituições comerciais e espaços públicos compartilhados por todos os cidadãos, concepção que também norteia as organizações urbanas dos países ocidentais.

Essa nova estrutura de *Urbe* favorece o reconhecimento do homem enquanto ser detentor de razão, que se torna centro dos debates filosóficos e recebe a denominação de *zoon politikon*, em português “animal político”, devido a sua capacidade de interação social e política na cidade. Desse modo, o ideal da pólis se concretiza na medida em que existe o cidadão de direitos atuando em prol da esfera pública e de si mesmo. Os poderes patriarcais aos poucos foram perdendo a influência nas comunidades para dar lugar a leis elaboradas pelos cidadãos, que substituíram os costumes puramente religiosos.

Diante destas novas configurações, os ditirambos, rituais cênicos agrários em homenagem ao deus Dionísio, começaram a migrar para a cidade-estado de Atenas, fator que conferiu ao referido culto um caráter de fenômeno urbano. Esse teatro ritualístico trazido para o espaço urbano passou a se organizar em função do novo território, se desenvolvendo conforme os princípios políticos da cidade e em consonância com as transformações que ocorriam em relação aos cidadãos.

O teatro é uma obra de arte social e comunal; nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga. Em nenhum outro lugar, portanto, pôde alcançar tanta importância como na Grécia. A multidão reunida no *Theatron* não era meramente espectadora, mas participantes no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas (BERTHOLD, 2001, p. 103-104).

Aos poucos, essas conexões mitológicas foram se desenvolvendo em decorrência das contradições apresentadas pela nova configuração social e espacial da pólis, passando a incorporar mitos que buscavam a representação de problemas de ordem doméstica dos cidadãos em contraponto aos novos pressupostos políticos. O diálogo, que representa a racionalidade, o exercício do debate, da argumentação e desmitificação da palavra, passa a compor a estrutura cênica desses rituais e a ganhar cada vez mais espaço na cidade, propiciando o surgimento e desenvolvimento da Tragédia enquanto instituição patrocinada pelo estado.

Cabe destacar que além de ser um elemento agregador dos cidadãos, esta institucionalização servia aos interesses do Estado como instrumento de formação do cidadão que deveria viver e administrar a pólis. As Tragédias tiveram papel fundamental na formação desse novo cidadão e na consolidação dos ideais democráticos da pólis, sendo um espaço de demonstração do respeito à cidade perante aos demais cidadãos. O teatro, desse modo, era também um evento social em que os cidadãos se encontravam e demonstravam interesse pelo debate e pela constituição de uma sociedade ideal, conforme os pressupostos gregos. O espaço teatral aberto, em formato semicircular, com dimensões semelhantes aos estádios de futebol, possibilitava o ingresso de todos os cidadãos e uma configuração espacial de assembleia, conferindo popularidade e um caráter de discussão coletiva na pólis.

Ao encontro dessas transições, a palavra que antes era apenas dos filósofos e dos poetas passa a ser também dos tragediógrafos, autores das tragédias que seriam encenadas publicamente na cidade. A ampliação do diálogo entre os cidadãos da pólis também precisou se tornar presente nos textos das Tragédias, acarretando na inserção de mais atores, agora não somente um para contrapor o coro. As questões da cidade, os conflitos entre lei divina e lei do estado, além de toda a necessidade de reflexão sobre as novas dinâmicas sociais, foram incorporados aos textos trágicos. Assim, a tragédia não servia somente como meio de transmissão dos mitos, pois ela refletia a cidade e possibilitava aos cidadãos uma experiência de entendimento sobre suas relações com o mundo, sobre as consequências de seus atos e sobre uma compreensão de si mesmo.

A complexidade necessária para a apresentação de todos os aspectos de uma história estava ali presente: personagens, histórias, conflitos, lugares, relações e

consequências de atos praticados. É evidente que o teatro acompanhou essa transformação do homem e se configurou conforme essas novas necessidades que a vida em conjunto demandava. Tornou-se acontecimento social ao dialogar com a realidade e com as demandas do homem, mobilizando a reunião de multidões e favorecendo aproximações com as formas de relação no espaço urbano. O caráter de cerimônia pública tornava o evento teatral uma espécie de carnaval, conectado com a cidade e os seus espaços, aproximando os cidadãos e fortalecendo os vínculos destes com a pólis. Portanto, podemos dizer que teatro e cidade mantiveram estreitos laços por vários séculos.

Não nos interessa fazer aqui um levantamento historiográfico sobre a natureza urbana do teatro, porém, entendemos que a compreensão do seu caráter político e da relação com uma determinada sociedade, passa pelo entendimento das dinâmicas sociais que levaram esse teatro para dentro dos edifícios, por exemplo. O mais importante, no percurso que estamos tentando orientar, é identificar as implicações éticas, políticas e poéticas de um teatro que se realiza na rua ou que discute a sua relação com o espectador. Não poderíamos deixar de mencionar que o teatro realizado em espaços restritos e em edifícios teatrais constituiu uma das características marcantes da acepção burguesa do teatro europeu desenvolvido no século XVII, a partir do Renascimento, tornando-se um meio de elitizá-lo. É importante destacar que não se trata de fazer uma oposição entre rua e edifício teatral, pois são cada vez mais notáveis propostas teatrais desenvolvidas em espaços fechados, as quais assumem posturas éticas de debate político. Neste sentido, o que queremos enfatizar é o caráter democrático que a rua oferece, enquanto possibilidade de acesso de diversos públicos que muitas vezes não iriam a um teatro convencional.

Em *Linguagem da Encenação Teatral*, Roubine (1998) destaca que o palco nos moldes italianos assumiu um caráter predominante na caracterização do que chamamos teatro burguês, sendo considerado o supra-sumo da arquitetura teatral, até a metade do século XX, devido aos requintes e o conforto oferecido aos espectadores. Ainda de acordo com o autor, o palco italiano simbolizava o espelho da hierarquia social em que a qualidade desigual das localidades reproduzia uma ordem que privilegiava burgueses e aristocratas, reservando as poltronas mais distantes e com menores possibilidades de visibilidade aos pequenos comerciantes, por exemplo. A relação de proximidade do espectador com o palco, ou a escolha dos lugares com melhores comodidades e acústicas, era realizada conforme o status econômico e social, conferindo a este formato de palco um caráter antidemocrático. Podemos, então, inferir que o confinamento do teatro em salas fechadas configurou uma forma de privilegiar as elites e reforçar ainda mais as hierarquias, tornando-o mero entretenimento e distanciando seus vínculos com a cidade e com o povo. Cabe reforçar, que diferente dos princípios gregos, o teatro servia apenas ao divertimento dos poderosos e aos anseios intelectuais dos

acadêmicos.

A partir das primeiras décadas do século XX, com as experiências de investigação dos encenadores modernos, o discurso de aproximação com os espectadores e o questionamento das funções do teatro na sociedade começaram a reverberar nas encenações, resgatando um caráter político cujo papel social possibilita algumas analogias com as origens gregas. Através da investigação de novas formas de recepção teatral, os encenadores modernos passaram a assumir posicionamentos ideológicos que refletiram nas encenações e na desconstrução do espaço cênico convencional.

O ilusionismo proposto pelo palco em formato italiano e a encenação submetida apenas ao texto passaram a ser questionados enquanto facilitadores de uma participação ativa do público. Inevitavelmente, a preocupação com o estabelecimento destas novas relações entre palco e plateia, bem como a compreensão dos espaços enquanto símbolos democráticos, impulsionaram a redefinição de espacialidades, experimentação de novas proposições e formas estéticas. No escopo das referências que buscam situar os espectadores enquanto participantes ativos do ato cênico, emblemáticas para a fundamentação desta pesquisa, alguns conceitos de Bertolt Brecht surgem como propositores do rompimento com a ideia de ilusão teatral e como mecanismo de uma abordagem pedagógica para o desenvolvimento da consciência crítica acerca dos fatos colocados em discussão na cena, além das contradições econômicas, dramas sociais e opressões típicas de uma sociedade estruturada pela luta de classes.

A radicalidade em relação ao espaço e ao espectador ganhou maior notoriedade na segunda metade do século XX, contexto em que vários movimentos pelos direitos civis ganharam força em diversos países do mundo. Movimento negro e em defesa de minorias oprimidas, protestos estudantis pela libertação nacional em países da América Latina e diversas revoluções que tomavam o mundo, passaram a fazer parte das necessidades de posicionamento estético dos artistas e dos discursos de intelectuais, que passaram a relacionar suas produções com as lutas políticas, na crença de que a arte poderia provocar mudanças, a partir da individualidade dos sujeitos, para posteriormente fortalecer as revoluções na dimensão coletiva. No caso do teatro, “o palco seria oferecido como espaço relevante para o debate das questões que afligiam as nossas sociedades, e os espectadores convidados a participar efetivamente desses eventos” (DESGRANGES, 2010, p. 55).

Se o palco se torna um espaço de debate acerca de questões sociais, o acesso deve ser democratizado e a população deve participar ativamente dessa construção que se propõe, de modo a ampliar o alcance das ações teatrais. Diante disso, esse período se caracteriza por um rompimento radical de desconstrução dos espaços tradicionalmente convencionados para a prática teatral e artística, despertando atenção para as potencialidades dos espaços urbanos: ruas, igrejas, bancos, praças, escolas,

hospitais, parques e instituições públicas. Os grupos teatrais buscavam outras possibilidades de aproximação com o espectador por meio das novas espacialidades, pois o espectador não iria meramente assistir a uma ação e sim participar dessa ação, inserido na mesma dimensão do ator que compartilha o espaço.

A atuação destes grupos estava, assim, calcada na ideia de intervenção no cotidiano, levando a todos a capacidade criadora e transformadora que subjaz à arte, tornando a potencialidade artística disponível a todos. Somos todos artistas, basta efetivarmos este potencial que nos é inerente. Transformar a si e ao mundo: essa a proposta feita a cada participante, nos mais diferentes eventos teatrais do período (DESGRANGES, 2010, p. 59).

Interferir no cotidiano do espectador e de uma cidade, configurou-se tanto como uma postura de democratização do acesso ao teatro quanto de potencialização do alcance das obras artísticas e da identificação do espectador com as questões colocadas em pauta. O espaço da cidade instaura uma dimensão de experiência em que o espectador se vê presente no evento com o seu corpo, com os seus questionamentos e em seu próprio espaço. Esses movimentos de vanguarda, iniciados no século XX, prepararam o terreno para que o teatro contemporâneo implodisse todas as regras e convenções teatrais, saindo dos “cubos brancos” dos museus, das “caixas pretas” dos teatros e até mesmo das limitações institucionais. A cotidianidade se torna matéria artística e o espectador cada vez mais atuante na concretização dos sentidos das obras. A cidade torna-se espaço cênico, os transeuntes participantes imersos no ato teatral e a ocupação caminha no sentido de buscar ressignificações para os espaços urbanos a partir da reunião de pessoas e de um caráter de evento público, onde o espectador possui um lugar semelhante ao desempenhado no teatro da pólis grega. Interessa-nos este viés, praticado efusivamente pelos gregos, em que o teatro mantém estreitos laços com o território de onde emerge e está imerso, desempenhando um papel de agente transformador da realidade e desenvolvimento de cidadania.

A escavação deste pequeno terreno nos direciona ao nosso ponto de interesse, na medida em que possibilita uma compreensão simbólica das potências do ato teatral que se liberta dos espaços fechados, localizando o espectador como sujeito autônomo para a construção dos sentidos da experiência. Teatro este que passa a ser de todos e que abre caminhos para uma apropriação dos seus meios de produção a todos que desejam acessá-lo, tornando-o público e passível de ser protagonizado pelas mais distintas classes e pessoas. Cabe destacar que esse ideal, de tornar público o teatro, nos conecta com diversas questões que vão além da democratização do acesso e da redefinição espacial, pois os critérios de participação e interferência no contexto em que se insere também são essenciais para esta discussão. Para melhor definir os nossos campos de atuação e garantir uma análise mais fundamentada das

experiências, nossa pesquisa-ação nos convida a escavar um pouco mais esse terreno para discutir as formas de adentramento e relação que o teatro pode estabelecer com uma cidade ou comunidade. Termos, como *Arte Pública*, *Teatro Público* e *Teatro em comunidade*, compõem o nosso espectro de terraplanagem. Sigamos!

2.2 Teatro Público: a comunidade protagonista e a cidade como palco

O nosso espaço de ação é o Vale do Amanhecer¹, setor habitacional localizado em Planaltina/DF, cidade onde não há galerias de arte e que possui apenas um pequeno teatro de propriedade particular - Mini Teatro Lieta de Ló -, porém, agregadora de diversas manifestações artísticas, coletivos culturais e grupos de teatro que ocupam escolas, praças e espaços alternativos. A falta de equipamentos públicos destinados às práticas artísticas não intimida a população, muito pelo contrário, possibilita o fortalecimento dos vínculos com os espaços urbanos e a criação de mecanismos democráticos para socialização das expressões artísticas.

O breve percurso que fizemos pelas origens do teatro, passando pelas renovações na encenação moderna e pela problematização do espaço cênico, se fez necessário como forma de reflexão sobre o diálogo entre arte, teatro e espectador, além das implicações que motivaram a busca pela desconstrução do espaço teatral convencional. Pois, é esse não convencional que subsidia uma reflexão sobre a realidade do Vale do Amanhecer, cidade que agrega uma população que em grande parcela sequer entrou em um edifício teatral.

Interessa-nos, portanto, discutir práticas que não são submetidas à existência de instituições edificadas para eventos artísticos e culturais, as quais configuram movimentos de resistência à falta desses espaços, principalmente em regiões periféricas, bem como uma desconstrução das assepsias ditadas pelo ideal de cidade e pelos poderes públicos. Práticas essas que se inserem no tecido urbano e resistem às restrições de planejamento urbano que tornam os espaços públicos da cidade cada vez mais ociosos, criando zonas periféricas que isolam as comunidades mais pobres.

Embora haja um grande movimento artístico que pensa as implicações políticas de suas obras e questionam as formas teatrais que atendem as lógicas hegemônicas, percebemos a concretude dessas segregações se observarmos a localização dos grandes edifícios destinados ao teatro e às galerias de arte (Brasília é exemplar neste sentido). Cria-se um padrão que segrega e dificulta a oficialização de grupos artísticos e criação de uma programação cultural, alimentando um senso comum de que não há produções artísticas nesses lugares, tornando imperativa a lógica burguesa de que a “boa arte” está nos espaços fechados, onde há comodidade e segurança.

¹ Utilizaremos “Vale do Amanhecer” para se referir a cidade. Quando formos fazer referência ao Vale do Amanhecer enquanto movimento religioso, utilizaremos o termo “Doutrina do Amanhecer”.

Sílvia Fernandes (2013) menciona que edifícios teatrais ostentatórios podem constituir uma realidade de exceção em relação a uma cidade, oferecendo-se simbolicamente e fisicamente como reduto urbano supostamente seguro, livre da criminalidade e da realidade de exclusão social. Lugares em que o valor do ingresso e todos os serviços oferecidos garantem uma discriminação que impossibilita a presença do jovem, filho de um trabalhador que recebe um salário mínimo por mês, por exemplo.

A impossibilidade de mobilidade nessa cidade excludente é um terreno fértil para a criação de novos arranjos culturais e dinâmicas artísticas que se relacionam com a identidade comunitária e com o território. Surgem coletivos culturais, grupos de teatro e organizações populares que buscam uma apropriação dos espaços da cidade, gerando novas formas de percepção, mecanismos de comunicação e a criação de vínculos que atribuem um sentido de ato público às atividades realizadas. Neste caso, nos interessa pensar especificamente o teatro no seio dessas manifestações emergentes do território e da comunidade, o teatro que é público, acessível e aberto ao povo. Esse teatro público não se configura somente pelo livre acesso da população nem em função de um espaço aberto, pois, para ser público, ele precisa atender aos anseios de uma determinada comunidade e envolvê-la em seu ato produtivo. Como então viabilizar esse teatro público? O que caracteriza o teatro como evento público?

Sílvia Fernandes (2013) recorre a Bernard Dort, autor do livro *Théâtre Public*, para fundamentar a discussão sobre a decisão do que seria um teatro público. Segundo ela, para definir teatro público, Dort recorre aos grandes momentos históricos de manifestação teatral na cidade, como no caso da Grécia do século V a.C., conforme também já citamos. Menciona, de acordo com o referido autor, que a cena teatral da pólis e o seu caráter de discussão é um exemplo de popularidade com intenções dialógicas entre arte e espectadores, fator preponderante para a definição do que seria um teatro público. Em conformidade, podemos inferir que a mobilização e o envolvimento do espectador na ação cênica, no sentido de fortalecer a comunidade e promover uma intervenção em defesa dos espaços públicos, constitui pilar para a promoção de um teatro público.

(...) promover um teatro público não é simplesmente lotar plateias. Trata-se de formar espectadores dotados de características comunitárias fortes, ampliando o círculo de conhecedores e defendendo não apenas um espaço público para o teatro, mas também um público cidadão (FERNANDES, 2013, p.76).

Essa discussão, realizada pela autora, define o teatro público como o resgate de um contrato social entre artistas e espectadores no sentido de recuperar as características interventoras do ato teatral. Cabe destacar que o termo não se refere especificamente às formas teatrais que ocorrem no espaço urbano, pois sabemos

que no Brasil há uma realidade na qual muitos edifícios teatrais e espaços culturais funcionam graças à mobilização de artistas e comunidades. Neste caso, não basta levar o teatro para a rua e juntar multidões, pois não se trata de uma questão somente espacial e de contemplação de espectadores. O teatro público é um teatro que agrega uma comunidade e confere voz à população oprimida, segregada pela organização do espaço urbano e pelos poderes dominantes. Apoiando-se nesse ideal, o nosso teatro público pretende abranger duas esferas: a de um grupo de jovens que resiste à falta dos equipamentos e políticas públicas que garantam o acesso aos bens culturais, e a de um teatro que amplia sua dimensão pública, se apropriando dos espaços da cidade para discutir com a população as questões da comunidade e se efetivar enquanto prática educativa.

Defendemos, portanto, que a busca pelo teatro público deve ser premissa básica para as ações teatrais com fins educacionais, sejam elas vinculadas à educação formal ou não, pois, caso contrário, estaremos reproduzindo formas teatrais que reforçarão a lógica hegemônica do teatro de palcos e edifícios localizados nos grandes centros urbanos. Além disso, questionamos ações educativas que se encerram nos muros das escolas, das ONGs, ou de espaços culturais, sem buscar o diálogo com seus territórios de ação nem desenvolver nos sujeitos o ideal de intervenção em suas realidades cotidianas.

Pensar a relação teatro e educação, visando alcançar os objetivos do teatro público, implica na busca por uma metodologia de trabalho e um mapeamento de intencionalidade das ações que se pretendem desenvolver. Na busca por referências norteadoras para este trabalho, Márcia Pompeo Nogueira figura entre os poucos pesquisadores brasileiros que se dedicam ao tema do teatro de engajamento comunitário, comum em diversas regiões do País. Optamos pela acepção “teatro *pela/por* comunidade” por apresentar uma formulação que torna viável o protagonismo comunitário dentro de um processo de criação teatral, acepção que contrapõe duas outras práticas discutidas pela pesquisadora. Definindo o termo “Teatro *por* Comunidades”, considera-se que:

Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral. Esta evolução proposta por Boal influenciou muitos trabalhos de teatro e comunidade no mundo todo. Ganhou forma um novo Teatro na Comunidade cuja função seria fortalecer a comunidade.(...) O teatro seria, nesse sentido, porta voz dos assuntos locais, o que poderia contribuir para expressão de vozes silenciosas ou silenciadas pela comunidade (NOGUEIRA, 2007, p. 3-4).

Esse teatro que confere voz aos sujeitos e à comunidade em que ele se insere,

tornando-os protagonistas da ação, possibilita uma materialização dos atos de resistência e da livre expressão frente à realidade que não possibilita espaços para esse exercício de emancipação. O “Teatro *por* Comunidades” efetiva a famosa fala de Paulo Freire, quando diz que “ninguém se liberta sozinho” e que “os homens se libertam em comunhão”, ao presumirmos que configura um mecanismo de engajamento e luta de libertação em relação aos regimes opressores. É um teatro que emancipa por ter em sua fundamentação a exigência de ações que unem ação e reflexão, caracterizando o que Freire denomina práxis. O teatro público, que aqui vislumbramos, assume plenamente seu caráter político quando norteamos nossas ações pedagógicas nesta concepção de teatro.

Outras duas práticas que relacionam o teatro com a comunidade são, conforme apresenta Nogueira, o “Teatro *para* comunidades” e o “Teatro *com* comunidades”. A primeira “inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a sua realidade”, sendo um modelo de teatro “*de cima pra baixo*, um teatro da mensagem” (NOGUEIRA, 2007, p. 3). Já a segunda, o “teatro *com* comunidades”, consiste no teatro realizado por artistas fora da comunidade. Eles apenas utilizam aspectos históricos, referenciais culturais e/ou elementos de um grupo social em suas composições artísticas. “A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho” (NOGUEIRA, 2007, p. 3). Constatamos que a diferença entre cada uma das abordagens se desenha conforme a forma de participação dos sujeitos pertencentes à comunidade na criação do evento teatral. Todas possuem um caráter político e um princípio de democratização, porém, para nós a única possibilidade que caminha na direção de uma conscientização de que cada um dos sujeitos constitui peça importante para um engajamento coletivo é o “teatro *por* comunidade”, na medida em que possibilita uma socialização dos meios de produção teatral com os cidadãos, situando-os como protagonistas da ação interventiva em seus territórios e como agentes mobilizadores dos debates necessários à comunidade.

A partir destes princípios discutidos, o teatro *por* comunidade é o nosso modo de efetivação do teatro público, materializado pelo uso dos espaços da cidade como reafirmação de que qualquer espaço é agregador de potencial artístico e receptor das manifestações dos cidadãos que nele se inserem. Esse teatro público não se estrutura apenas em um edifício ou por uma residência fixa, ele existe na relação dos sujeitos, nos atos que emergem do território e no compromisso ético de intervir nas disposições sociais por meio do exercício criativo e de elaborações estéticas. Este é o teatro que se encontra com o território do Vale do Amanhecer e as possibilidades de ação que este nos oferece, podendo encaminhar a criação de novos vínculos comunitários com a cidade. Um modelo de ação muito comum em projetos realizados por organizações sociais e grupos teatrais populares, porém, o qual defendemos como

ideal para apoiar também as pedagogias teatrais dos ambientes escolares, em acordo com as concepções contemporâneas de Educação Integral e com o conceito de *Cidade Educadora*².

Em consonância com as questões apresentadas e com os nossos objetivos de vinculação estética do teatro, identificamos muitas abordagens e pesquisas que discutem estas práticas no campo artístico profissional, as quais possuem aspectos metodológicos e pedagógicos que viabilizam a inserção nos mais diversos processos educativos. A cena artística e teatral contemporânea nos apresenta algumas destas práticas que se inserem no tecido urbano e vinculam as poéticas de suas obras aos espaços da cidade, debatendo a exclusão social, violências físicas e simbólicas, além de discutir as estruturações sociais criadas pelas salas de espetáculo. Práticas essas que se conectam com um ideal de aproximação da arte e do teatro com a sociedade, atuando na perspectiva de desconstrução de preconceitos, limites espaciais, imaginários condicionados por poderes dominantes, ou então na perspectiva de provocação sobre questões existenciais do ser humano, tendo a cidade como eixo facilitador de identificação dos sujeitos com a cena. No sentido de orientar a criação do nosso teatro público em comunidade, faremos conexões com duas noções, a saber: *Site Specific* e *Teatro de invasão*.

2.3 Teatro e cidade: um campo e múltiplos conceitos

Ao analisar as produções teatrais contemporâneas que se conectam com os espaços urbanos, notam-se algumas formas bem específicas em oposição aos modelos mais tradicionais como o teatro de rua, fator que nos solicita um entendimento de algumas abordagens e conceitos utilizados por artistas que buscam contato com a cidade e com seus espaços para concretização de suas obras. Cabe mencionar que essas produções, ditas contemporâneas, são caracterizadas pela ruptura dos condicionamentos da arte moderna e pela busca de maior diálogo dos artistas com o público, movimento que começa a ganhar contornos mais fortes a partir da década de 1960, sobretudo em experiências no campo das Artes Visuais. Experiências, como as da *land Art*, expandem o diálogo dos artistas com o espaço público e abrem caminhos para outros diversos conceitos, seja no Teatro ou nas Artes Visuais, os quais buscavam nomear e contemplar as diversas formas de relação das artes com a cidade.

De acordo com a professora e pesquisadora Zalinda Cartaxo (2009), os artistas

² O Centro de Referências em Educação Integral apresenta a seguinte definição: “A concepção de Cidade Educadora remete ao entendimento da cidade como território educativo. Nele, seus diferentes espaços, tempos e atores são compreendidos como agentes pedagógicos, que podem, ao assumirem uma intencionalidade educativa, garantir a perenidade do processo de formação dos indivíduos para além da escola, em diálogo com as diversas oportunidades de ensinar e aprender que a comunidade oferece”. Disponível em: <<http://educacaointegral.org.br/glossario/cidade-educadora/>>

desse período iniciaram o resgate de uma relação mais próxima do real, tanto na dimensão estética, quanto nas dimensões políticas, culturais e sociais. Obviamente, que essas novas proposições passaram a questionar o papel de instituições como as galerias de arte, assépticas e pouco contaminadas pela realidade. Estes questionamentos eram reflexo do desejo dos artistas pelo estabelecimento de relações diretas com o público e inserção das obras na cidade, constituindo uma ação de engajamento político e social. As obras passam então a compor com os espaços, inscrevendo-se nas paisagens urbanas e no cotidiano das cidades, tornando-se parte indissociável e muitas vezes imperceptível enquanto obra de arte, fator que nos remete ao conceito de arte pública.

A arte pública interage de tal modo com a realidade da cidade e os seus fluxos que não é percebida como tal. A desmaterialização da arte é fruto das reflexões contemporâneas sobre o seu papel e lugar. A cidade como *lugar* da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece *reflexão estética* ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública (CARTAXO, 2009, p. 3).

Nesta perspectiva, o potencial estético da obra se realiza a partir do seu caráter de acontecimento efêmero e não mais da forma, ou seja, na relação com o público que faz parte desse cotidiano, ou transita pelos espaços dessa cidade composta artisticamente. Os próprios espaços da cidade se oferecem como alternativa aos circuitos oficiais e instituições culturais, favorecendo um contato cotidiano com o público, além de ampliar as possibilidades de debate e abrir paisagens poéticas na realidade automatizada pela rotina. A arte pública, conceito que abarca a nossa abordagem de teatro público, abrange uma valorização de aspectos sociais, discutindo as próprias noções de arte, de público, de memória e história, inserindo-se nas comunidades por meio da apropriação dos espaços da cidade, na maioria das vezes abandonados. Assim, conceituar e discutir arte pública, conforme debate Silva (2005, p. 21), “é uma tarefa que passa obrigatoriamente pelas mudanças que ela causa no ambiente urbano”, tanto pelo ponto de vista de quem produz a obra quanto do ponto de vista do “transeunte que constantemente dialoga com este valor estético inserido em seu caminho” (SILVA, 2005, p. 21).

Desse modo, a noção de arte pública é aqui compreendida a partir do espaço onde uma obra se compõe e pela possibilidade de diálogo com públicos diversos, os quais geralmente não acessam as galerias de arte e os teatros, diferente de grande parte dos grupos privilegiados social e economicamente. Abrangemos também dentro deste conceito, as intervenções urbanas emergentes das comunidades que não dispõem de espaços institucionalizados, fator que propicia o surgimento de movimentos artísticos que ganham os espaços urbanos como alternativa de apropriação da cidade,

como forma de expressão artística e cultural. Portanto, o conceito de arte pública e de teatro público reafirma-se pelo alcance da maior diversidade de espectadores na dimensão de participação, opinião, acesso e diálogo com a obra.

A expressão “intervenção urbana”, advinda das artes visuais, é utilizada comumente para caracterizar ações artísticas que se realizam em espaços públicos, sendo contemporaneamente utilizada para abarcar manifestações cênicas que também ocorrem em espaços urbanos. Atribuindo outros sentidos a um lugar, ou criando outras paisagens, as intervenções urbanas se concretizam por meio de pequenas ações que alteram uma paisagem urbana ou até mesmo por meio de grandes instalações artísticas³. Zalinda Cartaxo (2009, p. 1) afirma que as obras de intervenção urbana lidam, em sua maioria, “com o conceito de *site-specific*, caracterizado pela indiscernibilidade entre a obra e o lugar”, procedimento oriundo das artes visuais, como já mencionamos, atualmente praticado por grupos teatrais brasileiros como: Teatro da Vertigem, Cia São Jorge de Variedades, além do grupo brasiliense Teatro do Concreto, que possui dispositivos de criação claramente influenciados pelo Teatro da Vertigem. Os procedimentos metodológicos e as escolhas estéticas do nosso processo de criação teatral, objeto de análise desta pesquisa, nos orientam para uma abordagem interligada diretamente aos espaços do Vale do Amanhecer, às memórias e questões específicas da cidade, podendo desse modo considerar-se um *site specific theatre*.

2.3.1 *Site specific*: a cidade como obra e território

Considerando o nosso ideal de efetivação de um teatro público, a partir da relação direta com uma comunidade, cabe aqui discutir este conceito, situando-o também como um dos paradigmas da arte pública contemporânea, conforme também entendem alguns pesquisadores. Pois, a vinculação com um ambiente ou espaço específico e o diálogo aprofundado com o *site* onde ocorre um espetáculo, atribui a uma obra de *site-specific* um caráter de interação com as pessoas e com o local específico, possibilitando a criação de obras que possam dialogar com as necessidades e demandas dos habitantes. A escolha de um local ou arquitetura específica para um espetáculo teatral em comunidade visa trazer a voz e a semântica deste espaço para a cena, e não simplesmente levar o espetáculo teatral para a rua. Um *site specific theatre* se realiza a partir da apresentação do próprio local sob um novo olhar:

(...) quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferrolho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, ‘estético’. O espaço se torna coparticipante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação os espectadores também se tornam coparticipantes. Assim, o que é posto em

³ Essa descrição de “intervenção urbana” está baseada em informações extraídas do site: <<http://www.intervencaourbana.org>>.

cena pelo teatro específico ao local é um segmento da *comunidade* de atores e espectadores. Todos eles são ‘convidados’ do lugar; (...) Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não cotidiana de um espaço descomunal, de uma umidade desconfortável, talvez de uma decadência na qual se identificam vestígios da produtividade e da história. Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção de teatro como tempo compartilhado, como experiência comum (LEHMANN, 2011, p. 281 -282).

O espaço, portanto, torna-se elemento simbólico da encenação que apresenta possibilidades de leitura e interpretações, considerando que uma determinada comunidade de pessoas estabelecerão relações diferentes das cotidianas, revelando ou criando novos sentidos para ele. A presença física do espectador, imerso no espaço, na ação e na consolidação dos sentidos da obra, constitui um agente primordial para a efetivação da experiência. Assim sendo, especificidades como: geografia, memória, histórias, contextos, simbologias, entre outras características, são elementos que caracterizam as obras *site specific*, em qualquer linguagem artística, os quais geram aproximação com espectadores, possibilitam a ativação de espaços de debate, uso e apropriação de espaços públicos por meio da reunião comunitária em torno de um evento cênico com identidade local.

Miwon Kwon (2007) pesquisadora que desenvolve estudos sobre arte e arquitetura contemporâneas, bem como sobre a relação entre arte e cidade, apresenta uma perspectiva histórica sobre as práticas *site-specific*, e seus desdobramentos, em decorrência de reflexões sobre o papel e o lugar da arte. Cita como emblemáticas para o estabelecimento dessa relação, diversas mudanças, ocorridas por volta dos anos 70, período em que ganharam força paradigmas que solicitavam um maior engajamento da arte com a vida cotidiana. Momento em que foram colocadas em pauta, críticas acerca do confinamento dos artistas nas galerias e ambientes institucionalizados, além de enfatizarem temas como ecologia, condições de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo. Um movimento que caminhava na direção de uma desmaterialização do site e do próprio trabalho de arte, limitados aos espaços específicos das galerias, passando a contrariar os desejos institucionais, resistir à mercantilização da arte e adotar modelos antivisuais⁴. Constituiu-se, dessa forma, uma compreensão de obra artística que, segundo Kwon, deixa de ser um “substantivo/ objeto” para se tornar “verbo/processo”, possibilitando ao espectador o desenvolvimento de uma “acuidade crítica (não somente física)” em relação aos aspectos ideológicos da experiência. A relação da arte com o *site* deixa de ser exclusivamente pela permanência física para dar espaço à experiência de impermanência, transitoriedade e efemeridade de uma obra.

⁴ Miwon Kwon (1997) , caracteriza como antivisuais as obras que se utilizam de estratégias textuais, expositivas e didáticas, além de outras que possuem aspectos imateriais como: gestos, eventos e performances limitadas pelo tempo.

Permeadas por um processo de busca da desmaterialização do *site*, e por necessidades que o próprio caráter de interdisciplinaridade artística apresenta, Kwon menciona ainda que algumas abordagens passaram a localizar a ideia de *site* em aspectos discursivos. Alguns artistas, engajados em projetos de grande impacto em políticas de identidade, como escravidão, racismo e tradições etnográficas, passaram a estabelecer tais assuntos como sites de investigação artística. Os debates culturais, um aspecto teórico, uma determinada comunidade, uma questão social, evento ou contexto histórico passaram a ser considerados sites, fator que ampliou ainda mais a noção de *site-specific* e expandiu seu caráter político. Neste movimento de ampliação e reelaboração das práticas, outro conceito apresentado pela autora, o qual foi proposto por James Meyer, é o “functional site”, prática que propunha uma dinâmica de desterritorialização em oposição ao ideal de permanência e imobilidade da obra em um site específico. O caráter de transitoriedade e desterritorialização, tem como suporte, mídias que possibilitam uma circulação – jornais, revistas, cartazes, impressos – e meios eletrônicos, como rádio, jornal e internet.

(...) agora o site é estruturado (inter)textualmente mais do que espacialmente, e seu modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma seqüência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista (KWON, 2007, 172).

O lugar não é compreendido a partir de uma materialidade física, pois o site é constituído a partir de um padrão de movimento semelhante ao dos espaços cibernéticos e de uma virtualidade que confere uma interatividade muito próxima da que ocorre no espaço de uma cidade. Como afirma Kwon (2007, p. 173), essa transformação “textualiza espaços e espacializa discursos”.

Todas essas definições constituem orientações para o estudo das práticas do teatro contemporâneo na cidade, na medida em que problematizam as formas de relação com os espaços pelo vetor das implicações estéticas e políticas. Esse teatro, o qual estamos escavando, se alinha ao conceito de evento *site-specific*, por buscar um vínculo com a cidade em que está inserido, propondo uma relação indissociável entre o espaço cênico e o espaço urbano., configurando uma “abordagem estética da produção, a qual procura envolver organicamente atores, espaço e texto” (CABRAL, 2012, p. 14). Além disso, conforme aborda Cabral (2012, p. 14), caminhamos na perspectiva de que “o sentido de uma experiência pode ser alcançado pela ideia de uma ação através da interação entre condições sociais e físicas imediatas”, princípio que, sem dúvidas, agrega significados às práticas teatrais em comunidades.

Ressaltamos que a relação dessas discussões com as práticas, fornece mecanismos para uma análise da experiência desta pesquisa-ação, dos resultados e das

orientações metodológicas do nosso processo teatral educativo e comunitário. Cabe ainda mencionar, que não nos interessa criar definições fechadas para as nossas práticas, pois todas as que apresentamos até aqui podem se sobrepor, gerar outras possibilidades de inter-relação, ou simplesmente guiar as nossas trajetórias reflexivas.

Prosseguindo neste percurso de reflexão sobre as vinculações do teatro com a cidade, bem das relações da arte com a sociedade, ampliaremos nossas referências para possibilitar uma compreensão mais aprofundada dos direcionamentos e aspectos que permitem a caracterização do nosso teatro público em comunidade. Visando o alcance dos objetivos de interferência e discussão sobre os contextos do nosso território de ação, partimos em busca definições específicas do campo teatral, para pensar a relação da cena com a cidade. Neste intuito, nos aproximamos da definição *Teatro de Invasão*, abordagem do professor e pesquisador André Carreira, desenvolvida e criada com seu grupo teatral, denominado *(E)xperiência Subterrânea*, fundado em 1995, em Florianópolis - SC (BRITO, 2012). Carreira apresenta alguns pressupostos que orientam grande parte das práticas de *site specific theatre*, multiplicando as formas de diálogo do teatro contemporâneo que intervém na cidade e pela cidade.

2.3.2 Teatro de Invasão: a realidade em diálogo

O *Teatro de Invasão* fundamenta-se a partir de noções oriundas do campo do urbanismo e da geografia cultural para discutir o teatro na cidade e atribuir esse caráter invasor, o qual não se define somente pela ocupação de um espaço geográfico. Para este teatro a cidade é um lugar construído a partir da circulação das pessoas, das rotinas, da interferência das instituições e da mídia, fator que configura diversos espaços visualizados conforme os limites de percepção dos seus habitantes. São esses habitantes que estabelecem os múltiplos territórios da cidade, a partir dos usos e conseqüentemente das zonas relacionais conformadas pelos circuitos da rotina. Entende-se, portanto, que a rua agrega potentes possibilidades de transformação, conforme as formas de uso e convivência, tornando esse teatro elemento viável para o surgimento de novos territórios e vinculações com os espaços da cidade.

Há uma dinâmica própria da cidade, na qual o teatro não está inserido. As pessoas não estão esperando uma apresentação teatral, pois estão ou passam pelas ruas apenas para cumprir seus trajetos cotidianos, as demandas apresentadas pela rotina e bem delimitadas pelas instituições. Quando essa dinâmica é interrompida ou ocorre alguma subversão do uso comum de determinado espaço, invade-se a convenção estabelecida, invade-se a percepção dos transeuntes, invade-se a ordem.

Invade, ainda quando não se sente invasor, e está ali ocupando uma zona à qual é um estranho e com a qual tem um diálogo que não é simples. Um diálogo que o teatro estabelece desta condição de margina-

lidade como modalidade artística, ocupando uma zona de perigo onde nem chega a ser um convidado de segunda, onde é sempre um intruso que adentra um espaço que pertence aos cidadãos e seus repertórios de usos, às instituições e seus desejos de ordem e funcionalidade, ao trânsito de veículos e mercadorias, com sua imperativa urgência. Uma forma de arte que faz da insistência sua face mais evidente (CARREIRA, 2011, p. 17).

Podemos então denotar que o sentido de invasão não se resume somente ao simples fato de levar o teatro para a rua ou promover uma democratização dessa arte, pois a invasão se dá no campo do diálogo com os aspectos da vida cotidiana e com toda a trama de eventos que ocorrem no espaço urbano, tornando o ato teatral mais um evento em meio às ocorrências da cidade. Assim como a ação de construir um barraco em um terreno público, subvertendo a ordem institucional, o *Teatro de Invasão* pode causar mudanças no ambiente na medida em que modifica o trânsito de pedestres e cria outros arranjos no espaço urbano, mesmo que momentâneos. Ele altera a imagem da cidade e subverte as lógicas hegemônicas.

A rua é tida como espaço simbólico, atravessado pelos sentidos de uso, pela arquitetura e por tudo que influencia na composição da paisagem urbana, fatores que conferem um enorme potencial dramático.

Um teatro que trata de compreender o funcionamento da cidade está se relacionando com os elementos dramáticos desse espaço. A busca desse texto que é a cidade representa potencialmente a possibilidade de se criar um teatro que reformule a significação do espaço da cidade através da proposição de novas formas do habitar. O teatro que habita a rua deve ocupar este espaço sempre buscando a ressignificação dos sentidos da rua, não apenas se contentar em ser o portador de uma história para o público usuário das ruas (CARREIRA, 2011, p. 18).

Essa compreensão da cidade como dramaturgia é um dos princípios norteadores do *Teatro de Invasão* e também elemento que particulariza esta abordagem em relação a algumas formas tradicionais de teatro de rua, as quais simplesmente ocupam o espaço urbano. A cidade se constitui como dramaturgia por já possuir uma escritura própria tanto nos aspectos físicos, quanto no imaginário social e no conjunto das relações que ocorrem em seus ambientes. O teatro, neste contexto, não busca uma utilização do espaço como algo meramente cenográfico, ele interfere no espaço e o ressignifica, agregando os habitantes como parte da encenação.

O *Teatro de Invasão* dialoga com os pressupostos de um teatro público e do teatro *por* comunidades, aprofundando ainda mais as possibilidades de alcance político que experiência teatral pode instaurar em um determinado território. Anteriormente, discutimos critérios de participação da comunidade e a questão do diálogo com as

problemáticas e contextos da cidade. Agora temos uma perspectiva de leitura ampliada, na qual a cena reconstrói o ambiente urbano e possibilita uma relação dialética entre o evento teatral e as formas de organização da cidade.

Conforme menciona André Carreira (2012), ao invadir a cidade o teatro cria fissuras nas operações cotidianas e deforma o ambiente, possibilitando a formação de uma nova ambiência e de uma gestão coletiva para este novo espaço. Essa gestão, constituída por todos os atuantes⁵ envolvidos na encenação, favorece uma recepção com caráter de cerimônia, onde todos desempenham seus papéis sociais, diminuindo as possibilidades de uma relação tradicional entre atores e espectadores. Uma cena, reconhecida como ficcional, ao adentrar um ambiente, cria espaços híbridos que ficcionalizam alguns elementos do real, interferido na realidade e reforçando a presença dos cidadãos como sujeitos ativos da encenação.

Trazendo para o nosso contexto de ação, o teatro *por* comunidades, esse conceito de invasão pode ser problematizado. É possível invadir o próprio território? Quem é o invadido, já que o teatro é feito pela própria comunidade? Primeiro podemos considerar que qualquer território é constituído por múltiplos olhares e poderes norteados por diversas instituições geradoras de interferência nas dinâmicas e apropriações urbanas. Nesta perspectiva, a interferência do teatro na paisagem urbana é invasora a partir do ponto de vista destas instituições que definem as funções de cada espaço. Mas não seria o outro também invadido por esta determinação normativa de uso do seu próprio território de habitação? A resposta mais possível seria considerar que a invasão é uma constante dentro de uma cidade, na medida em que se delimitam territórios e ambientes que personalizam os mais diversos tipos de grupo, estabelecendo espaços restritos aos outros.

O diretor e pesquisador Francis Wilker Carvalho (2014) discute uma lacuna na definição conceitual do Teatro de Invasão: o ato de invadir é dimensionado somente pelo ponto de vista de quem invade. Defende que ao convocar para o jogo cênico as distintas vozes que emergem dos textos da cidade, é fundamental ressaltar que invadir é uma via de mão dupla, pois, uma cidade nunca é passiva diante de uma invasão. Este olhar, o qual agrega mais sentidos para a nossa ação, pode reforçar as dimensões da experiência do teatro *por* comunidade, considerando a ampliação das interfaces de diálogo de um jovem atuante com a cidade e com a comunidade, por uma perspectiva de troca: invadir e ser invadido.

O *Teatro de Invasão* constitui, portanto, um espaço de reflexão sobre a cidade, seus significados, relações e usos. A poesia do teatro em diálogo com os espaços urbanos é um elo que capta novos olhares para o território através da quebra de

⁵ Entendemos por atuantes todos os envolvidos no evento cênico, tanto na perspectiva do ator quanto do espectador.

um cotidiano e estabelecimento de um espaço lúdico que instiga a participação da comunidade. É um teatro do encontro! Encontro com a cidade e com outros sujeitos, encontro de olhares e divergências. É um teatro de resistência quando compreendido como modalidade que anda na contramão dos circuitos comerciais de arte e propõe olhares distintos sobre o estar na cidade.

3 Territórios descobertos: os caminhos do Vale do Amanhecer

“O tipo de cidade que desejamos
dependerá do tipo de pessoas que desejamos ser.

O direito de transformar a cidade
não é um direito abstrato,
mas é um direito que é exercido diariamente.

Se um dia imaginamos
e construímos nosso mundo urbano,
podemos tornar a imaginá-lo e
a construí-lo outra vez,
e outra, e outra mais.”

David Harvey

No capítulo anterior buscamos localizar o nosso território teatral a partir de um percurso por algumas ruas históricas, pelas múltiplas construções e reformas do espaço cênico. Nele, identificamos as relações que este território pode estabelecer com seus habitantes e caminhamos por algumas vielas para confirmar a nossa permanência. Seguindo o percurso, escavaremos o território da cidade, identificando suas potencialidades, os agenciamentos organizacionais presentes e os campos férteis para o cultivo de ações educativas e teatrais, considerando a experiência realizada no Vale do Amanhecer, cidade que conheceremos melhor. Percorreremos alguns caminhos metodológicos adotados no processo de criação teatral na comunidade, que culminou na peça teatral *Muro de Promessa - ou quando os olhos acreditam para além do tempo*.

O principal objetivo deste capítulo é identificar referências e procedimentos que possibilitaram a realização do processo de criação teatral em comunidade, estabelecendo relações dialógicas com os espaços da cidade e com os cidadãos. Partindo da

descrição dos caminhos metodológicos adotados e da reflexão sobre as possíveis contribuições das práticas teatrais desenvolvidas, vislumbramos encontrar elementos estruturantes para as práticas teatrais que priorizam o diálogo com a cidade e com comunidades.

Dialogando com Cecília Almeida Salles, pesquisadora que se dedica ao estudo dos processos de construção da obra de arte, definimos a forma de análise assumindo um recorte dos caminhos metodológicos que adotamos. Por meio da *crítica de processo*, conceito discutido por Salles, tomamos consciência de que estamos analisando um produto inacabado e em constante transformação, aspecto reforçado quando nos damos conta de estarmos tratando de uma pesquisa-ação comunitária, no campo da educação estética.

Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora. Isso nos leva a pensar na complexa relação entre obras e processo (SALLES, 2006, p. 154).

Temos uma peça teatral, objeto dito acabado, porém, parte de um processo inacabado considerando tanto a perspectiva artística, quanto dialógica. Preferimos não arriscar na hipótese de que existe acabamento de produtos artísticos e educativos, ainda mais quando nos referimos ao teatro em comunidade. Assumimos, portanto, que estamos em busca de possíveis instrumentos metodológicos dentro de um processo efêmero e conseqüentemente inacabado, tendo ciência de que aqui recortamos algumas partes do todo, por isso adotamos a perspectiva de caminhos metodológicos. Para chegar a tais caminhos, aqui apresentados, revisitamos todo o processo por meio de registros fotográficos, filmagens, anotações, relatos, interações e registros dos estudantes em um grupo da rede social Facebook, denominado Diários do Ateliê Aberto.

Por meio da relação destes “documentos de processo”¹ com a obra/peça que apresentamos na comunidade, construiremos o nosso caminho buscando trazer também a voz da comunidade. Tarefa que não é simples, pois os recortes desta narrativa estão sendo feitos a partir do meu ponto de vista, como artista-educador-pesquisador, estabelecendo relações que têm a ver com os meus referenciais e que estão permeadas por intuições imensuráveis. Temos a certeza de que desenvolvemos um processo polifônico, o qual pretendemos aqui apresentar, porém, o olhar que prevalece é o do pesquisador que está gerando mais uma parte deste processo: a pesquisa.

¹ Denominação dada por Cecília Almeida Salles para referir-se as diversas formas de registro que agregam informações sobre os processos de criação.

No exercício de buscar registros do processo nos deparamos com uma especificidade de escrita que muitas vezes não atende às normas ortográficas, outras aparentemente fluídas, considerando a falta de pontuação, ou com palavras que não encontramos no dicionário. Desse modo, objetivando uma melhor compreensão, fizemos algumas correções de pontuação e ortografia em alguns dos relatos extraídos de diários, sempre mantendo o sentido original.

Feitas as devidas considerações, prosseguiremos complementando o referencial teórico que estrutura a nossa proposta metodológica, apresentando a comunidade do Vale do Amanhecer, os eixos e procedimentos metodológicos mais significativos da nossa experiência. Esperamos que estes caminhos possam indicar bons percursos.

3.1 Em busca do teatro que constrói territórios

Referir-se a uma cidade e compreendê-la a partir de critérios meramente geográficos é um desafio, pois, em nossa concepção, ela também é construída pelos trânsitos, fluxos, transformações desencadeadas pela ação humana e pelas formas de interação estabelecidas pelos cidadãos. Desse modo, nossa proposta se alinha a uma definição de cidade como *locus* (local, em latim), espaço físico urbano e como um campo de relações sociais que interferem em sua formação, delimitando os espaços e criando o que chamamos de territórios. Estes territórios, são constituídos por diversos grupos sociais que, de acordo com seus percursos, estabelecem nos espaços limites geográficos (pedaços, áreas) e construções simbólicas (contratos sociais)². Portanto, um território é o “espaço onde ocorrem a troca de informações, relacionamentos, disputas e negociações materiais e simbólicas” (PAZZANESE, 2011 apud SINGER, 2011, p. 20). Seria a dimensão do humano que existe na cidade, os espaços criados pelas relações que nela ocorre, excedendo o aspecto geográfico e tornando-se parte da esfera da cultura.

Sabemos que o conceito de cultura apresenta uma infinidade de definições, que aqui jamais conseguiríamos esgotar, porém, utilizamos para nos referir às diversas expressões, intervenções e interações humanas que ocorrem nos territórios, as quais constituem a identidade dos indivíduos e de uma coletividade. Dado este contexto, optamos por fazer uma relação entre cultura e territorialidade, evitando direcionar a discussão para aspectos puramente conceituais.

² De acordo com a comunidade, no Vale do Amanhecer, por exemplo, existem gangues rivais que disputam território. A cidade é, para estes grupos, dividida em “Vale, Pacheco e Noventa”, sendo que a Noventa é uma quadra da Vila Pacheco, simbolicamente desmembrada após uma ruptura entre os membros do grupo Pacheco. Em 2015, uma matéria do jornal Correio Braziliense menciona essa disputa por território.

Link: http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/05/14/interna_cidadesdf,483114/policia-faz-operacao-contragangues-rivais-de-planaltina-nesta-quinta.shtml

Acesso em: 21 mai 2016.

De acordo com o geógrafo Milton Santos,

(...) cultura e territorialidade, são de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento (SANTOS, 2014, p. 81).

Pensar em cultura e territorialidade, a partir desta perspectiva, nos convida a refletir sobre o fenômeno da urbanização que afeta as formas de organização da vida em comunidade e conseqüentemente dos territórios. Fenômeno este, agregador de interesses e poderes que definem as relações dos cidadãos com o meio em que vivem e também a criação e execução das políticas públicas. Tais poderes, definidos principalmente pelos fatores econômicos, propiciam a constituição de territórios que (des)organizam a cidade conforme o poder aquisitivo de cada grupo social, por exemplo, tornando-os também uma forma de distinção e exclusão das classes menos favorecidas economicamente.

Surge então as “periferias” ou “zonas rurais” que geralmente ficam distantes de todos os equipamentos públicos, em atendimento aos interesses econômicos e políticos. A especulação imobiliária se beneficia com o surgimento de novas cidades em zonas periféricas, porém, os serviços públicos e as possibilidades de emprego se concentram nos grandes centros urbanos. As “periferias” tornam-se cidades dormitório e do cidadão é tirada a possibilidade de convívio comunitário, pois, o pouco tempo livre acaba sendo somente o de deslocamento de casa para o trabalho, rotineiramente em ônibus superlotados.

Essa realidade das periferias contribui com um processo, chamado por Milton Santos (2014, p. 82) de desterritorialização, “uma outra palavra para significar alienação, estranhamento, que são, também, desculturização”, ou seja, o cidadão não possui vínculos de pertencimento e nem participa das políticas que se realizam no território. E é justamente esse fator que, em grande parte, favorece a reprodução de padrões sociais hegemônicos que beneficiam sobretudo o sistema capitalista, seguindo uma das lógicas da globalização. Lógica esta, que propicia a cultura de segregação espacial a partir da compreensão do território como mera mercadoria a ser comprada e vendida.

Como consequência da alienação dos cidadãos, o poder público se beneficia com a falta articulação comunitária e se omite mais facilmente das suas responsabilidades. O território então se estrutura somente a partir do olhar capitalista, dos poderes econômicos e políticos que ditam toda a organização social e espacial da cidade. Se

não há cidadãos para ocupar, não há necessidade de praças. Se as pessoas pouco circulam pelas ruas, não há necessidade de asfaltamento nem sinalização de trânsito. Se não há consumidores, não há necessidade de valorização do comércio. Se não há cobranças, não há necessidades. Assim, seguindo essas lógicas, o que fica mais evidente nas periferias é a violência, a falta de oportunidades, a pouca perspectiva de desenvolvimento e o descontentamento da população.

Podemos dizer que a cidade é vista, desse modo, como uma realização humana, pois, ela possui a dimensão do humano na medida em que reflete e se organiza através dos movimentos de seus habitantes, dos modos de vida e das relações que se estabelecem em seus espaços (CARLOS, 2008). Ela se constitui pela diversidade destes espaços e somente se torna viva quando é ocupada pelas pessoas, não possibilitando o abandono nem os usos que não interessam a comunidade. Sendo assim, quem vive ou ocupa a cidade, recebe a responsabilidade pela sua organização e constituição.

Na perspectiva deste trabalho, a arte e a educação se apresenta como agentes de transformação do território, a partir da criação ou reafirmação de Arranjos Culturais³, ou seja, espaços de promoção da cultura local, incentivo às construções simbólicas facilitadas pela arte e desenvolvimento do conhecimento como saber integrado à vida. O nosso teatro em comunidade, se utiliza dos espaços públicos também como mecanismo de movimentá-los e sugerir locais propícios ao desenvolvimento de Arranjos Culturais.

Usar e compartilhar os territórios geram pertencimento e relação de comunidade entre as pessoas, que dialogam para construir suas subjetividades. Por meio da aprendizagem comunitária, os sujeitos desenvolvem autonomia para ocupar os espaços e se percebem criadores de cultura e não apenas espectadores (PAZZANESE, 2011 apud SINGER, 2011, p. 29).

Esses usos e compartilhamentos territoriais são para nós geradores de memórias, na medida em que interferem na construção das subjetividades das pessoas. E a memória de uma comunidade geralmente é expressa no desenho do território, nas formas de interação, convívio e aprendizagem da população (PAZZANESE, 2011 apud SINGER, 2011), porém, quando o povo está alienado, prevalece no desenho deste

³ O termo Arranjos Culturais é apresentado e desenvolvido pela Associação Cidade Escola Aprendiz como uma tecnologia social dentro do conceito de Bairro-Escola e Cidade Educadora. São intervenções de diferentes dimensões, formas de participação e linguagens artísticas que consideram contextos, espaços e diversidades da vida cultural de um local. “Os Arranjos Culturais organizam-se em espaços determinados, como um beco, biblioteca, teatro, escola, bairro, trilhas entre escolas ou equipamentos culturais, ou por lugares simbólicos que podem ter a dimensão de um território virtual, um grupo articulador ou uma rede social, além de outras incontáveis possibilidades.” (PORTO, 2011, p. 47)

território os interesses políticos e toda lógica hegemônica de mobilidade e composição urbana. Desse modo, quando falamos da criação de arranjos culturais, estamos propondo a criação de espaços acolhedores de memórias, de preservação da história das comunidades, de (co)aprendizagem, (re)invenção e (re)elaboração das relações com o território. De soluções que surgem através de impulsos criativos, dos encontros e afetos, da arte, da poesia e sobretudo do rompimento das lógicas que não atendem aos interesses do povo.

Seguimos esta perspectiva, acreditando que o caminho para a construção de cultura nos territórios é o da apropriação comunitária, das práticas realizadas pelos sujeitos que por ele transitam e pela constante reflexão sobre as funções sociais dos espaços da cidade. Pensar tais funções, implica falar na liberdade de apropriação e intervenção da comunidade em locais como praças, ruas, escolas, muros, esquinas, calçadas, entre outros. Implica gerar e resgatar memórias no território, que são essenciais para que ele se desenhe a partir do olhar da multiplicidade e da coletividade comunitária.

3.2 Chegar à cidade para encontrar uma comunidade

Se pegarmos um ônibus, saindo de Brasília, a capital federal, percorreremos aproximadamente 47 km de distância até chegar à nossa *cidade palco*: o Vale do Amanhecer. Considerado um setor habitacional de Planaltina-DF, fica próximo ao Morro da Capelinha, que abriga a maior cidade cenográfica do Brasil, local em que ocorre anualmente a tradicional encenação da Paixão de Cristo, composta por aproximadamente 1100 atores e assistida por cerca de 150 mil pessoas.

A chegada ao Vale do Amanhecer convida o olhar a apreciar uma belíssima paisagem natural que cerca a cidade: muitos morros e uma vegetação típica do cerrado contornam toda a área urbana. Quem chega pela entrada principal, passa por um portal e vários monumentos religiosos, da Doutrina do Amanhecer, que logo despertam a curiosidade dos que adentram pela primeira vez. Já quem entra pela região conhecida como Vila Pacheco, uma área mais desvinculada do espaço religioso, percebe uma clara desigualdade social, em relação à região mais próxima ao templo, refletida pelas condições de moradia, pela pavimentação das ruas, limpeza urbana, entre outros aspectos.

O desenvolvimento do território mais próximo ao templo religioso é reforçado pela presença de vários restaurantes e lanchonetes, supermercados, padarias, papelarias, academias, pequenas lojas e uma drogaria. Já a região da Vila Pacheco, agrega muitas oficinas mecânicas de pequeno porte, borracharias, pequenos comércios improvisados por alguns moradores, venda de bebidas alcoólicas, um supermercado e uma casa lotérica.

Figura 1 – Acesso principal ao Vale do Amanhecer - Território do templo religioso



Foto do autor

Figura 2 – Acesso pela Vila Pacheco



Foto do autor

Em ambas as regiões é comum se deparar com mulheres trajando vestes muito coloridas e brilhantes, com véus de tule, algumas vezes portando uma espécie de lança. Homens geralmente se apresentam com calças e capas marrons, conforme sua classificação dentro da doutrina religiosa. Segundo informações da comunidade, cada traje representa uma “falange missionária”, que é designada conforme idade e trajetória dentro da doutrina. A presença dessas pessoas, fica mais constante na

região próxima ao templo não somente devido ao deslocamento para os trabalhos espirituais, mas devido ao fato de a maioria dos moradores que ali residem, serem os mais antigos da comunidade, que chegaram para trabalhar na doutrina. Nas ruas, os carros precisam se desviar das rodas formadas por pequenos grupos que fazem preces para a cidade, todos com suas devidas vestimentas. Impressiona a ocupação religiosa da cidade e um aparente sentido de apropriação dos espaços pelos membros da doutrina, além de toda a teatralidade presente: pirâmides, estrelas, um lago artificial, entidades religiosas e as pessoas com indumentárias de trabalho.

Em entrevista a uma equipe de reportagem⁴, nos anos 1980, Mário Sassi, intitulado administrador do Vale do Amanhecer na época, afirma que a comunidade é pequena e composta por 700 pessoas que estão abrigadas e em tratamento espiritual. Enfatiza que a finalidade do Vale é a de ser uma “comunidade flutuante”⁵, composta por quem procura os tratamentos e pelos médiuns que moram em locais mais distantes. Contrariando este projeto inicial, com o passar dos anos a comunidade foi crescendo e tornou-se uma cidade que, segundo informações da administração de Planaltina, atualmente possui cerca de 30 mil habitantes. Contribuíram para o crescimento desordenado, interesses políticos que favoreceram a venda e distribuição de lotes para grupos provenientes de outras regiões do país e pessoas que necessitavam de moradia, originando a parte conhecida como Vila Pacheco. Com essa transformação, hoje a cidade é composta por uma população diversificada que agrega católicos, protestantes, espíritas e diversas outras denominações religiosas. A divisão entre o Vale (território religioso da doutrina) e Pacheco - como chamado pela comunidade - também pode ser percebida se observarmos que as igrejas evangélicas e a única igreja católica estão presentes somente no espaço da Vila Pacheco. As procissões da igreja católica, por exemplo, não adentram a parte tradicional da cidade.

O contato com jovens da comunidade, desde o período em que fui professor do Centro Educacional Vale do Amanhecer (CED. Vale), ajudaram na identificação de discrepâncias sociais entre os moradores, da falta de oportunidades de lazer, do pouco engajamento em práticas comunitárias e da falta de conscientização política e social. Os discursos geralmente desqualificavam a comunidade e enfatizavam pontos negativos, porém, não apontavam nenhum tipo de possibilidade de transformação e apropriação do território, muito menos se dava conta da riqueza das tradições que são preservadas e desenvolvidas na cidade.

Cabe destacar que, Planaltina-DF, embora agregue o Morro da Capelinha, uma tradicional Festa do Divino⁶, artistas, grupos de teatro e um centro histórico

⁴ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=7Y7OBx9MZ1A. Acesso em: 05 maio 2014

⁵ A expressão “comunidade flutuante” é utilizada por Mário Sassi na entrevista. Entendemos que se refere a comunidades que estão em constante renovação, ou seja, grupos de pessoas que estão apenas de passagem.

⁶ A Festa do Divino é uma celebração de cunho religioso, promovida pela igreja católica, para come-

com resquícios de quase 200 anos, padece da falta de espaços e incentivo para o desenvolvimento dessas tradições e fortalecimento de uma identidade cultural. A Via-Sacra e a Festa do Divino, por exemplo, são realizadas muitas vezes com investimentos da própria comunidade, dos moradores mais tradicionais e da classe artística. E a população do Vale do Amanhecer, embora situada a apenas 6 km do centro, pouco acessa as práticas culturais e artísticas que ocorrem nessa região central, tendo como únicos equipamentos públicos que beneficiam o desenvolvimento da comunidade, duas escolas. Embora seja responsável pela maior parte das interações comunitárias e pelo desenvolvimento da comunidade, a Doutrina do Amanhecer, atualmente não congrega a maioria dos moradores e obviamente não satisfaz todas as demandas educativas, sociais e culturais do Vale do Amanhecer.

Considerando toda a diversidade cultural, religiosa e humana que o território do Vale do Amanhecer nos apresenta, além de todas as discrepâncias sociais e características geográficas, podemos identificar um imenso potencial educativo capaz de orientar muitas discussões, propostas presentes nas mais diversas disciplinas escolares e em projetos comunitários. Através do *Ateliê Aberto*, projeto criado quando fui professor no CED. Vale do Amanhecer, agregamos estudantes interessados em experienciar possibilidades artísticas em diálogo com a cidade, no sentido de explorar esse potencial identificado. Desenvolvíamos algumas propostas em sala de aula e outras eram aprofundadas apenas como atividades extra-curriculares, conforme o interesse dos alunos. Quando fui transferido da escola, tornei-me parceiro do Projeto Integrado Meninos do Vale (PIMEV), uma Organização da Sociedade Civil, e juntamente com os estudantes dei continuidade ao trabalho iniciado na escola, tendo uma aproximação ainda maior com os espaços da cidade e com outras pessoas da comunidade.

Passamos a articular a relação *teatro - cidade - comunidade* como mecanismo de ocupação dos espaços urbanos, reflexão sobre o território, seus usos, deslocamentos e visões dos cidadãos que o habitam, acreditando encontrar possibilidades de colaboração para o desenvolvimento cultural da comunidade. O Vale do Amanhecer passou a ser, portanto, compreendido como território de experiências teatrais em comunidade, sendo na presente pesquisa gerador de possíveis instrumentos metodológicos para propostas que pretendam dialogar com a cidade e contribuir com a efetivação da noção de teatro público, conforme abordado no primeiro capítulo.

Como já mencionamos, uma das características do teatro público é, além da intervenção nos diversos espaços da cidade, a participação da comunidade e o envolvimento dos espectadores na ação cênica, conferindo-lhes voz e aproximando-se do cotidiano. O teatro que invade a cidade fornece a tais espectadores o status de

morar a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos de Cristo. Em Planaltina-DF, a tradição ocorre há quase 155 anos e é considerada patrimônio cultural imaterial do Distrito Federal.

participantes da ação cênica, atribuindo a esta cidade um sentido de espaço cênico, palco. Ana Fani Alessandri Carlos (2008), inclusive, nos apresenta uma definição de cidade como palco de grandes acontecimentos, considerando todas as relações sociais e políticas que ela abriga. Em nosso caso, esta noção é ampliada quando dialogamos com o Vale do Amanhecer enquanto palco de intervenções cênicas, além das interações sociais e dos acontecimentos cotidianos.

Desse modo, o Vale do Amanhecer tornou-se a nossa *cidade palco*, o lugar, o território dos diálogos e aproximações que estamos propondo através do teatro. Palco este, já repleto de significados, histórias, cenários e tramas carregadas de informações sobre as pessoas que nele atuam cotidianamente. Atores sociais que nem sempre participam dos acontecimentos da cidade, os quais, nesta concepção proposta, devem tornar-se protagonistas. Para os nossos princípios e objetivos, a comunidade é legitimamente detentora dos direitos e do poder, sobre este palco, muitas vezes negados pelas instituições e pelos poderes dominantes. O nosso maior objetivo, seria então mobilizar atores sociais para serem os protagonistas das construções da comunidade, desenhando os rumos dos grandes acontecimentos que ocorrem nesse palco - cidade.

No intuito de compreender melhor quem são os nossos protagonistas, julgamos necessário buscar uma definição de comunidade, para identificar a natureza do grupo focal desta pesquisa e afirmá-lo como protagonista da *cidade palco*. Baz Kershaw (1992 apud NOGUEIRA, 2009) define um conceito de comunidade que nos apresenta duas modalidades: “Comunidades de local” e “Comunidades de interesse”. A primeira definição refere-se a comunidades “criadas por uma rede de relacionamentos formados por interações face a face, numa área definida geograficamente”. Já a segunda definição, refere-se a comunidades

(. . .) formadas por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum. Quer dizer que essas comunidades podem não estar delimitadas por uma área geográfica particular. Quer dizer também que comunidades de interesse tendem a ser explícitas ideologicamente, de forma que mesmo seus membros venham de áreas geográficas diferentes, eles podem de forma relativamente fácil reconhecer sua identidade comum (KERSHAW, 1992 apud NOGUEIRA, 2009, p. 8).

De acordo com estas definições, compreendemos que a modalidade “Comunidade de local” é a que melhor se aplica a nossa proposta, quando buscamos um diálogo aprofundado com a geografia da cidade e mantemos contato frequente com os moradores das regiões em que realizamos os nossos percursos, ensaios e apresentações. Além disso, a busca por uma apropriação de determinados espaços da cidade e a relação com as demandas dos habitantes, característica dos espetáculos de *site specific theatre*, propicia uma interação com as pessoas do local específico, ou seja,

com a comunidade local. Portanto, utilizamos a definição comunidade para nos referir tanto ao nosso grupo de teatro quanto aos moradores que residem na cidade do Vale do Amanhecer, mesmo que no grupo existam componentes que residem em regiões vizinhas. Caracteriza-se como “comunidade de local” por ter o Vale do Amanhecer como foco e por agregar estudantes de outras regiões no cotidiano da cidade, inserindo-os na rede de interações do território.

Se essa cidade é uma realização humana, o traço de cada morador, as memórias, afetos, corpos que por ela transitam e que nela residem, são inevitavelmente matéria viva em forma de cena e discurso teatral, no trabalho que estamos propondo. Nesse entendimento, a comunidade afirma-se protagonista na medida em que essa “cidade humana” é o elemento gerador da ação cênica e da criação dramatúrgica. São agentes mobilizadores deste protagonismo, os jovens estudantes envolvidos nos processos de criação, que acreditam no potencial de transformação do teatro sobre essa mesma comunidade.

Durante todo o percurso desta experiência muitas pessoas passaram pelas ruas do *Ateliê Aberto*, que assim como a cidade esteve de portas abertas para os fluxos, trânsitos, congestionamentos e acasos. Algumas ficaram mais tempo, outras apenas foram saber o que estávamos fazendo ou experimentar fazer teatro por um dia. Todas elas deixaram uma pegada, um fragmento de cena, uma memória, um gesto ou frase, entre tantas outras possibilidades que não somos capazes de descrever ou identificar. Foram estudantes, mães acompanhadas de filhos, avós e donas de casa, sendo mais recorrente a presença de mulheres das mais diversas idades. Adolescentes que não puderam permanecer no grupo devido a necessidade de cuidar dos irmãos mais jovens, trabalhar na banquinha de cachorro-quente, cuidar de crianças para complementar a renda de suas famílias, ou porque os horários dos encontros do *Ateliê* eram os únicos que dispunham para namorar e se divertir com amigos. Foram aproximadamente quarenta pessoas que deixaram um pouco de suas histórias conosco, das quais permaneceram frequentes e atuantes, treze delas. Algumas estiveram desde o primeiro encontro e outras nos encontraram ou foram encontrados no decorrer da experiência, pois, quando saímos da escola para dar continuidade ao projeto, no PIMEV, divulgamos a oportunidade para a comunidade. Configurou-se um grupo que conseguiu estabelecer uma relação de afeto, proximidade, companheirismo e cooperação, conquistando a disciplina necessária para as práticas teatrais propostas.

Figura 3 – Formação final do grupo



Autor

A figura anterior apresenta um mapa da *cidade humana* que compôs o elenco da peça *Muro de Promessa*, cujos princípios metodológicos discutidos nesta pesquisa foram desenvolvidos em função do processo prático de montagem. Iniciamos os encontros no mês de Maio de 2015, reunindo-se na sede do PIMEV uma vez por semana, no período noturno, para conciliar os dias e horários livres que os estudantes dispunham. Essa foi uma das principais dificuldades que enfrentamos, principalmente com relação às atividades externas, na primeira fase do trabalho.

Durante todo o ano de 2015 mantivemos esta rotina de encontros, tendo uma pausa no mês de dezembro e retomando os trabalhos em Janeiro de 2016. A formação final, apresentada no mapa, coincidentemente é constituída somente por estudantes, cujas faixas de idade variam de 12 à 19 anos, estando frequentes desde os primeiros encontros apenas Izadora Leite, Izabela Leite, João Victor, Paulo Vitor, Julia Rosa e Grazielle Dias. Wendel Matheus esteve desde o início, porém, por questões pessoais precisou se ausentar por um período. Eduardo Roberto, Mayrla Silva e Guilherme Silva, passaram a integrar o grupo somente no início da segunda fase, em janeiro de 2016, acompanhados por Layane Dias, aluna da minha atual escola, convidada por

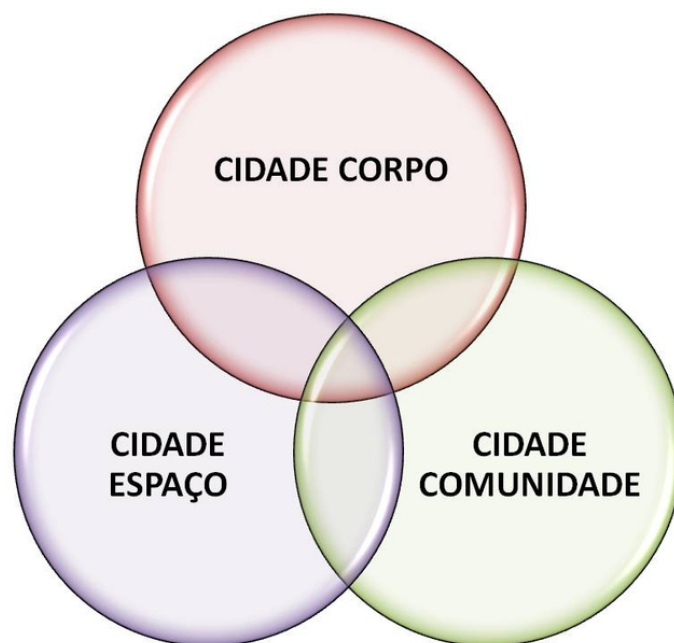
mim.

Em meio a todos estes movimentos, conseguimos consolidar um grupo muito engajado e com vínculos fortalecidos entre as pessoas. Um grupo que esteve, e permanece, respirando a experiência teatral, as surpresas e o encantamento das descobertas. Jovens com sede de vida, desejos de mudança, sonhos, vontade de crescer coletivamente e transformar seus territórios. E é justamente com essa juventude que o nosso *Ateliê* se faz presente na comunidade, sempre aberto e acreditando na articulação popular como forma de empoderamento.

3.3 Direcionamentos metodológicos ou a busca pelas *idades* da cidade

Diante desse grande emaranhado de relações sociais, espaciais e simbólicas que a cidade nos apresenta, surgiu como desafio à nossa proposta identificar metodologias de trabalho orientadas por matrizes estéticas que conseguissem abarcar os elementos e aspectos constitutivos do nosso território de ação. Estruturamos, nessa perspectiva, eixos metodológicos que possibilitaram abarcar três dimensões, as quais consideramos pilares de toda a constituição do que chamamos de cidade, conforme a figura apresentada abaixo:

Figura 4 – Dimensões metodológicas



Autor

Em nossa abordagem, a cidade existe somente a partir da relação interdependente destas três dimensões apresentadas, as quais também denominamos de cidades, devido a natureza específica de cada uma. Em nossas práticas, reconhecemos a *ci-*

dade corpo como a primeira cidade, lugar de memórias, subjetividades, movimentos e construções sociais. Pensada enquanto origem do nosso teatro, é o lugar onde se processa a experiência e onde se desenvolve o cidadão, o ser pensante e atuante que não é apenas um sujeito⁷. A *cidade espaço* abriga os corpos, as ruas, casas, paisagens, construções e relações sociais. Abriga o visível e o concreto que pode ser lido, interpretado, significado e reconstruído. É o lugar que reflete a ação dos corpos, ou seja, dos cidadãos que por ela transitam. É o chão que sustenta a *cidade corpo* e se altera com ela.

A *cidade comunidade* é aquela que se constitui pela relação das *cidades corpos* na *cidade espaço*. São as redes de relacionamento, as associações, encontros e vínculos que se estabelecem entre os cidadãos, capazes de reordenar toda a configuração da *cidade espaço* e interferir nas formas de ação e percepção de cada *cidade corpo* que está inserida nela. É importante salientar que não fazemos uma separação destas dimensões por etapas de trabalho, pois, como mostra a própria ilustração, ambas estão em conexão e em relação de interdependência, fator que inclusive afasta a possibilidade de fragmentação do conhecimento e da própria constituição da cidade.

Nesta abordagem metodológica, situamos a *cidade corpo* como primeira cidade, por acreditar que todas as construções da sociedade partem dos corpos, seres humanos que interferem e agem em prol dos seus desejos, objetivos, crenças, sonhos, referências culturais, morais e éticas, além dos impulsos criativos. Nesta cidade é que precisam operar as maiores mudanças “a favor da luta constante contra qualquer forma de discriminação, contra a dominação econômica dos indivíduos ou das classes sociais” (FREIRE, 2015, p.100). Podemos inclusive dizer que tudo isso está a serviço da *cidade corpo*, da pavimentação de suas ruas, jardins, paisagens, fluxos e devires. Transformar a *cidade corpo* para transformar as outras *cidades*⁸ e se transformar junto delas.

3.3.1 Os eixos metodológicos ou acessos às cidades corpo, espaço e comunidade.

O percurso de criação teatral no Vale do Amanhecer, embora repleto de desvios e buracos comuns a qualquer processo artístico, facilitou o reconhecimento e desenvolvimento de alguns instrumentos metodológicos que direcionaram nossas ações, possibilitando o alcance de alguns dos objetivos. Todos os procedimentos foram articulados para o estabelecimento de diálogos com a comunidade e com a *cidade palco*, no sentido de favorecer reflexões aprofundadas sobre os contextos sociais, educativos e culturais do território. Procedimentos que viabilizaram, ao menos através

⁷ O dicionário Aurélio apresenta os seguintes adjetivos para definir sujeito: Escravizado, cativo; Obrigado, constrangido; Que se sujeita à vontade alheia. Passível.

⁸ Sempre que estivermos nos referindo a estas três dimensões (corpo, espaço e comunidade), utilizaremos a grafia *cidades*, em itálico.

do olhar dos estudantes ligados ao *Ateliê Aberto*, reconhecer o Vale do Amanhecer como uma cidade educadora propícia a interagir com a produção de conhecimento e compartilhamento de saberes.

Cabe antes ressaltar que embora esta pesquisa venha se desenvolvendo em contexto não escolar, algumas atividades se originaram de experiências realizadas por mim, em sala de aula, inclusive quando professor no Centro Educacional Vale do Amanhecer. Portanto, consideramos tais direcionamentos metodológicos passíveis de serem ressignificados em contextos escolares, principalmente por propor conexões além dos muros da escola, alinhando-se à uma concepção de educação que busca uma integralidade. Acreditamos que

(...) uma educação de qualidade é fundamentalmente uma educação integral, na medida em que considera e cria condições para o desenvolvimento de todas as dimensões de um ser humano, fortalecendo sua autonomia e capacidade de agir responsavelmente no mundo. Assim, não existe diferença entre educação e educação integral. Uma educação de qualidade é integral e, nesse sentido, reconhece e integra diferentes saberes, espaços e tempos educativos ao processo formativo dos sujeitos ao longo de toda a sua vida (COSTA, 2011, p. 12).

Desse modo, pressupomos a viabilidade em contextos escolares partindo do entendimento de como seria uma educação ideal, parametrada pela noção de *Cidade Educadora* e *Bairro-Escola*. Educação que busca a integração dos cidadãos com os outros, com a realidade e com os múltiplos saberes que permeiam as práticas sociais e culturais de um território. Ao encontro destas premissas, apresentaremos os direcionamentos metodológicos do nosso processo artístico e educativo, que culminou no espetáculo teatral *Muro de Promessa*. Conforme já mencionamos, registraremos atividades realizadas no percurso de pouco mais de um ano, com uma pausa de um mês, durante o período de férias escolares, tendo como recorrência uma rotatividade de estudantes e pessoas da comunidade, fator que solicitou muita adaptação das práticas pedagógicas.

Buscamos, para estruturar a nossa metodologia, o apoio de princípios estéticos permeados por sentidos de ludicidade e pela busca do desenvolvimento de uma sensibilidade crítica acerca do mundo, das relações sociais e inevitavelmente da comunidade. Na busca por tais princípios, encontramos no grande mestre, poeta, dramaturgo e produtor de cultura⁹ Bertolt Brecht, caminhos que satisfazem a nossa intencionalidade de tornar o teatro um espaço onde a descoberta e a alegria da aprendizagem seja movida pelo “ânimo de libertar o pensamento pela ação dos homens uns com outros

⁹ O termo *produtor de cultura* é emprestado de Ingrid Koudela, ao referir que como produtor de arte, Brecht também produz a sociedade.

na tarefa comum de refazerem o mundo e de torná-lo mais e mais humano” (FREIRE, 2014, p. 91).

Através das publicações da professora e pesquisadora Ingrid Dormien Koudela¹⁰, estabelecemos aproximações com Bertolt Brecht nas teorias e práticas das peças didáticas (*Lehrstück*), sobretudo através do conceito de *estranhamento*, que visa descondicionar a percepção das automatizações cotidianas e educar o olhar para ver o mundo de forma mais consciente, crítica. Cabe, portanto, destacar que utilizamos as referências de Koudela por abordar a peça didática pela perspectiva de jogo teatral, algo que nos interessa metodologicamente, porém, temos absoluta compreensão de que a proposta de Brecht não se reduzia a uma simples situação de jogo. As peças didáticas não foram concebidas a partir de uma lógica espetacular, muito menos voltadas a atores profissionais, pois, consistiam em uma proposta de exercício do pensamento dialético sobre as contradições sociais da época, constituindo experimentos para militantes visualizarem possibilidades de intervenção na realidade.

Embora tenhamos uma multiplicidade de referências acerca das relações do teatro com a cidade, principalmente no que diz respeito à ocupação do espaço e no entendimento de cidade como dramaturgia, localizamos em Brecht os instrumentos didáticos para potencializar os diálogos com a *cidade comunidade*, buscando clareza sobre o entendimento de recepção e espectador. Não pretendemos aqui reproduzir o que foram as peças didáticas, até porque temos uma diferença de contexto, porém, um elo que precisa ser destacado reside no papel político da nossa proposta. Estamos querendo, de algum modo, intervir na realidade a partir de uma peça de teatro em que atores e público são a própria comunidade, fator que se aproxima do caráter de aprendizagem e intervenção proposto por Brecht.

As peças didáticas, reconhecidas como instrumentos de aprendizagem, propõem um teatro sem espectadores e podem ser definidas como

(...) locais em que os homens tenham a possibilidade de preparar-se para iniciativas de ordem social através dos meios teatrais. Nesses locais, as experiências individuais e históricas poderão ser estudadas e elaboradas, bem como o efeito de situações sociais que determinam atitudes corporais (KOUDELA, 1992, p. 42).

As referidas peças são, portanto, metáforas da realidade, conceituadas por Brecht como *modelos de ação* a serem reproduzidos por qualquer pessoa através do jogo teatral que desencadeia processos de discussão e intermedeia a conquista do conhecimento, por parte dos atuantes. Para ele, a principal função da peça didática “é a educação dos participantes do *Kunstakt* (ato artístico)”, salientando que “ensina

¹⁰ LIVROS: “Texto e jogo: uma didática brechtiana; Brecht: um jogo de aprendizagem; Um vôo Brechtiano”.

quando nela se atua e não através da recepção estética passiva.” (KOUDELA, 1992, p. 13 -14). Desse modo, em nossa concepção, o teatro *por* comunidade, ao dialogar com a cidade e seus fluxos, seguindo os princípios do Teatro de Invasão, já favorece uma participação ativa de todos os envolvidos no evento teatral, entendendo-o como processo de aprendizagem.

As nossas aproximações com Brecht pretenderam localizar instrumentos didáticos que possibilitassem uma prática teatral agregadora tanto da dimensão sensorial, quanto racional dos envolvidos no processo artístico. Assim, buscamos oportunizar o aprendizado estético e político, por meio da criação dramaturgica¹¹ e da exploração de diversas possibilidades de jogo em relação ao texto, identificando seus múltiplos sentidos. Buscamos, por meio do conceito de *gestus*, uma prática que viabilizasse além da vivência de papéis, o reconhecimento de contradições presentes nos personagens e nas cenas criadas coletivamente.

O conceito *gestus* é um dos pilares da estética brechtiana, compreendido como mecanismo de investigação das relações sociais. Para Brecht, o *gestus* possui conotação social, pois, constitui posturas físicas que expressam ideias, sentimentos e aspectos interiores dos indivíduos, reflexos de suas interações sociais. Diferente da gesticulação, o *gestus* seria a expressão do comportamento humano em que o interior é orientado pelo exterior, ou seja, “se origina na convivência social dos homens, na intersubjetividade da vida social e na linguagem.”(KOUDELA, 2010a, p. 102). Desse modo, o *gestus* diz respeito às atitudes dos homens entre si, às relações que uma atitude ou comportamento pode expressar no contexto da realidade, indicando a forma como alguém ou grupo se confronta com o ambiente social.

Para chegar ao *gestus*, de acordo com Brecht, precisamos desenvolver a percepção dos gestos, algo que viabilizado pelo que ele chama de formação da sensorialidade, das formas de percepção sensorio corporais.

Gestos, no significado corrente, são gesticulações que acompanham a fala, através de movimentos expressivos. Os gestos tornam visível, corporalmente, aquilo que aparece apenas “interiormente”, intelectualmente, através da linguagem verbal. Os gestos objetivam posicionamentos internos, exteriorizando-os (KOUDELA, 2010a, p. 101).

Desse modo, buscamos em nossa metodologia investigar os gestos presentes na cidade, por meio de jogos, acreditando que a percepção deles, juntamente com o exercício de trazê-los para o corpo, permite uma análise racional e ao mesmo tempo

¹¹ Buscamos uma compreensão de dramaturgia como *modelo de ação*, conforme destaca Koudela (2010b, p. 15):

“- *modelo como um exercício artístico coletivo que tem por foco a investigação das relações dos homens entre os homens.*”

“- *modelo como um texto que é objeto de imitação crítica.*”

perpassa os sentidos (tato, olfato, paladar, visão, audição) que precisam ser educados para comunicar o que o estudante/cidadão/atuante pretende, possibilitando um reconhecimento dos *gestus* que pautam as relações da comunidade.

Esse trânsito entre atuação e percepção do gesto, determinante para a experiência estética, possibilita o que Brecht apud Koudela (1992, p. 59) nomeia de efeito V (*Verfremdungseffekt*), *estranhamento*, ou seja, “um conjunto de meios artísticos (procedimentos) que tem por finalidades subtrair de um acontecimento aquilo que é evidente, conhecido, óbvio e provocar espanto e curiosidade”. Ainda de acordo com ele, *estranhar* é o mesmo que *historicizar*, representar processos e pessoas como parte de contextos históricos, temporais, transitórios e passíveis de transformação¹², fator que convida cada pessoa envolvida no ato artístico a atualizar os temas, discursos e *gestus* apresentados.

Em relação ao *estranhamento*, é importante mencionar que não se trata apenas de um formalismo experimental. Brecht propunha o distanciamento contrapondo o caráter ilusionista das formas dramáticas, utilizando-o como recurso estético para estabelecer pontos de vista racionais e críticos acerca da realidade. Em nosso trabalho, a influência brechtiana se desenha também como uma forma de reconhecimento dos condicionamentos presentes no território, reflexo da mercantilização da vida e das relações na cidade. O gesto de estranhar se torna necessário ao nosso contexto para atender às necessidades de desideologização e construção de pensamentos que questionem padrões segregadores.

Para tornar efetivo o processo de interação entre os envolvidos e a geração de memórias corporais, a abordagem de jogo teatral (*theater game*), de Viola Spolin, com o *modelo de ação* brechtiano, desenvolvida por Ingrid Koudela, formatou o eixo metodológico que seguimos. Os jogos teatrais tornaram-se cotidiano em nossa prática, devido o potencial de liberação da expressão física e de um desenvolvimento sensorial que permite uma percepção do mundo e de nós mesmos atuando nele.

A realidade só pode ser física. Nesse meio físico ela é concebida e comunicada através do equipamento sensorial. A vida nasce de relacionamentos físicos. A faísca de fogo numa pedra, o barulho das ondas ao quebrarem na praia. A criança gerada pelo homem e pela mulher. O físico é o conhecido, e através dele encontramos o caminho para o desconhecido, o intuitivo. Talvez para além do próprio espírito do homem (SPOLIN, 2010a, p. 14).

Assim, acreditamos que o princípio da *fisicalização*, entendido como a ação de comunicar algo fisicamente, mostrar com o corpo um personagem, um sentimento

¹² Afirmação realizada a partir da citação de Brecht (p.18) no livro “Texto e Jogo: uma didática brechtiana”, de Ingrid Dormien Koudela.

ou relacionamento, possibilita a experimentação dos *gestus do território* e da comunidade, no próprio corpo através do jogo. Desse modo, conforme o atuante conquista a expressão física, a realidade simbolizada adquire textura e substância (KOUDELA, 2010b). Através desse processo os atuantes poderão ser capazes de fazer uma análise aprofundada da comunidade e de suas formas de relação, bem como ter uma percepção dos *gestus* no território da realidade, por meio da visão estranhada dos personagens que estão fisicalizando (mostrando).

3.3.2 Criando os gestos das dinâmicas de trabalho

Durante todo o percurso buscamos criar uma atmosfera lúdica e um clima de encontro para as nossas oficinas. Como havia uma grande rotatividade de pessoas, os encontros sempre estiveram permeados por atividades de sensibilização, expressão corporal, percepção rítmica, interação e integração do grupo. Cada prática era compreendida como espaço de experimentação da linguagem cênica através do corpo e de jogos improvisacionais, configurando exercícios diários de estabelecimento de acordos e princípios de organização para o processo criativo. Algumas rotinas de ensaio, estabelecidas nos primeiros encontros, permaneceram durante todo o nosso percurso, contribuindo para uma auto-organização do grupo e para as dinâmicas de trabalho.

Sempre iniciávamos formando um roda, considerada por nós um gesto que indica uma interconexão entre o grupo. Primeiro com os olhos fechados, convidando cada estudante a perceber-se, observar-se, sentir o seu estado corporal, fazer um percurso pela sua *cidade corpo* no momento presente. Após com os olhos abertos, olhando nos olhos de cada pessoa deste círculo, observando cada um para visualizar-se como parte de um coletivo e elemento de uma conexão. Ainda no exercício de observação dos outros, devia-se buscar o encontro de olhares, que quando ocorria era selado com um abraço. Este exercício, aparentemente muito simples, foi desafiador para alguns estudantes nas primeiras vezes, porém, com o passar do tempo tornou-se um momento muito divertido e afetuoso. É bonito ver e ouvir os sorrisos quando os olhares se encontram e principalmente quando ocorre a repetição de um encontro. Todos sempre se abraçam várias vezes, sendo orientados a sentir o contato com o corpo do outro em cada abraço, a prolongar a duração desse abraço, sentir as respirações e estados de ânimo que o outro transmite.

Creio que aquela roda, que aparenta ser simples, serve para fortalecer o contato com os integrantes do grupo uma aproximação... aí eu curto, acho “mô supimpa” cada momento de interação com os integrantes que compõem o Ateliê (Izadora Leite, 17 anos. Diários do Ateliê Aberto, Junho, 2016).

Acho um momento de contato com o próximo, de afeto e amor entre nós do grupo. Um momento de contato de energia para o ensaio fluir (Mayrla Silva, 18 anos. Diários do Ateliê Aberto, Junho, 2016).

Acho ótimo. É um momento de concentração e ao mesmo tempo de carinho, afeto. Gosto, porque ajuda a nos concentrar e se preparar para o que vamos fazer. Nossos corpos ficam ativos e dispostos para outros exercícios (Grazielle Dias, 16 anos. Diários do Ateliê Aberto, Junho, 2016)

Acreditamos que essa interação favoreceu o desenvolvimento de cada estudante envolvido, fortalecendo os vínculos do grupo e conseqüentemente da comunidade como um todo, pois, o grupo é parte dela. É importante dizer que sempre quando nos referirmos à comunidade, estaremos pensando-a a partir deste grupo focal, ou seja, falaremos em transformação da comunidade a partir destes estudantes apresentados.

A roda também passou a ser recorrente no final dos encontros, momento de avaliação e discussão das percepções, sentimentos, dificuldades, dúvidas e aspectos das atividades realizadas. Cada estudante analisava o seu desenvolvimento, também apresentando contribuições para o grupo, sendo estimulado a compartilhar os seus saberes e conhecimentos adquiridos. Posteriormente às avaliações, todos eram convidados a ficar em pé, com as mãos dadas, retomando o exercício inicial de se observar. Com os olhos fechados, cada estudante percorre novamente sua *cidade corpo*, buscando identificar o que mudou nas ruas dela, para em seguida abrir os olhos e buscar identificar o que mudou nos outros, na *cidade comunidade*. Finalizando o encontro, com esse gesto coletivo, juntos pronunciávamos a conhecida frase “Seguro a sua mão na minha, para que juntos possamos fazer aquilo que eu não posso fazer sozinho”, momento que passou a ser realizado por iniciativa do grupo, sempre que era esquecido por mim.

Pensávamos os gestos de cada momento dos encontros, dos jogos teatrais, dos modos de organização e das relações de grupo, buscando exercitar o olhar e a sensibilidade para observar-se, observar a comunidade, a cidade, o mundo. Nesse entendimento, também estabelecemos os acordos de gestão do espaço em busca da ampliação da consciência coletiva e da noção de delimitação do lugar das atividades. Criamos a rotina de sempre limpar os espaços, antes de iniciar as práticas, no intuito de tornar mais confortáveis e livres a realização de exercícios no chão, pois, muitas vezes era comum uma preocupação dos estudantes em sujar a roupa. Alguns chegavam direto do trabalho, ou estágio, com uniformes que provavelmente seriam utilizados mais vezes na semana. Gradativamente os estudantes foram desenvolvendo a consciência de não adentrar as *áreas de jogo*¹³ com calçados, considerando ser um espaço onde deitariam e realizariam exercícios cênicos. Paralelamente, criou-se um reconhecimento

¹³ Espaços de realização dos exercícios, das improvisações; Espaço cênico; Espaço de trabalho;

desse espaço como área de trabalho, permeada pelas regras de jogo, que muitas vezes requisitavam outras formas de comunicação e o silêncio, por exemplo.

3.4 (Re)conhecer as *idades*

Será que os estudantes conhecem toda a cidade? Será que sabem onde estão? Transitam por ela? Como se sentem em relação à esse território? Como a *cidade corpo* se sente e se relaciona com a *cidade espaço*? Quem são as *idades corpos* que vivem e passam pelo Vale do Amanhecer? Como se organiza a *cidade comunidade*? Quais são as rotinas dessa cidade? Quais são os lugares onde se concentram mais pessoas? Onde fica a praça? E a escola? Será que a localização de cada coisa pode dizer-nos algo? Perguntas que provavelmente não conseguiremos responder, mas que permitiram traçar algumas rotas.

Esse momento de (re)conhecimento¹⁴ das *idades* foi uma oportunidade de mapearmos as percepções dos estudantes, identificarmos os potenciais educativos e criativos da comunidade, fatores sociais e culturais. Semelhante ao trabalho de escavação, realizado por arqueólogos, queríamos escavar esse território em busca de resquícios que indicassem alguns desenhos de sua organização e identidade. Sabemos que a cidade está sempre pronta para ser desbravada, porém, estamos em um lugar desconhecido, pela perspectiva do trabalho teatral. Fazer o que com tudo isso? O que vamos encontrar? Seriam personagens, temas, histórias? Embora estivesse certo dos procedimentos que seriam adotados, passei a me cercar de dúvidas sobre como trabalhar com os materiais que poderiam ser localizados, pois, não sabia o que poderia ser encontrado e nem que rumos tomaríamos. Estava consciente de que entraria em um campo desconhecido e obviamente com receio de não saber conduzir os imprevistos, justamente o ouro da experiência na cidade. Desse modo, faço aqui a mesma convocação feita aos estudantes: vamos nos perder nessas *idades* para tentar encontrar os melhores caminhos?

Inicialmente interessávamos saber como era a relação dos estudantes com a cidade a partir de algum princípio de fisicalização, algo que não fosse a fala. Em meios às propostas, fizemos uma adaptação do exercício *máquina de ritmos*, presente no livro *Jogos para atores e não-atores*, de Augusto Boal.

Um ator vai até o centro e imagina que é uma peça de uma engrenagem de uma máquina complexa. Faz um movimento rítmico com seu corpo e,

¹⁴ Utilizaremos a expressão (re)conhecer em vários momentos para discutir a aproximação da comunidade com a cidade, suas descobertas. Partimos do princípio de que a comunidade já conhece essa cidade, porém, a partir de um olhar que muitas vezes reproduz lógicas hegemônicas e padrões segregadores. O (re)conhecer seria uma outra possibilidade de leitura, libertada dos referidos condicionamentos e apoiada por uma poética de valorização da comunidade, de (re)conhecimento de uma identidade.

ao mesmo tempo, o som que essa peça da máquina deve produzir. Os outros atores prestam atenção, em círculo, ao redor da máquina. Um segundo ator se levanta e, com o seu próprio corpo, acrescenta uma segunda peça à engrenagem dessa máquina, com outro som e o outro movimento que sejam complementares e não-idênticos. Um terceiro ator faz o mesmo, e um quarto, até que todo o grupo esteja integrado em uma mesma máquina, múltipla, complexa, harmônica (BOAL, 2008, p. 129).

Fizemos este exercício e posteriormente propomos uma variação em que o movimento e o som que cada atuante fazia com o corpo, deveria expressar o sentimento de morar no Vale do Amanhecer. Foram mais recorrentes sons e movimentos que expressavam desânimo, cansaço, tiros, sarcasmo e dor, adjetivos indicados pelos atuantes na avaliação do exercício. Diante destas recorrências, foi proposto aos atuantes que realizassem o mesmo exercício, porém com sons e movimentos que ressaltassem alguma qualidade. Justamente um dos atuantes que havia apresentado um sentimento positivo, no exercício anterior, iniciou com um movimento e um som que indicava um abraço aconchegante. A entrada dos demais foi mais lenta que no exercício anterior e era visível a dificuldade de apresentar uma qualidade da cidade, algo que ficou muito claro pela postura física de todos. Foram recorrentes nos atuantes que estavam no círculo, antes de entrar no exercício, gestos com braços cruzados, mãos no queixo e expressões que indicavam um esforço de pensamento.

Não era esperado que este exercício fosse tão potente, esteticamente falando, pois através do debate com os estudantes/atuantes, percebemos que a experiência ganhou uma dimensão sensorial na medida em conseguiram fisicalizar facilmente os aspectos negativos e que tiveram dificuldade de conseguir um movimento que indicasse alguma qualidade da cidade. Será que essa cidade não possui nenhum aspecto positivo? Perguntados se houve diferença na realização do exercício, foi unânime a resposta afirmativa.

Achei difícil. Você expressar o seu sentimento é mais fácil. Agora você procurar a qualidade do lugar é complicado. Porque tem mais desqualidade do que qualidade. Então foi difícil (Bárbara Costa, 17 anos. Registro em vídeo)

Ainda no debate do exercício, fiz uma provocação, perguntando se como moradores não deveriam saber as qualidades da cidade com facilidade, o estudante/atuante Guilherme Silva fez duas falas que aprofundaram o debate e que contribuíram para construirmos uma noção da percepção de grande parte da comunidade, sobretudo dos mais jovens, em relação ao Vale do Amanhecer.

Mas você já está acostumado a ver tudo que tem aqui. Por exemplo, quando a gente viaja, a gente tá acostumado com a nossa cama. A

gente só percebe o quão boa a nossa cama é, quando a gente volta de viagem. Quando a gente deita na nossa cama.

(...)

Aqui a gente já cresce com a mentalidade de morar em outro lugar. A gente cresce aqui para morar em outro lugar. A gente cresce aqui para morar no Plano, por exemplo. Você nasceu aqui, foi criado aqui mas seu sonho é ter um apartamento na Asa Sul, um apartamento em Águas Claras. Aí você vai pensar mais em Águas Claras e Asa Sul (...)¹⁵.

O debate prosseguiu discutindo os possíveis condicionamentos que poderíamos ter em relação à cidade, sobre a falta de direcionar o olhar aos aspectos que aproximam e distanciam a comunidade, entre outras coisas. Os atuantes mencionaram o preconceito que sofrem por morar no Vale do Amanhecer, principalmente pelo fator religioso, além de ser uma região periférica. Constatamos, portanto, que a comunidade experimenta o estigma de viver nesta cidade e com frequência os acolhe, provavelmente a partir de olhares de pessoas que sequer conhecem a comunidade. A falta de apreço pela cidade, o desejo de ascensão financeira e a meta de morar em outro lugar, indica-nos uma necessidade de buscar as qualidades deste território e pensar o papel social de cada estudante nesta construção, principalmente no sentido esclarecer e transformar comportamentos - ou *gestus* - reproduzidos de padrões burgueses. Isso nos mobiliza ainda mais em nossa tarefa de continuar a caminhada por essas ruas que estamos descobrindo, desenvolvendo em nossa comunidade o papel de protagonista da construção do território.

Outra forma de (re)conhecer a cidade foi recorrendo ao mapa do Vale do amanhecer, tentando identificar os lugares de residência de cada estudante, as distâncias percorridas diariamente, os lugares onde geralmente precisam ir, espaços de encontro, etc. Constatamos neste exercício que os únicos locais de encontro eram o templo religioso da Doutrina do Amanhecer, as igrejas, três escolas, bares e o espaço do PIMEV. Destes locais, a maioria do grupo afirmou frequentar somente a escola e o PIMEV, indo às vezes a igreja ou templo. No debate foram recorrentes falas que explicitavam a falta de iniciativa e organização popular para exigir a ação do governo, no sentido de fazer chegar os serviços públicos na cidade.

A partir dos mapas, foram surgindo narrativas sobre localidades identificadas, histórias de pessoas, da cidade e dos próprios estudantes. Todas as narrativas foram debatidas, depoimentos anotados e a *cidade comunidade* foi assim sendo revelada pelas vozes e memórias dos estudantes presentes. Narrativas que configuraram uma espécie de mapa da *cidade corpo* de cada um: memórias, vivências, sentimentos, conhecimentos. (Re)conhecida essa cidade, os estudantes/atuantes foram convocados a

¹⁵ A Asa Sul é uma das asas do formato de avião de Brasília, a capital. Águas Claras é uma cidade jovem do Distrito-Federal, símbolo de uma grande especulação imobiliária, composta por grandes prédios de apartamentos. Ambas as regiões são consideradas nobres.

elaborarem intervenções cênicas em que pudessem chamar a atenção da comunidade para alguma questão que gostariam de debater.

Entre as questões que eram mais urgentes, de acordo com o grupo, surgiu o problema da violência, dos frequentes assaltos aos moradores e da falta de segurança na cidade. É muito comum no Vale do Amanhecer o roubo de aparelhos celulares das pessoas pela rua. Um episódio que surpreendeu o grupo, foi o dia em que um dos estudantes teve os chinelos roubados enquanto esperava a chegada dos demais no local em que ensaiávamos. Foi abordado por dois rapazes que pediram para ele entregar o celular, porém, como o referido não portava o aparelho, foi solicitada a entrega dos chinelos. Para debater sobre esta questão, elaboramos uma intervenção em que três pessoas saíram andando pelas ruas segurando bolsas, aparentemente com medo e muito atentas, protegendo-se com pistolas que atiravam água.

Figura 5 – Intervenção cênica para debater a insegurança nas ruas



Ingrid Barros

Óculos com olhos muito grandes foram utilizados para destacar ainda mais a sensação de que as pessoas precisavam andar de olhos bem abertos pelas ruas. As pistolas de água foram escolhidas como símbolo do quanto as pessoas estavam voláteis e desprotegidas frente a estas situações. Durante o percurso da intervenção, as pessoas ficaram bastante curiosas e geralmente sorriam, pois, de fato era uma ação muito engraçada e bastante estranha. Aos que perguntavam o que aquilo significava, devolvíamos a pergunta e pedíamos as opiniões, quase sempre associadas ao fato de estarem “protegendo alguma coisa”. Pessoas achavam engraçado quando associavam a cena ao cotidiano, expressando falas do tipo “é desse jeito mesmo que a gente anda”. Também abordamos a questão do valor alto do aluguel na cidade, fator deter-

minado pela concentração de posses em torno de algumas famílias mais tradicionais da comunidade, não dando muitas oportunidades de escolha para as pessoas que necessitam da moradia.

As intervenções foram significativas pela perspectiva dos estudantes envolvidos com o processo criativo na medida em que puderam se manifestar a partir da criação de uma proposição estética, ampliando o conhecimento acerca da forma artística e das possibilidades de expressão. Já em relação ao restante da comunidade, houve interações e estranhamentos, porém, acreditamos que não foi tão significativo principalmente pela dificuldade de leitura das ações que estávamos realizando. Talvez, teria sido bastante potente se houvesse alguma forma de mediação, no sentido de debater com as pessoas o que estávamos propondo. De qualquer modo, já se faz potente o simples fato de interferir no cotidiano da comunidade, fazendo as pessoas pararem para tentar entender toda a codificação presente nas intervenções, configurando por si um processo de formação estética.

3.5 Caminhos: em busca das dramaturgias da cidade

Não adianta querer, tem que ser, tem que pá,

O mundo é diferente da ponte pra cá!

Não adianta querer ser, tem que ter para trocar,

O mundo é diferente da ponte pra cá

Racionais Mc's

Mapeamos a cidade, as percepções dos estudantes, questões sociais, reunimos histórias, narrativas e exploramos memórias sobre os espaços. O que fazer com tudo isso? Como reconhecer todos estes materiais levantados como *dramaturgias da cidade* e espacializá-los enquanto discursos cênicos? Este momento de pensar a construção de uma dramaturgia nos colocou em um campo de muitas dúvidas, principalmente em decorrência do receio de criarmos uma peça meramente ilustrativa. Tínhamos registros de improvisações realizadas, porém, grande parte do nosso percurso mostrou-se esteticamente frágil em relação à criação de estruturas cênicas que permitissem estranhamentos ou relações dialógicas. Grande parte dos materiais constituíam meras ilustrações da realidade, sobretudo das problemáticas da cidade, com uma tendência de vitimização da comunidade. Era um material importante, rico e polifônico. Eram as vozes da comunidade, porém, vozes que precisavam ser *estranhadas* para ganhar força e reafirmar uma legitimidade.

Voltamos aos nossos referenciais teóricos e metodológicos para buscar caminhos que poderiam orientar a construção de uma dramaturgia. Os princípios do *teatro de invasão* nos apontaram a necessidade de buscar uma relação com a cidade como espaço significativo, para posteriormente tentar estruturar uma encenação teatral. Conforme menciona André Carreira (2011, p. 21), “a experiência concreta do ator no ambiente, sem a preocupação prévia com a realização de uma encenação, abre espaços para uma construção performativa que contempla o fluxo da cidade”, desse modo, julgamos que poderia ser interessante fazer um passeio pela *cidade espaço*, observando seus fluxos, pessoas, paisagens entre outras coisas. Sabíamos que precisávamos ter esta aproximação com o ambiente, com a *cidade espaço*, mas isso ainda não estava suficiente, pois queríamos que esse percurso revelasse possibilidades de estruturação de uma dramaturgia, além de ser um exercício que permitisse um olhar diferente para a cidade.

Em busca de um eixo para estruturar o percurso pela cidade, mostrou-se potente uma proposta apresentada pela professora Márcia Pompeo Nogueira, no II Seminário Internacional Teatro e Sociedade, realizado na Universidade de Brasília - Campus Planaltina, no mês de dezembro de 2015. Durante uma oficina, Márcia Pompeo apresentou a proposta denominada “*Caminhos*”, desenvolvida por Ilo Krugli em seu trabalho com o *Teatro Ventoforte*¹⁶, também objeto de reflexão em algumas publicações da referida professora, das quais destacamos os livros *Teatro com meninos e meninas de rua* e *Ventoforte no teatro em comunidades*.

A proposta dos *Caminhos* é apresentada, nos livros citados, como referencial de vários processos de teatro em comunidade e explorada de diferentes formas conforme as intencionalidades de cada contexto. Os *Caminhos* são realmente caminhos, pontos de partida que são orientados conforme as necessidades e acasos de cada processo.

Trabalhar o tema “caminhos” significa observar o movimento, caminhar, passar pelas coisas. Criar processos, vivências, etapas - começo, meio e fim - sair de um lugar e chegar a outro. Nesta perspectiva o caminho passa a ser símbolo de uma experiência de vida (NOGUEIRA, 2008, p. 99).

É um trabalho de observar os movimentos cotidianos, sensibilizar o olhar e descobrir elementos que muitas vezes passam despercebidos na rotina. Entre as várias formas de fazer os *Caminhos*, algumas propõem que refaçamos percursos como os de casa para escola, por exemplo, de olhos fechados. Aspectos como os sons,

¹⁶ O Grupo Ventoforte surgiu no Rio de Janeiro na década de 1970, e radicou-se em São Paulo de 1980. Foi fundado em 1974, pelo argentino Ilo Krugli em parceria com outros artistas.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo395899/teatro-ventoforte>. Acesso em: 03 Jun 2016.

as cores, os silêncios, entre outros, podem ser encontrados para posteriormente serem registrados por meio de desenhos individuais que se cruzam e formam um mapa onde geralmente todo território fica representado. Outras alternativas apresentadas consistem em fazer os caminhos do corpo, caminhos em espaços determinados, imaginando contextos históricos, tempos e uma infinidade de possibilidades, que depois são registradas nos desenhos. É um processo que parte da memória e dos aspectos da realidade para uma construção simbólica, perpassada pelo imaginário, que pode configurar uma valiosa escritura dos aspectos de um território ou comunidade.

Para o nosso objetivo de encontrar nos *caminhos* as dramaturgias da cidade, integramos outra prática do grupo Ventoforte: a construção de máquinas fotográficas de papelão para registrar os percursos. Elemento que indicava atender o nosso desejo de tornar estético o exercício de interação com a cidade, possibilitando estranhamentos.

Com máquinas fotográficas feitas de papelão se “fotografa” a comunidade. O estranhamento do real se dá pela forma de olhá-la, enquadrando suas imagens na máquina de mentira, mas captando com ela suas verdades. As fotos são “reveladas” em desenhos (POMPEO, 2015, p. 16).

Aparentemente um exercício simples, porém, a “máquina fotográfica” nos possibilita o foco, ou seja, selecionar o que se olha através do limite do furo e enquadrar elementos para observar de forma mais detalhada. Um exercício que conferiu outros sentidos à forma de olhar, revelando muitas surpresas ao nosso processo e aos estudantes/atuantes. Desse modo, subsidiados por estas propostas, definimos que faríamos um percurso pela cidade, fotografando os caminhos de ontem, de hoje e de amanhã, pois, ainda não havíamos discutido com o grupo as transformações que eles viram na cidade e nem as expectativas que eles possuíam em relação ao futuro do Vale do Amanhecer.

Combinamos dois encontros pela manhã, durante o período de férias escolares, para realizar os percursos pela cidade. No intuito de localizar um caminho em que todos passavam, iniciamos propondo aos estudantes que fechassem os olhos e refizessem mentalmente o percurso de casa até o local de ensaio, parando em todos os locais que gostavam de passar. Após o percurso, cada um deveria registrar os caminhos por meio dos desenhos, destacando os locais que gostavam e apresentar ao grupo.

Após as apresentações, desafiamos o grupo a desenhar um mapa que unisse todos os caminhos, destacando os trajetos em comum. Para eles, parecia muito interessante localizar principalmente as residências no mapa que estavam desenhando. Como muitos se conheciam, surgiam divergências de opinião e juntos discutiam para chegar a um consenso na definição de qual seria o local correto da casa, ou dos locais que gostariam de marcar. O nosso objetivo era utilizar este mapa como guia do percurso

que faríamos para “fotografar” a cidade. Tivemos o cuidado de nunca adiantar a etapa posterior e nem prever onde queríamos chegar, sempre tentando criar uma atmosfera de curiosidade sobre o que viria, tornando cada etapa um exercício individual ou grupal de busca dos sentidos das ações.

No encontro seguinte, cada estudante levou uma caixa de papelão e propusemos a confecção das máquinas fotográficas, fornecendo diversos materiais para que cada um pudesse personalizar a sua. O momento de confecção revelou pela primeira vez uma expressão de grupo fortalecida e envolvida coletivamente na atividade, algo que foi animador em meio a grande rotatividade que tivemos durante os trabalhos. Os *gestus* de solidariedade, cooperação e coletivização do trabalho eram perceptíveis pelas várias mãos que trabalhavam juntas, segurando a caixa para um outro colar ou mostrando como fazer, configurando um sentido de “associação como prática humana e criativa de estabelecer entre as pessoas(. . .) relações e laços” (STEINWEG, 1992, p. 48).

Figura 6 – Confecção das máquinas fotográficas de papelão



Autor

Revisitando o mapa com os caminhos registrados anteriormente, definimos o percurso e nos dividimos em três grupos: o primeiro fotografaria os caminhos de ontem, o segundo os caminhos de hoje e o terceiro os caminhos de amanhã. Feitas as orientações, saímos pelas ruas em busca das dramaturgias dessa cidade. A atividade por si só já configurou uma intervenção urbana, pois chamou a atenção da comunidade e das pessoas que passavam, sempre curiosas para saber o que estávamos “fotografando”.

Os que passavam também faziam um exercício parecido com o nosso na medida em que paravam para observar o que estávamos focando, direcionando o olhar para um local específico e tentando buscar os motivos pelos quais estávamos fotografando. Um senhor que passou empurrando um carrinho, vendendo milho verde e anunciando para a comunidade, percebeu que estava entrando no foco das câmeras, parou de gritar e correu se desculpando por atrapalhar. Uma senhora sorriu e disse para não fotografar a feiura dela, crianças ficavam curiosas para saber se a máquina tirava foto de verdade e outras acenavam para as câmeras.

Figura 7 – Fotografando os caminhos



Fotografando os caminhos

Depois de quase duas horas de percurso, retornamos para a sala de ensaio e colocamos uma música para “revelar” as fotos através dos desenhos, momento de muita concentração. A apresentação dos desenhos revelou muitas surpresas e aspectos importantes da cidade, até então desconhecidos por nós.

Todas essas fotos renderam muita discussão. Discussões sobre preconceito, machismo e sobre minorias. Falamos sobre como o opressor várias vezes não percebe que oprime e a quem ele oprime (Guilherme Silva, 17 anos. Diários do Ateliê Aberto, Fevereiro, 2016).

(...) foi um momento em que todos doaram o máximo de atenção e se entregaram realmente ao objetivo da tarefa, sem contar que não só captamos imagens e sim a história de cada lugar que passamos (Lara Lopes, 17 anos. Diários do Ateliê Aberto, Fevereiro, 2016)

Relembrei coisas e fui contando para os colegas, vi pontos do nosso mapa e comentei com os mesmos... Vimos o muro que nossas colegas

Isabela e Isadora nos disseram que dividia o Vale e Pacheco (Mayrla Silva, 18 anos. Diários do Ateliê Aberto, Fevereiro, 2016).

Em meio a casas, histórias, árvores, locais abandonados, ruas e pessoas, encontramos uma coincidência. Nos três grupos (ontem, hoje, amanhã) uma rua, com uma senhora idosa passando, foi captada e revelada. Não houve nenhuma combinação entre os membros dos grupos, no sentido de que isso ocorresse, aspecto que despertou a curiosidade de todos e gerou uma discussão no sentido de identificar se os aspectos que chamaram atenção foram parecidos.

Figura 8 – Caminhos de ontem



Desenho de Mayrla Silva

Figura 9 – Caminhos de hoje



Desenho de Paulo Vitor

Figura 10 – Caminhos de amanhã

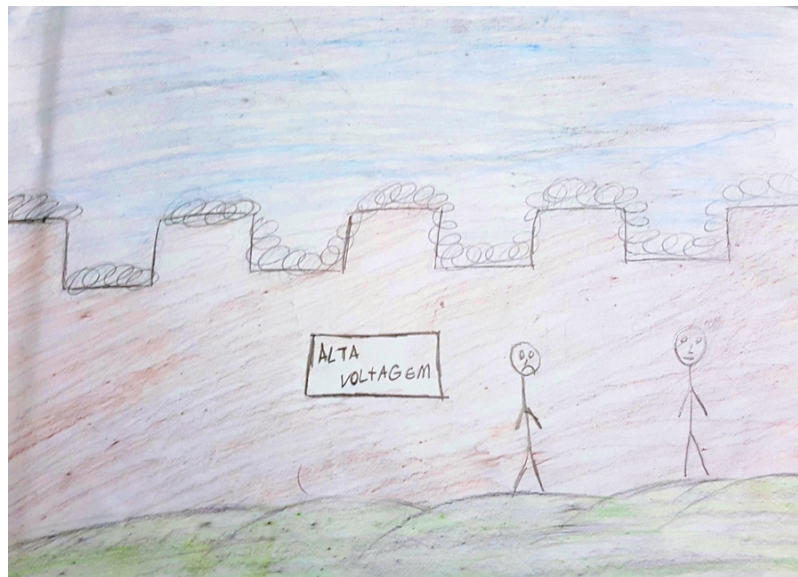


Desenho de Izadora Leite

O desenho do ontem apresenta casinhas pequenas, com telhas coloniais antigas, uma criança, que seria a idosa carregando um balão, e uma árvore bem pequena. No desenho do hoje não há cores, as casinhas deram lugares a prédios e sobrados em formato mais quadrado. A árvore, embora estivesse lá, não aparece e a senhora aparece discretamente na porta de uma casa. Dissemos que ela foi engolida pela cidade. O amanhã apresenta a idosa andando pela rua cheia de sacolas, tal como ela estava na realidade, porém, com roupas mais coloridas e o cabelo azul. Já a árvore aparece grande, com uma casinha de pássaro João-de-Barro. Segundo a autora, o amanhã permitiria a essa idosa se vestir como quisesse a andar pelas ruas da comunidade sem ser julgada por isso, fator que desencadeou um debate sobre algumas formas de preconceito que eram comuns no Vale do Amanhecer.

Seguindo nas revelações de fotos, surge um muro que supostamente separa o Vale (parte de baixo rica) da Vila Pacheco (parte de cima pobre). O muro estava representado no amanhã, bem mais alto que na realidade, pois, segundo o autor, se o preconceito e a segregação continuassem a tendência era que ele crescesse para fazer jus ao apelido de “Muro de Berlim”. No debate, alguns estudantes que moravam na parte de baixo disseram que nunca perceberam essa diferença e que para eles era apenas um muro que delimitava o espaço religioso da Doutrina do Amanhecer. Os que moravam na parte de cima, disseram que isso é muito claro para eles e que esse muro sempre foi uma espécie de fronteira que divide “parte rica e parte pobre”. E que quem mora na parte de baixo não percebe isso porque não sentem na pele o preconceito, nunca perdeu uma carona ou teve a entrada recusada no transporte pirata, devido o medo das pessoas adentrarem a área conhecida como Pacheco.

Figura 11 – Caminhos de amanhã - O muro



Desenho de Guilherme Silva

Esse aqui é o famoso muro de Berlim. Eu fiz o amanhã por que eu imaginei o seguinte: enquanto existir muro ali vai existir o preconceito. Enquanto existir aquele muro ali vai existir ódio, vai existir preconceito e esse preconceito ele só vai crescendo. . . Você pode ver que eu fiz esse muro bem maior que as pessoas, ou seja, o preconceito. . . O muro representa o preconceito. . . O preconceito é bem maior que as próprias pessoas. As pessoas estão odiando, mas nem o ódio delas é maior que todo o preconceito que é gerado por causa desse muro. Aí eu fiz um céu meio cinza e meio azul porque é isso “cara”, um lugar onde vive com preconceito com ódio não tem como ter sol (Guilherme Silva, 17 anos. Registro em vídeo).

Surpresos com a coincidência e com os desdobramentos dos debates sobre os

caminhos da senhora em três momentos distintos, resolvemos investir em um debate que girasse em torno destes caminhos. A senhora passou a ser o foco da discussão: Quanto o lugar mudou no olhar dela? O que ela já viu nesses caminhos? Será que ela percebeu todas as mudanças? Será que ela conhece o muro que separa o Vale da Pacheco? Será que ela já foi além do muro? Partimos para um exercício de tentar responder as perguntas improvisando, trazendo os discursos para o corpo, transformando em imagens, gestos e ações. Foram cerca de oito encontros improvisando, seguindo princípios dos jogos teatrais de Viola Spolin, tentando encontrar os “ondes”, “quens” e “o ques”, dialogando com os espaços da cidade e tentando compreendê-los enquanto elementos simbólicos.

Nas improvisações encontramos dois “quens”, a senhora representada nos desenhos e o esposo dela que descobrimos através dos jogos teatrais. Encontramos na casa da senhora, na árvore da rua, no muro e na casa abandonada os “ondes”, locais em que o grupo contextualizou as situações criadas e buscou sentidos para as cenas desenvolvidas. A partir deste percurso de improvisações, definiu-se que a estrutura dramática seria dividida em três tempos, apresentando momentos da vida dessa senhora na cidade: criança, jovem e idosa. As transformações que ela viu, o namoro, os limites dados pelo muro, o desejo de ir além do muro e todas as promessas para o futuro, inserindo nesta estrutura dramática todas as questões que gostaríamos de debater.

Com as ideias já estruturadas, convidamos o diretor e dramaturgo Jonathan Andrade para um encontro em que ministrou um treinamento de atuação, conheceu o grupo e as expectativas em relação ao que deveria ser dito sobre a cidade. Reunimos vídeos, desenhos e todos os esboços de cena, para que o referido desenvolvesse uma proposta dramática, lançando um outro olhar ao nosso material.

A proposta de dramaturgia surpreendeu, pois os discursos literais e as problemáticas apontadas nos debates foram codificadas em ações. O foco abandonou os problemas e passou a ser os afetos, as relações e os encontros que a comunidade agrega. O muro que separa passou a ser um muro de promessa, o lugar que todos querem ultrapassar, tornando-se um símbolo das metas, dos desejos, das promessas que todos daquela cidade fazem para o futuro. Um texto repleto de narrativas ricas em imagens, cujos personagens representam uma pessoa só em várias etapas da vida, a própria cidade, com seus modelos sociais. Personagens, diálogos e narrativas que foram compreendidas por nós como uma espécie de *modelo de ação*, ou seja, um texto para ser historicizado, refletido pelos estudantes/atuantes pela relação com o cotidiano.

Através do jogo teatral, localizamos associações com o cotidiano a partir da identificação e debate dos *gestus* e atitudes dos personagens.

O jogo teatral visa a estimular a capacidade de identificação e repertório de ações dos participantes, e é o meio para a sua leitura do texto. O texto passa a ser uma das partes das cenas e ações produzidas pelos participantes. Ele é o material do jogo teatral, e seu significado *atual* e histórico passa a ser examinado através de representações simbólicas, atitudes e ações corporais (KOUDELA, 2010a, p. 138).

Nesta abordagem, a partir do jogo teatral, torna-se possível transportar o texto para a ação prática, possibilitando aos atuantes vivenciarem e investigarem as contradições com o próprio corpo, fazendo múltiplas interpretações e inclusive criando outros *modelos de ação*. Embora não possamos considerar a nossa dramaturgia um modelo de peça didática, com todas as suas especificidades, temos como base problemas e situações da realidade apresentadas pelos estudantes/atuantes, codificados por meio de personagens e ações. Com isso, conseguimos analisar várias questões da comunidade com um olhar estranhado, afastando-se do risco de querer representar uma possível realidade e impondo um olhar generalizado.

A dramaturgia teve por objetivo facilitar o nosso processo de conhecimento, sobretudo com intenção de fazer a comunidade tomar decisões, concordar ou discordar do olhar do dramaturgo, subvertendo o texto, substituindo cenas, recortando-as, fundindo-as com ações improvisadas, entre outras possibilidades.

4 Cidade: território de experiência do teatro em comunidade

Caminhar na cidade

estimula experiências diretas de todos os sentidos,

bem como oportunidades atrativas

para troca de sorrisos e olhares.

Jan Gehl

Até aqui percorremos alguns caminhos metodológicos que possibilitaram o (re)conhecimento da cidade, orientando a construção de uma proposta dramaturgicamente que desencadeou novos processos de investigação acerca da comunidade e do território. Através da dramaturgia, ou *modelo de ação*, conforme associamos, adentramos a cidade pela perspectiva de uma estrutura textual construída a partir de um olhar, o do dramaturgo, que agregou os olhares apresentados pelos estudantes em seus caminhos, mapas, desenhos, percepções, entre outros. Essa cidade, textualizada a partir de um olhar que concentrou múltiplos olhares, ganhou novas ruas para tornar-se um pouco mais *estranha* e deixar de ser mera cópia da realidade.

A cidade apresentada na dramaturgia, constituiu uma metáfora da realidade identificada pelos estudantes/atuentes, porém, solicitou um processo de encenação apoiado na busca das vozes das *idades corpos*, da *cidade espaço* e da *cidade comunidade*. Vozes que em maior ou menor grau se tornaram partes constituintes da peça Muro de Promessa, situando o teatro como uma espécie de porta-voz da cidade, ou seja, um teatro público que existe a partir da cidade e para a cidade. Desse modo, a cidade se apresenta para nós como território de experiência do nosso teatro em comunidade, constituída pelas *idades corpos* que se relacionam na *cidade espaço*, formando a cidade comunidade.

Como abordamos no capítulo anterior, os territórios são espaços onde ocorrem a troca de informações, relacionamentos e negociações, tanto na esfera material e geográfica, quanto nas esferas simbólicas. Tais relacionamentos formam uma trama complexa, pois, estas relações de troca são desempenhadas pela dimensão humana da cidade, ou seja, pelas *idades corpos*, pelos cidadãos. Portanto, podemos dizer que o modo como se estabelecem estas relações reflete no desenho da *cidade espaço* e da cidade como um todo, criando uma relação interdependente de todas as suas

dimensões, fator que possibilita pensar a nossa proposta teatral como construtora de cultura.

A partir destas considerações, ao dizermos que a cidade é o território da experiência, pautamos sua construção a partir da *cidade corpo*, onde se passa esta experiência, mediada pela relação direta com a *cidade espaço* e com a comunidade. Mas que experiência seria esta? Como isso ocorre? É possível mensurar? A palavra experiência é frequentemente utilizada para referir-se ao acúmulo de informações e vivências, aqui entendemos experiência a partir de um sentido de existência no mundo, de algo que amplia, interpela e transforma. É conhecimento relacionado aos sentidos, que tem gosto, sabor, texturas, corpo, cheiros e movimentos, que instigam a construção de significados e o desenvolvimento da sensibilidade, ocorrendo de forma singular para cada pessoa.

Produzir arte é antes de mais nada, colocar essa rede de sentidos em movimento, integrando percepções e informações para a “elaboração de ideias, sensações, hipóteses, e esquemas pessoais, (. . .) reconhecendo e decodificando formas, sons, gestos, movimentos que estão à sua volta” (Brasil, 1998, p. 19). Em nosso caso, buscamos a decodificação da cidade, dos *gestus* presentes nela, dos seus espaços e das pessoas, vislumbrando uma experiência que pudesse tornar viável uma percepção crítica da comunidade e das transformações que ocorrem nela, sobretudo em razão das intervenções humanas, a fim de despertar nos estudantes uma consciência de que são produtores da cultura dos seus territórios. O primeiro acesso a esses (re)conhecimentos é o corpo, lugar onde se processam a experiência e as intersecções com mundo, consigo e com os outros.

Seguindo nesta linha, o teatro que intenta o desenvolvimento da comunidade se constrói a partir do chão que abriga seus atuantes/cidadãos, servindo-se fisicamente e simbolicamente deste espaço para fortalecer os vínculos comunitários, configurando ações de engajamento cultural e social. A cidade é o território da experiência por comportar as relações dos cidadãos em e com seus espaços, tanto no aspecto da realidade, quanto no aspecto cênico, ou seja, ela é o palco dos acontecimentos. Ao mesmo tempo, quem faz essa cidade são esses cidadãos, parte desse território e donos das suas *idades corpos*, cidades onde se localizam ruas que se deslocam para transformar as ruas estáticas.

Se a cidade é palco de acontecimentos, ela é palco de experiências, pois toda experiência supõe em primeiro lugar um acontecimento, algo exterior ao indivíduo. Seguindo reflexões propostas por Jorge Larossa Bondía (2011), o *ex* de experiência é o mesmo que *ex/terior*, *ex/trangeiro*, *ex/tranheza*, *ex/tase*, *ex/ílio*, algo permeado pelo princípio da alteridade, “outra coisa que eu” e “não outro eu”, “ou outro como eu”. Em meio à essa teia, a cidade também constitui para nós o *ex* da experiência, o lugar do

encontro das outras coisas que não eu, do acontecimento necessário à experiência.

A experiência é um movimento de ida e volta. Um movimento *de ida* porque a experiência supõe um movimento de exteriorização, de saída de mim mesmo, de saída para fora, um movimento que vai ao encontro com isso que passa, ao encontro do acontecimento. E um movimento *de volta* porque a experiência supõe que o acontecimento afeta a mim, que produz efeitos em mim, no que eu sou, no que eu penso, no que eu sinto, no que eu sei, no que eu quero, etc (BONDÍA, 2011, p. 7).

Em nossa proposta, ir ao encontro do acontecimento é ir ao encontro da cidade, vivenciá-la e afetar-se com essa aproximação. É sobretudo encontrar no trânsito de experimentação da cidade os efeitos transformadores gerados pelo contato e apropriação dos seus espaços, estabelecendo uma relação de comunicação com o contexto em que vive, com o seu mundo.

Por meio das práticas teatrais em comunidade, buscamos a relação dos sujeitos consigo e com os outros, ou seja, com as dimensões individuais e coletivas da cidade, partindo de um reconhecimento do eu e do coletivo, para posteriormente reconhecer a construção do território como representação de diversidades. Através do jogo teatral e dos princípios da fisicalização, estabelecemos tais relações com o espaço, com a cidade, no sentido de abrir possibilidades para a ocorrência da experiência, das transformações que se processam no cidadão. Algo que só se torna possível a partir do desenvolvimento sensorial, da capacidade de expressão e reflexão sobre os processos artísticos vivenciados, ou seja, de um exercício que inicialmente permita a percepção do corpo como algo político, reconhecendo que cada gesto utilizado para representar uma ação se constrói dentro de um contexto social. E foi justamente através deste tipo de percepção que visualizamos potenciais transformadores na experiência realizada no Vale do Amanhecer.

O jogos teatrais, por seu caráter improvisacional, foram utilizados em nossa proposta não somente pelo caráter lúdico, e sim devido ao fato de permitir descobertas e abertura para uma criação espontânea. “Nessa espontaneidade, a liberdade pessoal é liberada, e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada. Isto causa estimulação suficiente para que o aluno transcenda a si mesmo (. . .) (SPOLIN, 2010a, p. 5)”, livre para agir no ambiente em que se insere, explorando-o de forma autônoma e percebendo a interferência de suas ações no curso de uma história que também gera reflexos neste ambiente.

Jogar com a cidade, improvisando suas histórias, fisicalizando seus gestos, os sentimentos em relação a comunidade, entre outros aspectos, coloca o atuante em contato com o seu território, com as cidades espaço e comunidade, conferindo à experiência o seu “princípio de transformação”, o seu caráter estético.

Se lhe chamo “princípio de transformação” é porque esse sujeito sensível, vulnerável, e ex/posto é um sujeito aberto a sua própria transformação. Ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações, etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobre tudo, faz a experiência de sua própria transformação. Daí que a experiência me forma e transforma. (...) Daí que o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência (BONDÍA, 2011, p. 7).

Desse modo, o “princípio de transformação” de nossa experiência se desenvolve na ação teatral e reflete no território na medida em que ele é o nosso espaço cênico e também espaço das relações da comunidade. Tal espaço, como qualquer espaço urbano, já possui uma construção simbólica e uma rede de sentidos que são historicizados e (re)elaborados através da linguagem cênica. Assim, acreditamos na possibilidade de transformação dos atuantes, quando estes se tornam capazes de aprender na cidade, transformando-se com e por ela, ou seja, compreendendo-a como território de experiência, indo ao encontro dela.

Ir ao encontro da cidade é inevitavelmente ir ao encontro da comunidade, da dimensão humana dessa cidade, reconhecendo-se como parte de um coletivo que possui uma identidade cultural e que também é responsável pela produção de sua cultura. Fator que multiplica o “princípio de transformação” da experiência, ao vislumbrarmos que ela desperte a consciência dos cidadãos acerca da importância das suas tradições e da necessidade de (re)elaborá-las quando não atenderem aos princípios da dignidade e diversidade humana.

Em nossas práticas teatrais, buscamos valorizar a voz dos estudantes, suas narrativas, referências e pontos de vista, no sentido de tornar mais evidente a identidade cultural do Vale do Amanhecer, buscando alternativas para o despertar dessa consciência que favorece o desenvolvimento da comunidade. Podemos dizer que nosso percurso, antes de qualquer coisa, objetivou chegar à experiência, singular para cada um, mas por natureza transformadora do cidadão, dos outros, do mundo.

Talvez reivindicar a experiência seja também reivindicar um modo de estar no mundo, um modo de habitar o mundo, um modo de habitar, também, esses espaços e esses tempos cada vez mais hostis que chamamos de espaços e tempos educativos. Espaços que podemos habitar como experts. Como especialistas, como profissionais, como críticos. Mas que, sem dúvida, habitamos também, como sujeitos da experiência. Abertos, vulneráveis, sensíveis, temerosos, de carne e osso. Espaços em que, às vezes, ocorre algo, o imprevisto. Espaços em que às vezes vacilam nossas palavras, nossos saberes, nossas técnicas, nossos poderes, nossas ideias, nossas intenções. Como na vida mesma (BONDÍA, 2011, p. 24 -25).

O nosso modo de reivindicar esse estar no mundo, estar em comunidade, ocupar um espaço e ter um tempo para isso, foi o encontro. Encontro de um professor com grupo de estudantes, uma comunidade, preenchidos pelo desejo de expressão, de dizer algo através do teatro, de invenção de um mundo justo, colorido, diverso, solidário, igualitário e desenvolvido. Uma reivindicação do direito à imaginação, à invenção, a brincadeira, ao jogo, à criação, ao acesso à arte, ao teatro, à cidade e principalmente à oportunidade de uma aprendizagem por meio dos sentidos, das descobertas, da experimentação, do erro. Experiência que nos dá consciência de que “temos a obrigação de inventar outro mundo porque sabemos que outro mundo é possível. Mas cabe a nós construí-lo com nossas mãos entrando em cena no palco e na vida”¹, conforme reafirmava Augusto Boal.

Para nós a invenção desse outro mundo começa na imaginação, na observação da cidade em suas múltiplas dimensões, na reivindicação de uma experiência que aponte outras possibilidades de narrativas para o território. Exercícios como o dos caminhos, discutido no capítulo anterior, por exemplo, em que fazemos uma observação minuciosa da realidade, captamos espaços pessoas e personagens, para posteriormente fazermos uma interpretação dessa realidade captada. Interpretação que se revela por meio de desenhos repletos do imaginário dos estudantes, que se desenvolvem a partir dos debates e da improvisação teatral, oferecendo-lhes a oportunidade de produzir as suas próprias representações da cidade.

Trazendo as palavras de Julian Boal (2013, p. 214-215), o teatro que propomos, entre tantas outras coisas, também é uma “recusa da ditadura do real como única realidade possível, é ainda o desejo de fraturar a aparência inabalável do cotidiano”, em nossa concepção o espaço em que todos podem agir e construir o mundo que desejam, buscando cenicamente as soluções para posteriormente transportá-las para a vida. Assim, constitui-se uma “tentativa de, pelo teatro, romper com a ideia de que só há um mundo possível, para começar a estudar as possibilidades laterais”.

Quando chegamos ao Vale do Amanhecer, por exemplo, encontramos muitas manifestações de despreço em relação ao território, nos discursos dos estudantes. Em nenhum momento estes apresentavam possibilidades de solução para os problemas da cidade, ou sequer elencavam alternativas para amenizar esse sentimento de despreço. Conforme as práticas teatrais se desenvolveram, sobretudo investindo em exercícios em que situávamos a cidade em tempos (ontem, hoje, amanhã), conseguimos problematizar as projeções negativas, subvertendo algumas lógicas e buscando novas possibilidades de olhar para essa cidade.

Foram emblemáticas, nesse sentido, algumas discussões ocorridas durante

¹ A citação é um trecho da mensagem de Augusto Boal, quando nomeado embaixador mundial do teatro pela UNESCO, em Paris, em Abril de 2009.

a experiência com os *Caminhos*. Uma das propostas foi voltar às “fotografias” reveladas por meio de desenhos e dar um “zoom”, desenhá-las de forma ampliada, exercício em que algumas partes e aspectos da cidade ganharam um foco maior. Entre os desenhos, a ampliação do desenho do muro é exemplar de como o exercício com o imaginário pode gerar outros modos de ver o mundo e também apresentar alternativas para a realidade desse novo mundo, que não deixa de ser mundo. O muro, que segundo os estudantes divide a cidade em “parte rica/parte pobre”, e conseqüentemente segrega a “parte pobre” como área perigosa, apresentado pelo estudante Guilherme Silva, nos caminhos do amanhã, foi debatido com o grupo.

Figura 12 – Caminhos de amanhã - ampliação da “fotografia” do muro.



Revelado por Guilherme Silva

Na fala do referido estudante, ele disse ter viajado um pouquinho mais para frente, revelando “quebraduras”, que representam a resistência das pessoas de ambos os lados. “As pessoas no futuro enxergariam que existe esse muro e que existe a separação”, uma separação simbólica que tem reflexos na configuração do espaço, do território. Essas “quebraduras”, ainda de acordo com ele, seriam a representação da quebra de paradigmas, a união das pessoas para derrubar esse muro. Perguntando sobre as possíveis soluções para essa situação de segregação, o debate prosseguiu na tentativa de encontrar mecanismos para quebrar esse simbolismo do muro, pois havia uma consciência de que este fora construído apenas para delimitar uma das áreas de culto da Doutrina do Amanhecer, e não para dividir os lados da cidade. Entre as hipóteses, foi sugerido que substituíssem o muro por arbustos, por exemplo, possibilidade descartada pelo grupo devido ao fato de reconhecerem que essa ideia estava no pensamento das pessoas e não na fisicalidade do muro.

Sabe por que não. Porque eu sempre vi aquele muro. A minha vida toda eu vi aquele muro. Eu já pulei aquele muro. Eu já passei de bicicleta por entre o buracos dele para ir para a estrela², para a minha casa e eu nunca soube dessa historia (...) pra mim era só um muro. E agora que eu sei que tem a história do muro ser divisão, eu já vejo o muro com outros olhos. Então não é o muro... É o pensamento. É o que as pessoas divulgam. É a ideia de que o muro é uma divisão (Mayrla Silva, 18 anos. Registro em vídeo).

Ainda no exercício de imaginar caminhos para as possíveis soluções, o estudante Eduardo Roberto atribuiu a responsabilidade da desconstrução desse pensamento de divisão à própria comunidade.

Eu tava tendo uma ideia dessa questão aí de como as pessoas não procuram a solução. Aí como ela falou que tem um presidente dentro do Vale (...) Eu acho que seria um ponto. Eu acho que a gente também faz parte desse marco. Eu acho que a gente tem que procurar essas lideranças e chegar nelas e falar (...) A gente faz parte desse processo de mudança. Eu acho que seria um pontapé inicial, tipo, pra gente construir uma associação... Ou alguém representaria todos esses dois lados... Não só um lado, né. Representaria tanto a cultura que tem no Vale, quanto do outro lado também, que é uma questão cultura. (...) Mas não o processo de acabar com a cultura do Vale mas um processo de integração para unir a comunidade. Porque em todas as comunidades a gente sempre vê essa desunião com as lideranças. Tipo tem a prefeitura, mas a prefeitura sempre trabalha pelos benefícios “de tal” que são melhores para eles (Eduardo Roberto, 19 anos. Registro em vídeo).

Surpreende na fala do estudante o reconhecimento de diferenças culturais entre os territórios do Vale (parte de baixo rica) e da Vila Pacheco (que ele chama de outro lado). De fato, como já mencionamos, há uma diferença muito visível entre os territórios. Na área denominada Vila Pacheco, muitas crianças brincam na rua, as pessoas ouvem música alta em casa e se reúnem nos bares, enquanto na área do Vale a reunião e o trânsito de pessoas ocorre principalmente em função dos trabalhos religiosos. Há uma diferença nas formas de movimentação e organização das rotinas, percebidas por esta simples observação dos espaços urbanos. Quando o estudante menciona a necessidade de uma pessoa para representar ambas as culturas, podemos inferir que esta diferença configura uma provável coluna de sustentação do muro. Ele ainda enfatiza que aproximar ambos os lados não é “acabar com a cultura do Vale” e sim integrar a comunidade a partir da união com lideranças políticas que possam representar ambos os lados.

² O muro contorna uma área religiosa chamada Solar dos Médiuns, que inclui uma estrela de seis pontas – dois triângulos equiláteros cruzados, invertidos – que segundo a doutrina constitui uma base física para a manipulação de energias diversas. Essa região é chamada popularmente de “estrela”.

Houve unanimidade do membros grupo ao reconhecerem-se como responsáveis pela cultura do território, porém, muitos discordaram acerca da necessidade de terem alguma representação política para mediar o processo de desconstrução desse simbolismo atribuído ao muro.

Mas eu acho que não precisa de ter uma pessoa física liderando. Eu acho que o Ateliê já faz essa (...) essa conexão de lá com de cá. (...) eu acho que tem que ser uma parada mais harmoniosa (...) tem que ser uma parada mais harmoniosa, tipo o Ateliê. Uma parada mais cultura. (...) por que se a gente colocar um cara aqui. . . um cara ali. . . aí a gente vai embaçar todo esse esquema do Ateliê (Guilherme Silva, 17 anos.Registro em vídeo)..

Neste ponto, o debate chegou ao lugar que pretendíamos: reconhecer o nosso trabalho como um possível propulsor de mudanças na comunidade. Um trabalho que se insere também na esfera da cultura, no sentido de interferir nas formas de relação, nos olhares e no desenho do território. Para nós, o “esquema do Ateliê” seria justamente essa proposta que parte da experiência, de algo que perpassa os sentidos e educa a sensorialidade, algo que invade as *idades corpos*, agrega a *cidade comunidade* e transforma a *cidade espaço*, através do despertar da consciência de que outros mundos são possíveis. É o encontro das pessoas de cima, de baixo, das margens, de qualquer lugar, como potência para o reconhecimento de uma identidade e da capacidade de dialogar com outras culturas sem preconceitos. É principalmente reconhecer que a beleza do mundo é a diversidade e as infinitas possibilidades de descoberta do novo, do encontro com as experiências.

Percebemos que este exercício imaginário, de dar “zoom” nas “fotografias”, desencadeou tantos debates por solicitar dos estudantes a multiplicação dos elementos simbólicos presentes nos espaços revelados. Ao ter que repetir o desenho, de forma aproximada, eles precisaram se conectar com os significados e ampliar o pensamento. Esse exercício, solicita muitas vezes um olhar estranhado, pois, assim como o exemplo dado anteriormente, ao colocar buracos no muro o estudante precisou se distanciar da realidade do objeto concreto e aproximar-se da realidade simbólica, que na verdade complementam uma realidade só. Desse modo, abrimos os caminhos para um debate que extrapolou o campo da palavra, solicitando que os estudantes buscassem as narrativas alternativas que desejavam para a cidade.

Uma narrativa alternativa é aquela na qual as relações são formadas na base da dignidade, e não do dinheiro. É uma narrativa que tem como objetivo a criatividade e a imaginação; é, portanto, uma narrativa em que a arte tem papel importante. Não me refiro, no entanto, à narrativa de satisfação pessoal através do afastamento das injustiças do mundo, mas de um processo de satisfação social através da autodeterminação

de agrupamentos formados por relações horizontais, e não verticais (...)(PRENTKI, 2009, p. 19-20).

Voltando ao “esquema do Ateliê”, como mencionou o estudante Guilherme Silva, acreditamos que a experiência de transformação de uma cidade também se realiza quando apresenta caminhos para que os cidadãos definam suas relações fora da lógica neoliberal, calcada no dinheiro e no poder. Assim, nosso interesse está voltado para experiências capazes de revelar “narrativas alternativas”. Nosso “esquema” propõe mostrar “a loucura da narrativa dominante, mas também usar as possibilidades da arte para explorar meios de existir de forma saudável, dentro das contradições semeadas pela narrativa” (PRENTKI, 2009, p. 23).

A nossa cidade território de experiências se configurou, portanto, quando ofereceu aos estudantes/cidadãos a oportunidade do exercício de imaginação, ou seja, do exercício que fez emergir novas formas de ocupação dos espaços e relações não permeadas somente pelos poderes hegemônicos. Consideramos este exercício como propulsor de experiência devido ao fato de acreditarmos na imaginação como um dos primeiros impulsos para a transformação e a criação de “narrativas alternativas”, as quais encontram caminho fora dos discursos de poder. Transformação que não necessariamente operam como uma mudança instantânea das relações ou estruturas, porém, que apresentam novas formas de olhar para elas, questioná-las.

Por estas e outras razões, localizamos a cidade como o território de experiência do nosso teatro em comunidade, pois é praticamente inviável fazer teatro por/pela comunidade sem dialogar com o espaço em que ela se constitui, o mundo ao seu redor. Se buscamos o desenvolvimento da *comunidade*, inevitavelmente somos direcionados ao território em que se insere esta comunidade, às relações humanas e aos espaços que podem se revelar como símbolos destas relações. Como já dissemos, um dramaturgia das cidade busca compreender o funcionamento dessa cidade, algo que perpassa todos os sentidos do território, para posteriormente ressignificá-los. Subverter as lógicas dos espaços públicos, dar-lhes sentidos e torná-los mais poéticos através do teatro que se realiza diretamente nele, pode ser considerada a primeira ação de contestação das ordens estabelecidas. O nosso desejo maior é que a experiência possa despertar ações que cheguem em outras esferas de mobilização pela comunidade.

4.1 Da dramaturgia ao ato cênico ou reivindicando a experiência

Feita a apresentação da proposta dramatúrgica, retomamos o jogo teatral com objetivo de encontrar soluções para a montagem das cenas em um processo de diálogo com os espaços da cidade e de reconstrução textual a partir da espacialização dos discursos presentes na referida dramaturgia. Um processo que buscou, através de

ensaios abertos, intervenções urbanas e da realização de um sarau na comunidade, interagir com as *idades corpos* que constroem o território da cidade, reivindicando uma experiência em que as cenas pudessem conferir novos olhares aos espaços escolhidos para a apresentação da peça.

Como já mencionado, a dramaturgia se estruturou a partir da figura de uma idosa, revelada pelas “fotografias” que os estudantes fizeram da cidade, e de espaços cujos simbolismos passaram por um intenso debate, perpassando também as improvisações realizadas em sala de ensaio. O grande desafio era incorporar esses espaços à ação cênica e não somente ao discurso, trazendo suas semânticas para o corpo dos atores. Era ainda, investigar as relações dos personagens, transportando suas respectivas falas para as diversas possibilidades de contexto social, relacionando-as com o cotidiano da comunidade.

A proposta de criação de um *site specific theatre*, vislumbrada desde o início do processo, manteve-se na proposta dramaturgical e desenvolveu-se a partir do olhar dos estudantes que mapearam os locais de cada cena e o percurso que seria realizado pelo público. Uma escolha coerente com o processo desenvolvido e com a ideia de tornar o público - a comunidade - participante do ato cênico, ou seja, tornar a experiência também sensorial para a comunidade que se reúne para supostamente assistir a peça. Abrir as possibilidades de encontro com o acontecimento necessário à experiência, em nosso caso vivenciar a cidade, transitar por ela, fazer uso dos espaços e (re)conhecer seus sentidos.

4.1.1 Cidades corpos em trânsito

O trânsito para nós envolve tanto os percursos individuais de cada *cidade corpo* envolvida no ato cênico, processando a experiência, tendo outros olhares e educando os sentidos, quanto o ato de andar pela cidade, deslocar-se de um espaço ao outro, abrir-se ao encontro de um acontecimento. Aqui faremos esse duplo percurso, transitando pelas cenas da peça Muro de Promessa, tal como propomos à comunidade do Vale do Amanhecer, desmontando-as no sentido de explicitar o processo de construção dos atos cênicos e fisicalização dos personagens. Um percurso pela experiência, na perspectiva do trabalho teatral realizado com os estudantes, para chegar ao do ato cênico compartilhado com a comunidade.

A proposta dramaturgical sugeria a entrega de um mapa ao público, indicando que fossem à uma casa, local em que visitariam Ana, uma senhora de 82 anos, nossa versão daquela senhora encontrada nos caminhos descritos anteriormente. Ainda na frente da casa Ana se despediria de sua filha que estava partindo em busca de um lugar melhor, indo para onde o “mundo amanhece”, o próprio Vale do Amanhecer, talvez. A história de Ana se repete com a filha, ou isto seria uma memória do passado de

Ana saindo de algum lugar do Brasil para chegar em uma suposta “terra prometida” ?

Apesar da proposta dramaturgica sugerir que as personagens “senhora mãe, senhora jovem, senhora menina, senhora esposa e senhora apaixonada” fossem um recorte da personagem Ana no ontem, no hoje e no amanhã, houve muita dificuldade de entendimento da proposta por parte de alguns dos estudantes. O mesmo ocorreu com o personagem Antônio, que apareceu na dramaturgia como “senhor esposo e senhor apaixonado”. O questionamento do grupo, inicialmente, girou em torno da dificuldade de compreensão que o público poderia ter em relação a esse jogo de espelhamentos. Para eles era muito confuso que um único personagem, mesmo que em épocas distintas, pudesse ser representado por pessoas diferentes.

Em busca de melhores entendimentos para chegarmos às soluções cênicas, propomos a realização de um jogo entre os atuantes, solicitando inicialmente uma leitura das cenas de seus personagens que já vieram sugeridos pela dramaturgia. Cada um recebeu a tarefa de identificar uma provável idade e o tempo em que a cena ocorria (ontem, hoje ou amanhã), para posteriormente apresentar uma imagem estática do personagem, um gesto possível de ser lido pelos demais. Jogo este, inspirado em “*a voz da imagem e a imagem da voz*”, descrito no arsenal do teatro do oprimido como “técnica ainda em estudo, na qual se procura criar diferentes vozes ou sons possíveis para uma imagem, vozes e sons que combinem com essa imagem, e, depois, o contrário: imagens para sons e vozes” (BOAL, 2008, p. 219).

Desse modo, cada atuante criou uma imagem do seu personagem, desafiando os demais a localizarem nos textos de suas respectivas cenas as vozes/falas que combinariam com a imagem apresentada. Posteriormente, solicitamos que cada um selecionasse uma fala que permitisse a identificação da trajetória, ou de alguma característica do seu personagem. Feito isto, os outros componentes do grupo foram solicitados a apresentar imagens de seus personagens, capazes de se conectar com a referida fala. Fizemos este exercício entre os estudantes/atuantes que atualizariam os senhores (Antônio) e as senhoras (Ana), obtendo êxito no reconhecimento de elementos comuns entre todos eles. Através deste jogo, buscamos a percepção de que a presença desses elementos em cena já torna possível a leitura do público acerca da relação simbólica entre os personagens.

Diante desta identificação prévia, continuamos o percurso de compreensão da dramaturgia e dos personagens, construindo o *Mapa da Vida*, outra proposta metodológica de Ilo Krugli, do teatro Ventoforte, apresentada em algumas publicações da professora Marcia Pompeo Nogueira.

Ele representa um instrumento para o desenvolvimento das histórias criadas e de seus personagens. Em geral, são propostos três mapas: o que representa o personagem antes de nascer; o que representa

seu presente, incluindo seus sonhos; e o mapa do futuro. Os mapas são os caminhos dos personagens, seu passado mítico, seu presente e seu futuro. Como um oráculo (que, às vezes, se concretiza, quando llo propõe aos participantes que consultem um oráculo imaginário), os participantes desenham a vida de seus personagens. Imaginam de onde eles vêm e no que pode resultar esse passado e esse presente quando imaginam seu futuro. Cada pessoa pode criar o mapa de um personagem e o grupo pode escolher o que é mais significativo (NOGUEIRA, 2008, p. 124).

Como percebemos, é uma proposta que mais uma vez recorre ao imaginário para dar sentidos à realidade, neste caso a que está apresentada na dramaturgia, recorte da realidade da nossa comunidade protagonista. Desse modo, a construção dos mapas da vida se constitui como mais uma estratégia de ampliação desse recorte, apresentado pelos personagens, permitindo um “distanciamento para abordar a realidade” e também favorecendo a “elaboração simbólica dos problemas vivenciados” (NOGUEIRA, 2008, p. 121). Acreditamos que esta mesclagem de fantasia e realidade, favorece o surgimentos dos *estranhamentos* necessários para a identificação de barreiras que impedem o desenvolvimento dos cidadãos, configurando uma espécie de ensaio para derrubada delas.

Cada atuante construiu um mapa da vida para o seu personagem, tendo posteriormente que submeter à leitura do grupo, momento em que foram feitas várias relações entre todos os “senhores” e “senhoras” da dramaturgia. Isto nos levou à confirmação de que se tratavam de um só personagem em vários momentos da vida, os quais na verdade eram uma espécie de alegoria da cidade, das histórias, sonhos e sentimentos comuns à comunidade. Fizemos uma espécie de colagem das narrativas feitas para os desenhos, gerando uma espécie de carta para a personagem Ana e outra para o Antônio, contando sobre seus passados, presentes e futuros, as quais tornaram-se referências dos mapas da vida de todos. Cada atuante na verdade atualiza um momento da vida dos personagens, um pensamento, uma voz que se transforma conforme um dado contexto e uma trajetória. Os meninos mostram Antônios e as meninas mostram Anas, um coro de vozes que na verdade atualizam um só personagem, uma cidade que pode ser muito semelhante ao Vale do Amanhecer.

(...) trabalhamos o mapa de vida dos personagens e o que ele representa na sociedade. Foi incrível também, tivemos ótimas biografias e conclusões para os gestos sociais. A partir destes exercícios fizemos as cenas que ficaram com resultados muito melhores, surpreendendo a todos (Mayrla Silva, 18 anos. Diários do Ateliê Aberto, Maio, 2016).

Conscientes do papel de cada personagem dentro das relações que precisamos mostrar no ato cênico, partimos para um trabalho de leitura e improvisação das cenas,

etapa em que a dramaturgia sofreu muitas transformações. Cenas foram cortadas, textos e ações surgidas nas improvisações foram fundidos com a dramaturgia, juntamente com narrativas dos atuentes, conferindo a eles o direito legítimo sobre a forma de representação da comunidade. Um exercício de dialogar com outro olhar, o apresentado pelo dramaturgo, mas sobretudo de poder questionar este olhar encontrando suas próprias soluções ou formas de dizer. Também um reconhecimento do direito de escolha dos modos de agir, falar e, sobretudo, das infinitas possibilidades de contar um mesmo fato, problematizando-o e adquirindo a consciência de que a forma como se diz algo pode estar condicionada a um determinado contexto. Podemos dizer que este gesto de diálogo com o texto, no sentido de sabê-lo mutável e poder subvertê-lo, configura

(...) um processo que procura combinar crítica e criatividade para forjar uma análise social que vem de setores de comunidades nas quais as oportunidades para expressar opinião, quanto mais agir a partir dela, são frequentemente inexistentes. Fundado nas estórias que emergem dos participantes (...), o processo do teatro desenvolve espaços onde alternativas podem ser colocadas; onde, através da força da narrativa dramática, os atores podem ser transformados de objetos em sujeitos de seu próprio desenvolvimento (PRENTKI, 2009, p. 26).

Caminhando neste objetivo, de um trabalho que permita a partir da experiência criativa uma análise crítica das questões que permeavam a dramaturgia e todo o processo de montagem da peça, seguimos com o desenvolvimento de jogos que possibilitaram a experimentação de gestos e atitudes dos personagens. Um exercício de exploração da “relação entre jogo teatral (parte móvel, improvisação) e o texto (parte fixa)” com o intuito de promover o “processo semiótico da construção de significados por intermédio da linguagem gestual” (KOUDELA, 2012, p. 46).

Algo importante de salientar é que toda a nossa construção se guiou pelo princípio de jogo, em que o personagem era compreendido como algo a ser mostrado pelos atuentes através dos gestos e da relação entre os jogadores, fator perceptível nas atuações dos estudantes na peça Muro de Promessa, quando se referiam aos personagens em terceira pessoa. No caso de uma das Anas, por exemplo, a atuante se apresentava dizendo ter oitenta e dois anos sem tentar forjar um corpo ou voz que denotasse a intenção de parecer ter a referida idade.

Um jogo que mostrou-se útil para essa construção da significação dos personagens a partir da fisicalização foi “*mostrando a emoção (ação interior) por meio de objetos*”³, sugeridos por Viola Spolin (2010b) como meio de ajudar os jogadores a fisicalizar emoções. Para nós, primordial para o entendimento de que a emoção e todos

³ O referido jogo consta na página 86 da publicação “O jogo teatral no livro do diretor”, apresentada nas referências bibliográficas desta pesquisa.

os aspectos interiores, imaginados para os personagens, só se tornam concretos na ação cênica quando o jogador/atuante é capaz de mostrá-los, tornar isso visível através do corpo. Começamos pedindo aos atuantes que ficassem lado a lado, momento em que foram expostos diversos objetos: cordas, balões, tecidos, cadeira, bolas, bastões de madeira, elástico, objetos de cozinha, entre outros. Cada um deveria, a partir da compreensão prévia das cenas, selecionar um objeto para mostrar um sentimento ou relacionamento do personagem. Os jogadores foram organizados em duplas, definidas de acordo com as interações presentes na dramaturgia, estabelecendo o *Onde*, *Quem* e *O Quê* a partir das circunstâncias presentes no texto.

Feita a escolha dos objetos, as duplas deveriam começar uma improvisação da cena utilizando-os para mostrar as ações interiores dos personagens, proposta que ampliou os debates, configurando novas leituras, além de uma base para a busca dos *gestus* dos personagens nas cenas. Começamos o jogo pelos atuantes que mostrariam os personagens *senhor esposo (Antônio)* e *senhora esposa (Ana)*, na dramaturgia um casal com opiniões divergentes sobre morar antes ou depois do muro. O esposo está convencido a sair da cidade, pois, as poucas condições financeiras e a falta de um emprego digno fazem com que ele acredite que as melhores possibilidades estão depois do muro, onde há casarões com blindex, segurança e condomínio fechado. A esposa é o oposto, diz que “tem os pés sujos daquela terra e que a dignidade dela não veste blindex”, acredita que é possível melhorar de vida com o trabalho e não com um ideal de felicidade baseado apenas em dinheiro e poder. Também se sente cansada por ser explorada, por trabalhar muito e ganhar pouco, por pegar três ônibus por dia para chegar ao trabalho, porém, acha que com esforço é possível se libertar dessa situação sem ter que sair da cidade.

Na improvisação, os atuantes escolheram uma corda e uma cadeira para mostrar a ação interior da esposa e um balão para o esposo, iniciando pelo estabelecimento de uma relação individual com os respectivos objetos, buscando uma respiração que também fosse capaz de despertar o estado corporal e o ritmo de cena, conforme as intenções de cada um. Quando percebemos a conquista de um certo grau de concentração, sinalizamos que poderiam começar a improvisação, que se desenvolveu intensamente por cerca de quinze minutos, deixando o grupo muito impactado com os efeitos gerados e com as leituras posteriores.

(...) Mostrou simbologia na fala, foi como se tivesse passando pro meu corpo o que eu falo ou o que eu sinto. (...) E também teve a parte de mostrar pelo meu corpo o que eu estava sentindo o que eu realmente queria mostrar. (...) acho que no decorrer do exercício eu acabei me encontrando em uma parte importante de uma cena, e eu achei tão supimpa, acho que o exercício que eu utilizei a corda demonstrou corporalmente mais da minha personagem. E ter a utilização da corda com o Gui, teve um sentido maior pra mim tanto corporal

como expressivo. (Izadora Leite, 17 anos. Diários do Ateliê Aberto, Maio, 2016).

Eu escolhi um balão, pois representa, pra mim, uma certa agonia, algo que eu quero me desfazer mas não posso, porque estou preso a ele. A agonia aumentou mais e mais quando o Wellington pediu pra que eu esfregasse no meu rosto e falasse o texto. A intensidade foi aumentando quando ele pediu para que ambos, eu e Izadora, ficássemos no chão. Depois ele pediu pra apresentarmos sem os objetos, mas com as mesmas sensações que os mesmos nos passavam. Eu senti que foi mais intenso sem os objetos. Mesmo sem os objetos pra nos dar a sensação, isso ficou preso no nosso corpo e a agonia e a aflição que era estar com o balão, aumentaram (Guilherme Silva, 17 anos. Diários do Ateliê Aberto, Maio, 2016).

Constatamos nas falas dos atuantes, conforme apresentamos acima, uma clara associação dos objetos com a simbologia das relações e com os supostos sentimentos dos personagens. Durante a improvisação, a atuante se amarrou à cadeira com a corda, possibilitando a leitura de que a personagem esposa estava tentando se libertar de todas as condições que impediam o crescimento dela. A cadeira representaria a cidade, o tentar se libertar estando preso a algo que permite somente ficar sentado. Seria a opinião única, sem sequer cogitar ir além do muro com o esposo. O grupo desenvolveu um debate problematizando que querer estar de um lado do muro não pode também restringir a possibilidade de conhecer o outro lado, pois, o discurso de valorizar a “cidade pobre” em que ela mora não poderia ser uma negação do desejo de conhecer o outro lado, saber o que tem lá para também ter uma opção de escolha.

Quanto ao atuante que mostrou o personagem esposo, durante a improvisação ele tocava o balão como se fosse estourar a qualquer momento, esticando e tencionando o objeto. Uma associação ao incômodo de estar em uma cidade que não possibilitava o crescimento, à falta de perspectivas e a sensação de estar no limite, à beira de uma explosão. Atitude considerada pelo grupo fruto de uma pressão social que havia sobre ele, de uma alienação em relação ao lugar em que ele viveu a vida inteira. O desejo de ir ao outro lado foi considerado legítimo, porém, isso não poderia ser compreendido como uma negação de qualquer possibilidade de desenvolvimento na parte em que ele morava. A contradição da cena se encontrava na relação de ambos, quando entendíamos que eles representavam a cidade, ou seja, duas opiniões divergentes, dois pensamentos em um mesmo contexto. Diante disso, surgiram várias perguntas: será que todos nós possuímos essas duas vozes? Será que eles na verdade são a representação dessa dúvida que nós temos: ir ou ficar?

Figura 13 – Izabela e Guilherme - mostrando *gestus* com objetos



Autor

Figura 14 – *Gestus* da esposa, presa, buscando liberdade, lutando contra a vontade do esposo. Esposo, no limite das pressões por dinheiro e melhores condições. Se esforçando para convencer a esposa a sair da cidade.



Autor

Durante a realização do jogo com os outros atuantes, as contradições dos

personagens foram ficando cada vez mais perceptíveis. Em outra cena, Antônio e Ana, quando mais jovens, enquanto senhor apaixonado e senhora apaixonada, se encontram em uma praça onde ele vai dar a notícia de que está indo embora da cidade: “Meus pais venderam a casa e aqui está ficando tudo muito caro”. Diz que gosta de lá e que está com muitas dúvidas de como será na nova cidade. Sente-se dividido, pois, ao mesmo tempo que deseja muito ficar, acha que pode ser interessante conhecer o outro lado. Tem sua vontade própria de ficar, porém, precisa acompanhar seu pai, a força maior sobre ele. Para mostrar fisicamente este sentimento o atuante utilizou duas bolinhas, uma em cada mão, improvisando movimentos em que a mão com a bolinha do lado oposto ao que andava sempre se levantava, indicando uma direção oposta. Ana cobra a promessa que ele fez: “Você prometeu que a gente ia envelhecer no alto dessa árvore. Você prometeu. Promessa é dívida”. Ela desejava muito poder ir com ele, alguém aparentemente livre de qualquer tipo de condicionamento, fator que levou a atuante a escolher um pedaço de tecido, no qual executava movimentos fluidos e esvoaçantes durante a improvisação. O rosto ficava frequentemente inclinado sentindo a textura agradável do tecido e forjando uma forma de se confortar perante o impedimento de acompanhá-lo. O tecido seria uma forma simbólica de recordar a sensação de um abraço, “a saudade de alguém que queremos por perto, mas que as distâncias da cidade separou”.

Figura 15 – João Vitor e Mayrla - Mostrando *gestus* com objetos



Autor

Figura 16 – Gestus da senhora apaixonada, o desejo de que ele fique. A tentativa de segurar o que não pode. Senhor apaixonado, desejo x força maior.



Autor

O Antônio apaixonado quer ficar, gosta da cidade e sabe que é nela que se encontra o seu amor. Prometeu que viveria lá para sempre, mas algo mudou: seu pai é a força maior e ele precisa segui-lo.

O Antônio esposo, já mais velho, quer ir para o outro lado do muro, ainda tem o amor naquela cidade, mas agora as necessidades de sustento e as ambições da vida adulta transformaram o pensamento dele. Já a Ana, que queria ir com ele, quando esposa não cogita qualquer possibilidade de ir para além do muro. Ao envelhecer na cidade criou um laço afetivo com o lugar, uma relação de contato com toda a sua ancestralidade.

Ao serem assim mostradas, as relações dos homens entre os homens passam a ser mutáveis, passíveis de serem modificadas. Assim como aquilo que ocorreu no passado pode ser mostrado como transitório, também o presente pode ser historicizado. Isso faz com que o espectador se distancie do seu tempo e o veja com o olhar da geração futura (KOUDELA, 2012, p. 47).

Conseguimos, através destes estudos, discutir a questão da transitoriedade das coisas, fazendo algumas analogias com o cotidiano, com os desejos passados e presentes, reconhecendo que o ser humano e a história é algo em constante transformação. Todas essas contradições, surgidas durante o jogo, abriram caminhos para a

construção dos *gestus* dos personagens, que no decorrer dos ensaios foram sendo estudados em cada fala presente no texto, nas contradições entre as cenas e nas relações entre eles. Os *gestus* mostrados a partir da interação com objetos, devidamente significados dentro do contexto de relações sociais, constituíram a base da fisicalização dos personagens, tornando possível uma identificação das contradições presentes nas cenas. Sem os objetos, as ações físicas permaneceram e foram aperfeiçoadas no sentido de ganhar melhores contornos simbólicos e potenciais estéticos, buscando uma abordagem dialética na qual as ações físicas também fossem simbólicas.

João nos mostrou que (...) ele (*o personagem*) não tinha escolha, mas precisava ir por obrigação e respeito aos pais, pois são autoridade já que nesse tempo ele ainda é novo. Uma cena bem bacana também, pois existem pessoas que encontram pessoas maravilhosas onde moram, mas acabam perdendo pela questão da mudança (...). Será que se cada cidade fosse bem estruturada, com oportunidades de emprego a todos, com lugares para lazer, precisaria dessas mudanças recorrentes? Esse é outro momento para um toque de realidade nos espectadores. Para acordarem e terem voz pra correr atrás dos seus direitos. Direito a lazer, a cultura, a empregabilidade e uma vida estável onde moramos (Wendel Matheus, 18 anos. Diários do Ateliê Aberto, Maio, 2016).

Essas relações e contradições seguiram sendo debatidas e construídas em todas as cenas da peça, sempre multiplicando as possibilidades de contextos e análise social dos personagens, revelando aos atuantes situações sociais que poderiam ser relacionadas ao cotidiano da comunidade. Este exercício de construção das cenas foi realizado coletivamente, como uma espécie de fórum em que os atuantes que assistiam a cena de um dos parceiros poderiam sugerir *gestus*. Este mesmo processo se repetiu em alguns ensaios abertos, com pessoas da comunidade que eram convidadas pelos estudantes, geralmente amigos, vizinhos e familiares. Todos os envolvidos refletiam sobre as possíveis significações, contribuindo com o processo de fisicalização dos outros atuantes, avaliando se as intenções estavam claras e, sobretudo, se envolvendo em uma experiência de aprendizagem. O ato de debater as sugestões apresentadas pelos que observam o jogo, problematizar os sentidos das falas, as ações dos personagens e a construção de *gestus*, favoreceu o exercício de uma imitação crítica a partir da relação dialógica estabelecida entre texto e cena. Uma oportunidade para o exercício de um pensamento dialético, configurando uma forma de fazer emergir um “insight mais intenso sobre os rituais diários de manipulação social” (KOUDELA, 2010b, p. 121).

4.1.2 Cidade espaço escavada

Sabemos que a raiz da nossa proposta dramatúrgica foi a cidade, captada pelas câmeras de papelão e revelada em forma de desenhos, porém, a partir das

configurações e dos elementos simbólicos das cenas, precisávamos criar o percurso da nossa peça pela cidade. Buscar espaços que dialogassem com as cenas de modo a promover uma interação da comunidade com os locais. A escolha de uma encenação *site specific* possibilitou uma reconfiguração dos espaços da cidade, ao menos em uma dimensão simbólica, a partir dos sentidos construídos em diálogo com a dramaturgia. Transforma-se a dramaturgia a partir do espaço e o espaço a partir da dramaturgia, um processo dialógico em que o texto se articula ao espaço e o espaço também se textualiza.

Este é o momento do teatro invadir a cidade, reconstruir o ambiente urbano, criar outras formas de ocupação, gerar a oportunidade para que a comunidade encontre o acontecimento da experiência, reconheça-se detentora dos espaços da cidade, construtora do território e protagonistas deste “palco de acontecimentos”. Uma experiência de contato das *idades corpos*, com a *cidade espaço* e com a *cidade comunidade*, promovida pelo encontro para participar de uma peça teatral. Nessa intenção, mais uma vez recorreremos ao imaginário, escavando os espaços de foma lúdica, em busca de poéticas que viabilizassem a reflexão sobre o território por meio de um olhar estranhado.

Com o mapa do Vale do Amanhecer em mãos, elaboramos algumas possibilidades de percurso e saímos pelas ruas caminhando por eles, observando o trânsito, as casas, pessoas e elementos da paisagem urbana. Todos os aspectos físicos dos espaços eram mapeados, ideias eram registradas, características de mobilidade, locais em que haviam cachorros latindo, bares, concentração de pessoas e possíveis pontos para o uso de energia elétrica. Desse modo, definimos o percurso que a peça seguiria e escavamos cada espaço em busca do lugar de cada cena, anotando percepções e impressões a partir do contato com os locais. Visitamos os espaços, fazendo o exercício de fechar os olhos e ouvir os sons, sentir a temperatura do lugar, experimentar possibilidades de movimentação e fazer uma lista de adjetivos para descrevê-los.

Figura 17 – Visita à casa abandonada - Registrando percepções



Autor

Figura 18 – Visita à praça - Registrando percepções



Autor

Os aspectos dos espaços foram experimentados em sala de ensaio, a partir de um exercício que buscava conectar significações e inclusive subvertê-las dentro das cenas. Como fisicalizar a sensação de vazio de um espaço em uma cena? Como expressar a sensação de solidão que ele provocou? Como tornar física a tranquilidade do espaço? Com podemos subverter a lógica da praça, associada somente ao consumo de drogas? O que cada espaço pode simbolizar para a peça?

Em um segundo momento, baseado nos jogos de imagem do arsenal do Teatro do Oprimido, propúnhamos à uma dupla de atuentes que criasse uma imagem congelada para expressar algo em relação a cada espaço visitado. Um dos atuentes teria que sair e o outro permaneceria congelado na imagem, para que os demais fizessem leituras dos possíveis significados da ação em relação ao espaço. Um terceiro entraria na ação, subvertendo o significado anterior, permanecendo congelado para que o mesmo processo fosse repetido pelos outros atuentes. A partir destes exercícios, debatemos sobre as possibilidades de significação que um espaço pode oferecer, além do caráter polissêmico das imagens. Nas imagens construídas na praça, por exemplo, os primeiros gestos indicavam a ação de fumar, seguindo por uma indicação de fazer silêncio, assalto, entre outros. Com o desenrolar do jogo, foram surgindo casais com as mãos dadas, namoro e pessoas descansando. O grupo chegou à conclusão de que a forma como olhávamos para os locais também estava repleta de sentidos relacionados à experiências anteriores e ao modo como a maioria da comunidade também olha.

Em etapa posterior, com a consciência de que um espaço poderia ser estranhado, no sentido de agregar possibilidades de uso e simbolismos fora do habitual, o grupo recebeu diversos materiais e objetos para que elaborassem imagens que pudessem transformar os significados habituais dados aos espaços. Um jogo com foco no espaço, que posteriormente gerou reflexões sobre como as pessoas podem transformar os espaços em que estão, não somente dentro de um sentido teatral e imaginário. Com a utilização de sombrinhas e de pedaços de tecido azul, os atuentes criaram na praça a imagem de um mar, com pessoas sentadas na praia. Uma das meninas, ficou no centro com os tecidos amarrados na cintura, dando a impressão de que seria uma saia. Até então, foi apenas uma forma funcional de conseguir esticar todos os tecidos e criar um mar maior, porém, resolvemos ir além e pensá-la enquanto elemento significativa da imagem. Como coordenador do jogo, perguntei ao grupo se não poderia ser a figura de Yemanjá⁴, entidade que também faz parte do imaginário da cidade, devido ao Lago de Yemanjá, construído por Tia Neiva em 1978, a pedido de uma entidade religiosa. O lago foi assim batizado porque tia Neiva precisou viajar para Prado, na Bahia, em busca das forças de Yemanjá no mar. Uma história curiosa quando sabemos que ela levou junto as 220 crianças do Orfanato que mantinha, precisando de 4 ônibus e 36 carros, segundo fontes da Doutrina do Amanhecer.

⁴ Divindade cultuada principalmente por religiões de matriz africana. No Brasil, é frequentemente mencionada em músicas e na literatura. Faz parte do imaginário da nossa cultura popular, sendo considerada protetora dos pescadores e marinheiros.

Figura 19 – Elaboração de imagem subvertendo os sentidos dos espaços. A praça que virou mar.



Autor

A partir desse jogo de criação de imagens, decidimos que a praça deveria ser colocada como um lugar de encontro em cena, pois era pouco visitada pela comunidade. A beleza da imagem criada, fez com que ela se tornasse uma das cenas da peça, momento em que Ana e Antônio se encontram quando jovens, fazendo uma brincadeira de imaginar filmes para suas histórias. Com música, o público foi convidado a ocupar a praça e a criar esse mar, tornando tudo mais belo a partir da saída dessa entidade espiritual. Na peça, ela recebeu o título de governante da cidade, fazendo um discurso de transformação daquele espaço, chamando atenção para os usos daquela praça.

Governante - Na condição de autoridade máxima dessa cidade, trago a segurança e harmonia que tanto esperavam. Faço cumprir o meu dever de governante e acolho os pedidos de justiça e igualdade desse povo. Faço dessa praça um lugar de encontro, espaço de afeto! Espaço do lazer e da convivência. Com a força das águas dos mares, emana para esse chão o movimento. . . Trago a arte que salva. A arte que cura. A arte que confronta. A arte que encontra. Que essa cidade seja mar. Que todo amor que a gente carrega no peito seja mar que nunca seca. . .

Como percebemos, o exercício a partir do espaço além de possibilitar a busca da subversão das associações simbólicas cotidianas, também é um potencial gerador de personagens e discursos. Neste entendimento, ele excede o caráter de simples local de jogo e/ou encenação, ganhando um status de texto a ser lido, interpretado e reescrito pelos atuantes.

Após esse período de escavação dos espaços, definimos o percurso que o espectador seguiria durante a peça e situamos os locais significativos para cada cena.

Dramaturgia e espaço passaram a constituir um só texto, materializado em ato cênico, ação teatral. Queríamos que o público tivesse uma experiência semelhante à nossa com os *Caminhos*, andando juntos, observando a cidade e recortando-a através de focos. Na experiência com os *Caminhos* o foco era recortado com o furo da câmera de papelão, agora, o recorte é apresentado pelo grupo de atuentes. Cabe destacar que embora a cena constitua um recorte, o público participante do ato cênico também tem a oportunidade de fazer os seus recortes, direcionando o olhar para os aspectos que mais chamavam atenção, processando o caminho e as imagens apresentadas de forma singular. Um processo cujos focos são definidos a partir dos múltiplos olhares, dentro das singularidades de cada cidadão.

Figura 20 – Mapa com localização das cenas



Thiago Lucas

Conforme o mapa apresentado acima, as cenas foram situadas em quatro locais, onde o público parava, porém, imagens e ações cênicas eram apresentadas durante todo o percurso, que teve aproximadamente 650 metros distância.

Quanto ao processo de marcação das cenas, este foi desenvolvido inicialmente em sala de ensaio, com base nas referências dos espaços, algo totalmente modificado a partir do contato direto com os referidos. A questão da voz, por exemplo, precisou ser trabalhada conforme cada espaço, principalmente no que se refere à projeção vocal.

Alguns estudantes quando elevavam a intensidade da voz em espaços abertos tendiam a um registro muito agudo e ao grito, fator que demandou alguns exercícios para a produção de voz em altas intensidades. Também precisamos rever, a partir do contato com os espaços, a questão do olhar e os focos das cenas, pois, nos locais abertos não havia um controle de onde o público participante iria ficar. Os focos foram trabalhados a partir de diversas possibilidades de configuração, sendo que os atuantes tiveram como desafio dialogar com o espaço também a partir do posicionamento das pessoas, fator que possibilitava a reconfiguração das cenas a partir do contato com a comunidade.

Esta etapa de ensaios nos espaços onde se localizariam as cenas foi bastante curta e prejudicou de certa forma um diálogo mais aprofundado com o *site*, no sentido de uma apropriação mais significativa dos lugares. Os deslocamentos entre os espaços exigiam um tempo significativo, dentro das poucas horas que tínhamos para ensaiar. Em razão disso, acabamos priorizando concentrar a maior parte das atividades na sala de ensaio, viabilizando um melhor rendimento do tempo. De qualquer forma, o mais importante para nós era o diálogo estabelecido com a semântica dos espaços e o (re)conhecimento deles enquanto agentes potenciais da nossa proposta teatral, tendo-a como acontecimento facilitador de experiências.

4.1.3 Caminhos para a cidade comunidade

Conhecemos alguns caminhos, escavamos a cidade e planejamos o percurso. Agora chegou o momento de convidar toda a comunidade para também fazer parte da construção dessa experiência, encontrando uns aos outros para um ato artístico coletivo. A peça teatral Muro de Promessa, apresentada em julho de 2016, ainda encontra-se em estágio de desenvolvimento, considerando que o percurso foi realizado integralmente apenas duas vezes. Tentaremos fazer uma narrativa do caminho proposto pela peça, bem como inferir sobre possíveis caminhos que podem ter sido encontrados pela comunidade no processo da experiência. Uma análise da nossa intervenção no Vale do Amanhecer e um olhar crítico acerca dos resultados socializados com toda a comunidade.

O público foi convidado para um encontro na praça, local pouco frequentado a noite devido à falta de iluminação. Para viabilizarmos as apresentações, pedimos a um casal de vizinhos que fornecesse energia elétrica, o que demandou a confecção de uma extensão de 50 metros de comprimento para ligarmos dois refletores que instalamos na praça. Conforme as pessoas chegavam, eram recebidas por uma espécie de operária, trajando capacete, colete sinalizador, botas e lanterna. Desejava boas vindas e perguntava se haviam chegado para o trabalho, entregando o mapa de percurso (programa da peça) e uma lanterna de cabeça. Esse momento despertava muita curiosidade nas pessoas, principalmente por muitos nunca terem cogitado a

possibilidade de participar de uma peça andando pela cidade e muito menos se verem inseridos nela. O início era sinalizado a partir da fala da operária que conduzia as pessoas durante toda a peça:

Operária - Eu sou a chefe da operação e estou aqui para tentar garantir a segurança de vocês. No que depender de mim estaremos todos seguros, porém, cada um deve também prezar pela sua própria segurança. Sejam atentos ao trabalho! O processo de escavação é muito complexo e ninguém aqui é especialista no assunto. Então precisam ter muito mais atenção para conseguirmos descobrir alguma coisa. O nosso chefe, senhor Bertolt Brecht, enviou uma carta de recomendação, solicitando que todos os operários tenham algumas posturas que são adequadas ao bom andamento dos nossos trabalhos.

(Lê o poema de Brecht) - *“Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo. E examinai, sobretudo, o que parece habitual. Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural, pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural nada deve parecer impossível de mudar”.*

Assim, solicitava que as pessoas ligassem as lanternas de cabeça para segui-la até a primeira parada, uma casa onde foram recebidos com um chá pela Ana (senhora idosa), personagem que seria uma das primeiras moradoras da cidade. A própria ação do público ao percorrer as ruas com lanternas já se configurou como uma intervenção no espaço urbano, chamando atenção da comunidade que não estava participando do ato teatral. Se existem lanternas ligadas é porque existe algo a ser iluminado, a própria cidade, as próprias pessoas, as cenas da peça. O público iluminava o que olhava, recurso que em alguma medida causava um certo estranhamento, uma seleção mais objetiva de focos. Ao caminhar, o rádio transmitia o conto *As cidades e o desejo 5*, presente no livro *As cidades Invisíveis* de Italo Calvino (1990), que narra a história do surgimento de uma cidade construída por homens que sonharam com uma mulher. Em busca da cidade em que ela residia não a encontraram, mas encontraram uns aos outros e resolveram construir uma cidade como aquela do sonho. Um recurso para promover uma projeção do público como personagens desse conto que também estava sendo atualizado pela ação coletiva de caminhar na cidade.

O caminho até chegar à casa era poetizado a partir de imagens cênicas que constituíam sínteses de *gestus* e atitudes de alguns personagens na peça. A senhora jovem, com sua maleta sempre procurando um endereço, um lugar melhor idealizado. A senhora criança brincava pelas ruas enquanto a senhora idosa observava um prédio em construção com uma lanterna. Todas um recorte da personagem Ana em várias fases da vida, ou quem sabe da própria cidade em vários contextos, configurando um recurso de historicização. Ana entra na sala da casa, uma espécie de instalação onde as paredes estão repletas de promessas e desejos que ela acumulou durante seus 82

anos de vida. A estudante/atuante assume ao público que mostra a personagem Ana, transitando por falas em primeira e terceira pessoa, em uma cena bastante poética e acolhedora. Serve um chá ao público, reconhecido por meio de uma narrativa como pessoas que foram visitar a personagem, que conta sobre sua chegada na cidade.

Senhora - Quando cheguei aqui no Vale, não tinha quase nada. Apenas poucas casinhas e muito barro. Muito barro vermelho. . . E na frente dessa casa muitos pés de hortelã! Era a coisa mais linda. . . Todo dia chegava alguém. . . Tia Anaaa! Me dá um pouquinho de hortelã. Tia Ana, um hortelanzinho para um chá. O tempo foi passando e a cidade foi crescendo. . . crescendo. . . pessoas foram chegando. . . Casas foram surgindo e. . . acabou! Acabou todo o hortelã! Ele não deu conta de acompanhar o tanto que a cidade cresceu. As pessoas ficaram sem chá. Agora a coisa mais difícil é tomar um chá na casa de alguém. Não tem mais chá. . . Ninguém bate na minha porta. . . Eu não sei mais quem é ninguém! O tempo muda tudo, né? Mas eu fiz uma promessa! Diante do muro que me dividia. . . Eu quero morrer aqui! Tomando meu chazinho de hortelã. . . E aí. . . Sempre cultivei a minha hortinha ali. . . Na parte de trás do quintal.

Figura 21 – Servindo o chá ao público



Créditos: Julia Nogueira

Uma metáfora surgida desde o momento em que o grupo fez o trabalho com os caminhos, devido ao fato da senhora “fotografada” pelas câmeras de papelão ter entrado em uma casa fechada por muitas grades e um cadeado. Esse chá que acabou quando a cidade cresceu, pode ser lido como representação do isolamento das pessoas em suas casas e também da cidade que cresce sem oferecer condições de sustentabilidade para os cidadãos.

No quarto da casa, o público presencia outro tempo dos personagens, a senhora esposa e o senhor esposo, Ana e Antônio, discutindo sobre o desejo que Antônio tem de morar do outro lado do muro. A cena que mais gerou discussão por parte da comunidade, devido a intensidade do jogo que se apoia em dois discursos opostos e em um texto que possui uma denúncia social muito explícita.

Senhor esposo - E vamos passar a vida inteira nessa casinha, ralando para pagar conta? Rodando essa rodinha imunda como um hamster iludido. . . achando que ta dando voltas em um parque?! Nao dá, Ana! Eu nao faço outra coisa a nao ser pensar em sair daqui. Ter condições. Um emprego de gente. Um emprego que as pessoas olham e veem valor. Ter dinheiro sim para calar a boca desse tanto de conta que só sabe chegar. Desse tanto de imposto que cai em outro buraco. Poder ter um filho que possa só estudar. Pagar pelos meus direitos, pelos meus privilégios. . . Eu to de saco cheio dessa merda toda. Eu quero dinheiro. É isso que o mundo entende, entendeu? Casa boa, carro zero, compra farta, conta alta fazendo cócegas no bolso. (Olha para ela. Tenta ser suave) Aqui não é mais lugar pra gente, meu amor! Pra além do muro dessa cidade ta todo mundo melhor. Você viu as casas que estão construindo lá? Cada casarão! Blindex. Estão construindo prédios. Tem lugar até com condomínio fechado, segurança. . . A gente tem que morar é depois do muro! Não aqui!per

Figura 22 – Personagem Antônio; Cena da discussão no quarto da casa.



Créditos: Julia Nogueira

Não chegando a um consenso na discussão, Antônio sai para beber do outro lado do muro e o público o acompanha pelas ruas. Durante o trajeto a operária mostra as casas e conta histórias, momento em que a passagem das pessoas é impedida

pela chegada da figura de uma autoridade mascarada, acompanhada por batidas de tambor. Ele não fala, apenas se utiliza de um apito para estabelecer comunicação com a operária que oprimida traduz o que ele diz para as pessoas. A suposta autoridade esboça gestos que indicam autoritarismo e falta de paciência, porém, de forma irônica a operária menciona que o referido diz ser um amigo do povo. Ela diz que ele solicita a gentileza de que as pessoas coloquem as mãos para trás, pois, precisa revistar pessoas suspeitas. A autoridade apita furiosamente, gesto traduzido para os espectadores como uma delicada solicitação para revistar quem estiver com bolsa, objeto que “plantado” em alguém do público, anteriormente, pela própria figura autoritária. Ao abrir a bolsa e tirar o que tem dentro, os espectadores encontram nomes emblemáticos de vítimas da violência policial no país, algo que também faz parte da realidade do Vale do Amanhecer.

Chegando à praça, o público encontra com Ana e Antônio, quando mais jovens, apaixonados. Uma cena lúdica que requalifica o espaço da praça como local de encontro, partilhas e festa. Uma cena em que o casal de jovens precisarão se despedir devido à mudança de cidade do pai de Antônio, em busca de melhores condições de vida. São personagens que dão voz ao imaginário, reinventam finais de filme e convidam a comunidade a ocupar a praça, construir um mar com pedaços de tecido. Logo a frente, está o muro, o lugar que todos querem ultrapassar. A senhora jovem, que durante todo o percurso está em busca de um endereço, decide ficar. Uma discussão com um gigante, a voz que convence as pessoas a pensarem que somente do outro lado há felicidade, cercada por humanos com cabeças quadradas e expressões de tristeza.

Jovem - E se eu te disser que eu não vou mais. Que eu aceitei a cidade que eu não conheço. Que eu entendi que tem um montão de coisa que eu vou passar pela vida sem saber o rosto.

Gigante - Por que ficar aí parada se do outro tem uma cidade imensa te esperando?

Jovem – E se eu te disser que entendi que não precisa passar pelo muro para saber que fui longe. Que eu aceitei não passar pelo muro. E se eu não quiser ir? E se eu mudei de ideia? E isso não tem a ver com covardia. E se eu amar ficar por aqui mesmo. Andando descalça pelo mesmo quintal todo dia? E se eu disser que tem uma parte de mim que envelheceu tão surda ao mundo... tão surda que poucas coisas me importam

Gigante – Não te importava passar pelo muro? Não te importava chegar do outro lado? Você envelheceu! O muro não envelhece... .

Jovem - O meu muro também envelheceu junto a minha cidade. Ele entendeu que nunca foi impedimento. Fizemos as pazes. Os dois. Envelhecemos e estivemos diante um do outro como um duelo entre dois sopros cansados. Um golpe lento, de uma luta de anos, cara a cara. E eu disse para ele, em outro golpe muito lento, que eu sempre soube que ele não me impedia de nada. E que quando meus olhos quiseram

muito ir, eu também entendi que alguns pés quiseram muito ficar, e que ficar também é um direito.

Figura 23 – Gigante tentando convencer a personagem a ir para o outro lado do muro.



Créditos: Julia Nogueira

O fim do percurso é o encontro de todas essas vozes dos personagens Ana e Antônio na frente de uma casa em ruínas, símbolo de toda uma trajetória. O público passou pela construção de um prédio, por uma casa repleta de vida e termina na ruína de uma casa que já foi habitada. Um percurso que passou por histórias em construção, histórias acontecendo e histórias que se perderam, ou não. Acontecimento em que a comunidade pode se encontrar, tomar um chá, ocupar a praça a noite, caminhar pelas ruas, parar diante de uma casa abandonada e participar de um evento teatral. Subverter a ordem e as lógicas dominantes, transformar simbolicamente o território e as formas de relação das *idades corpos*, entre elas e com a *cidade espaço*, para em um futuro possível desenhar a cidade com cores mais diversas e complementares.

Figura 24 – Cena do encontro dos personagens na casa abandonada



Créditos: Julia Nogueira

Uma proposta que para ser viabilizada precisou desconstruir a noção de uma dramaturgia linear e criar um caminho no qual a própria comunidade pudesse participar da trajetória dos personagens mostrados, criando suas próprias leituras dos fatos. As cenas se relacionavam pela temática e pela clareza de um recorte histórico que foi assumido, pois não apresentavam relações de desencadeamento entre elas.

Todos os atuentes, incluindo o público, formavam um coro de vozes que estavam revelando as dramaturgias da cidade, os personagens e os fatos que estavam sendo apresentados. Os estudantes revelavam, através das vozes e dos *gestus*, já o público participante, revelava a comunidade pelas lanternas que iluminavam os caminhos ou pela própria inserção dentro das cenas, constituindo também parte dos fatos e das histórias contadas.

A perspectiva da cidade como *site specific* da peça buscou potencializar a experiência do público, agregando desde os discursos que pretendíamos passar, até o estabelecimento de um contato com a realidade social circundante. O próprio ato cênico, situado no espaço urbano, já caracteriza uma forma de estranhamento, atraindo olhares diferenciados para a cidade. Acreditamos que a nossa proposta de criar um caminho para os espectadores constituiu uma experiência em que o cotidiano do Vale se fundiu às cenas, apresentando variados sentidos, se pensarmos na singularidade das leituras de cada cidadão participante. O público, recepcionado enquanto agente de ação, também exercita a sua sensorialidade, na medida em que participa do jogo teatral em um trânsito que é configurado pela sua ação no espaço e pela recepção dos acontecimentos encontrados pelo caminho. A partir dos depoimentos da comunidade que esteve presente na peça, sentimos que esse exercício se efetivou de forma potente.

Em nossa análise, o processo compartilhado com a comunidade, em forma de peça teatral, promoveu discussões que giraram principalmente em torno dos sentidos de algumas cenas, fator que nos fez perceber que algumas escolhas não estavam claras para o grupo ou surgiam com interpretações distintas. Consideramos positiva a diversidade de interpretações, porém, o lugar de não conseguir explicar determinadas cenas foi bastante incômodo para alguns dos estudantes e para mim como encenador. Havia muitas imagens intuitivas, atraentes principalmente pela poesia que poderiam gerar, mas pouco elaboradas do ponto de vista de uma intencionalidade estética. A cena do casal apaixonado na praça, por exemplo, foi bastante questionada por não ter um discurso que apresentasse claramente alguma problemática sobre a cidade. A ideia da cena, era apresentar uma faceta afetiva dos personagens, como forma de ressignificar o espaço da praça a partir da sensação de encontro e brincadeira no espaço, algo que não ficou tão claro do ponto de vista da recepção, que concentrou os debates somente nos aspectos relacionados às problemáticas abordadas na peça. Uma postura bem parecida com a dos estudantes/atuantes no início do processo de criação.

Estreamos a peça, bastante inseguros em relação à compreensão da proposta pela comunidade, pois acreditávamos que algumas cenas estavam excessivamente metaforizadas, ou que haviam perdido os sentidos diante de vários cortes que tivemos que fazer na encenação. Foi bastante comum e angustiante, inclusive às vésperas de apresentar, as constantes necessidades de adaptação e modificação do roteiro, em razão da desistência de alguns participantes ou indisponibilidade para ensaios. Isso, gerou bastante insegurança no grupo, exigindo um exercício constante de flexibilidade e persistência. Outro aspecto, que não foi muito explorado, foram os recursos geradores de estranhamentos nas cenas, as quais em vários momentos poderiam ganhar uma literalidade ou abertura para que o espectador questionasse de forma mais profunda o que estava sendo dito. Um trabalho que deveria ter se preocupado um pouco mais com a exposição das contradições dos discursos e personagens, algo presente nos debates e nos processos de criação, porém, que não foi tão exitoso do ponto de vista da encenação. Apesar de todos esses congestionamentos em nossas ruas de produção, obtivemos alguns olhares satisfatórios em relação à recepção da peça.

Uma estudante, que chegou a participar das primeiras semanas de oficina, esteve na apresentação e fez a seguinte análise do que viu:

A peça ficou excelente, é difícil até resumir em palavras os sentimentos despertados por ela. Ela que nos dá um novo ponto de vista das nossas histórias, a partir de detalhes, inicialmente simples, como a mineração, em que o público é posto como funcionário, minerador. Esse primeiro ponto, nos leva à várias reflexões, como o ato de ver nas coisas mais do que podemos enxergar, nos simples lugares do nosso bairro,

como a praça, uma casa abandonada, a casa de uma senhora, ver a profundidade de cada um deles, com suas histórias incríveis. Posso até dizer que a peça mudou meu ponto de vista sobre o meu bairro. Quantos lugares que passamos no nosso dia a dia e não enxergamos as histórias ali passadas? É uma reflexão de vida. Assim como o muro abordado na peça. Seria o muro uma segurança? Seria o muro uma limitação? Quantas histórias cabem em um simples muro? Muro da casa, muro do bairro, muro subjetivo. Sou obrigada a sair, ou posso também ficar? São questões levantadas na peça de forma simples, mas profunda. Acho que essa palavra resume bem essa peça. Profunda. Histórias enterradas, profundas, mas que se escavadas, tornam-se minério precioso, riqueza. Enfim, um excelente trabalho, dá vontade de assistir infinitas vezes, de tomar um chá com Ana e ouvir suas histórias, assim como as histórias de cada canto desse lugar. Incrível (Clarisse Santos, 17 anos. Moradora do Vale do Amanhecer).

O depoimento da estudante possibilitou ao grupo uma percepção acerca do alcance da proposta e das intencionalidades da encenação. Muito mais do que apresentar interpretações prontas acerca da cidade, ou uma encenação excessivamente literal, reconhecemos que a potencia da experiência estava justamente no trânsito de construção dos sentidos por parte do público. Nossa experiência com os *Caminhos*, somente possibilitou associações simbólicas e um estranhamento da cidade, quando o imaginário se fez presente, revelando as imagens captadas por desenhos, ampliando essas imagens, criando possíveis histórias, multiplicando significados. Um exercício que a comunidade também vivenciou na esfera da recepção da peça, ou seja, também criando a sua própria rede de sentidos, exercitando o olhar e a imaginação, em um processo de educação da sensibilidade e construção da forma estética. Desse modo, nossa proposta se orientou pela perspectiva de um teatro que se define como “ferramenta prática e crítica de análise social”, oferecendo alternativas, fazendo perguntas e provocando novas maneiras de ver (PRENTKI, 2009, p. 33).

Nesse momento, de encontro da comunidade, conseguimos um esboço do que seria o *teatro público*, conforme discutimos no primeiro capítulo, propiciando um caráter de formação política aos envolvidos, defendendo tanto um espaço público para o teatro, quanto um público cidadão. Encontro este, que reafirmou o nosso compromisso de fazer *teatro por/pela comunidade*, reivindicando uma experiência em que os meios de produção fossem compartilhados e os assuntos locais colocados em pauta, oportunizando a expressão das vozes emergentes de uma cidade, configurada como obra e território. Outro aspecto, importante de ser destacado, foi que a peça criou uma situação de compartilhamento dos espaços, permitindo a percepção dos locais públicos como espaços culturais.

(...) as interrelações entre o teatro e a cidade, entre o espaço cênico e o espaço urbano, podem desencadear ações e movimentos no campo da

cultura, fundamentais para a invenção de novas formas de sociabilidade, ao estabelecer uma via direta de comunicação e de interação entre os diversos segmentos da sociedade. O caráter simbólico que emerge de certas regiões, sítios ou monumentos urbanos pode contribuir para o revigoramento de uma cidade, região, bairro, comunidade, ou seja, lugares que emanam a identidade de um povo (CARDOSO, 2008 apud BRITO, 2012, p. 125).

Acreditamos que essa invenção de novas formas de sociabilidade, pode se desenvolver através de uma tomada de consciência acerca da ocupação criativa dos espaços, além da responsabilidade da transformação destes, em favor dos usos por parte da população. A nossa intervenção, com a peça teatral, abriu um canal de diálogo neste sentido, através de debates e do incentivo à multiplicação de ações geradoras de novos arranjos culturais na comunidade.

A partir da nossa atuação, muitas pessoas puderam participar pela primeira vez de um sarau, momento em que compartilhamos algumas cenas da peça e convidamos artistas locais para também divulgarem seus trabalhos. Lançamos a proposta de realizar o sarau periodicamente, na frente da sede do Projeto Integrado Meninos do Vale (PIMEV), ideia que foi colocada em prática pela comunidade, ocorrendo semanalmente. Também, após as apresentações, recebemos propostas de alguns moradores interessados em realizar atividades culturais na sede do Ateliê Aberto, uma casa que foi alugada para as apresentações e que agora encontra-se aberta para o desenvolvimento de projetos culturais. Essa pequena mobilização, já se apresenta para nós como uma grande conquista, se pensarmos no quanto o Vale do Amanhecer carece de espaços para a invenção de novas formas de relação, locais onde a cooperação entre os cidadãos seja elemento de empoderamento político da comunidade.

Acreditamos que geramos experiências, transformamos algo, pois como mencionado pelo estudante/atuante Eduardo Roberto, em um dos debates do processo de criação da peça, o pequeno boato de que existe um grupo fazendo teatro pela comunidade já muda a episteme do território. O Ateliê Aberto abriu esse canal de diálogo com a comunidade, mobilizado pela força da arte como propulsora de grandes construções na sociedade. Os estudantes envolvidos diretamente, ensaiando cenas, exercitando o olhar sobre a cidade, (re)conhecendo seus territórios, educando os sentidos e se expondo à experiência, tornaram-se agentes mobilizadores da comunidade. Os protagonistas de um ensaio capaz de gerar resultados imprevisíveis e benéficos para muitas das *idades corpos* que atuam neste palco de acontecimentos chamado de cidade.

Juntamente com o grupo, seguimos caminhando, ora bastante cansados, ora bastantes revigorados, por esse percurso de descobertas e conquistas de conhecimentos, enquanto for possível o encontro. Não sabemos os desdobramentos que este

trabalho pode ter, porém, vislumbramos a continuidade e o aperfeiçoamento das nossas intervenções, conscientes de que abrimos muitas portas, janelas, buracos e olhares na cidade. Seguimos escavando, imaginando, sonhando, brincando e concebendo o mundo que desejamos, acreditando que as mudanças começam em nós.

5 Considerações finais

Mostrar um experiência é mostrar uma inquietude.

O que o professor transmite, então, é sua escuta,

sua abertura, sua inquietude.

E seu esforço deve estar dirigido

para que essas formas de atenção

não caiam no esquecimento

por qualquer forma de dogmatismo

ou de satisfação.

Jorge Larrosa

Primeiramente, cabe dizer que chego a este ponto do percurso com absoluta clareza da não pretensão de fechar conclusões, pois, em toda a minha trajetória de vida as coisas sempre se mostraram transitórias e em constante renovação. Assim também se fez e faz no campo profissional, um intenso exercício de aceitação da transitoriedade das coisas e de desconfiança das experiências julgadas concluídas. Podemos dizer que aqui se encerra um percurso que indica vários caminhos para uma nova fase de investigação e experimentação das propostas desenvolvidas durante este processo de pesquisa-ação, o qual contribuiu para a minha formação como professor, artista e cidadão.

E é justamente essa voz humana, antes de qualquer coisa, que será privilegiada no encerramento desse ciclo, assim como foi em todo percurso da pesquisa. Um projeto que envolveu uma produção teatral com jovens estudantes, a escrita de uma dissertação, muitos afetos, aprendizagens e encontros. Aqui reafirmo a voz do “professor-artista” ou “artista-professor”, sem hierarquias estabelecidas, que precisa se reinventar diariamente para conseguir mobilizar forças e trabalhar no projeto de invenção de um novo mundo. Mundo pautado pela lógica da dignidade humana, da solidariedade, da coletividade e das relações não permeadas pelo poder.

Seguindo nesta lógica, pautada pela igualdade, podemos reafirmar que processos artísticos, principalmente quando desenvolvidos em contextos educativos, exigem um cuidado do professor no sentido de não assumir um posicionamento centralizador que muitas vezes anda na contramão dos objetivos educativos. A tarefa de chegar a uma comunidade, propor um trabalho de criação teatral e gerar um processo que vislumbra novos olhares para ela própria, é algo que exige uma intervenção na qual haja equilíbrio das competências artísticas e pedagógicas. O professor, embora condutor do processo, também tem voz dentro do coletivo e deve se expressar enquanto cidadão que passa a fazer parte da comunidade, porém, sempre atento para não reproduzir o autoritarismo silenciador das vozes daqueles que provavelmente estão indo fazer teatro por alguma necessidade de expressão. Autoritarismo este, já cultivado pelos poderes hegemônicos e pelas agendas neoliberais das nossas escolas.

Constituiu um desafio durante o nosso processo de criação teatral, sobretudo na etapa de trabalho com a dramaturgia, equilibrar as escolhas dos alunos com as minhas opções estéticas de encenação, por exemplo. A proposta dramaturgicada apresentada possuía muitos pontos convergentes com o meu olhar artístico, porém, no processo de apropriação pelos estudantes/atuantes foi totalmente modificada em decorrência de escolhas que eram mais significativas para o grupo. Evidentemente que os estudantes não dominavam todas as técnicas de produção artística, porém, me pautei pelo princípio de que o espaço da criação de cada um deveria ser priorizado. Espaço este que também confere ao que se chama de erro o status de promotor da aprendizagem, se é que podemos utilizar a palavra erro dentro da nossa proposta de prática teatral.

Outro aspecto, refere-se à própria individualidade expressiva de cada pessoa, fator que deve ser considerado e respeitado em propostas artísticas dessa natureza, além de qualquer formalismo estético. Isso não quer dizer que o professor não deve interferir, e sim que a interferência deve ser canalizada para lugares que não sejam o da determinação exclusiva da forma e dos conteúdos dos produtos artísticos gerados. Uma atitude que possibilita uma coletivização dos meios de produção, geradora de uma encenação polifônica e de uma gestão dos espaços de aprendizagem que restabelece a ideia de um contrato social pautado pela própria organização dos cidadãos. O trabalho coletivo mostrou-se para nós como elemento aglutinador, conferindo aos estudantes/atuantes responsabilidades, oportunidades para a tomada de decisões e principalmente despertando a consciência de que o prazer das práticas teatrais são resultado do comprometimento de cada um com a cena e com todas as questões que envolvem o estar em grupo.

Essas observações nos permitem fazer algumas considerações sobre a natureza do trabalho educativo e sobre como as práticas teatrais em comunidade podem configurar espaços de aprendizagem significativa, onde o conhecimento deixa de ser

algo isolado pelos muros da escola e se faz presente em qualquer lugar da cidade. Uma abordagem que vai ao encontro das perspectivas contemporâneas de educação integral, nas quais o desenvolvimento do conceito de *cidade educadora* possibilita a transformação de territórios e a retomada dos vínculos dos cidadãos com a cidade e com os objetos de conhecimento. É possível que este trabalho sinalize alguns caminhos metodológicos para as práticas teatrais situadas dentro da perspectiva de uma *cidade educadora* ou das concepções de educação que realmente refletem sobre como as ações pedagógicas desempenham o papel de formação para o exercício da cidadania.

Como professor de uma escola pública, inserido na rotina das salas de aula cercadas pelos muros da escola e repletas de câmeras que pretendem coibir principalmente a violência nos espaços escolares, posso afirmar que a intensidade dialógica do nosso processo artístico/educativo somente foi possível por romper com todas essas barreiras. Isso não quer dizer que as propostas apresentadas não são viáveis aos espaços escolares que ainda caminham para se libertar dos muros, porém, reconhecemos que a dimensão do contato com a cidade, a liberdade de caminhar por ela, subverter as ordens e os seus simbolismos, constitui elemento primordial para o encontro de uma experiência em que o conhecimento é de fato vivenciado. Experiência no sentido de transformação dos cidadãos, encontro com a diversidade de opiniões e com os saberes que fazem parte da constituição das suas identidades, situando-os como agentes escritores da história de suas vidas.

O ato de sair da escola e ir além dos muros, subverte a lógica de um espaço fechado para a comunidade, onde a falta de motivação e disciplina em muitos casos só sinalizam um desejo de liberdade. Liberdade das regras opressoras, das coisas que não fazem sentido, da falta de afeto, dos limites castradores, da falta de oportunidades para o desenvolvimento da imaginação e da capacidade expressiva. Fazendo uma analogia com *Teatro de Invasão*, agora seria a escola invadindo a cidade, criando as fissuras nas operações cotidianas e ganhando importância dentro de uma esfera de construção cultural. Oportunidade que dispensaria as tão famosas campanhas que chamam a comunidade para dentro da escola, pois, a escola estaria na comunidade, inserida, fazendo parte dela. Cabe também pensar nos muros a partir de um sentido simbólico, buscando ultrapassá-los a partir de uma abertura que valorize as referências dos estudantes e de uma postura do professor como parceiro do processo educativo.

Sair da escola também rompe com a lógica de um teatro convencional em espaços fechados, possibilitando ao professor-artista um exercício de investigação das práticas teatrais contemporâneas e aos alunos uma ampliação do olhar acerca da diversidade de linguagens e de fazeres teatrais que investem em novas instâncias de recepção. Quem disse que o professor não pode se desenvolver artisticamente

na escola? Quem disse que a produção teatral realizada por estudantes não possui qualidades estéticas? Quem disse que a escola não dialoga com o teatro contemporâneo? São questões que frequentemente surgem para nós, professores de teatro, resultado de uma formação acadêmica burguesa que infelizmente ainda se desenvolve nos cursos de licenciatura.

Dialogar com as pesquisas do teatro contemporâneo, instaurar processos de criação, investigar metodologias e experimentar variadas formas estéticas, são atos que não teriam outro espaço mais receptivo senão a escola, o lugar em que o direito de ser errante é imperativo. O lugar onde a pesquisa deveria ser cultivada diariamente, caminhando com a prática, conferindo legitimidade, sentidos e qualidade para os trabalhos realizados em seu âmbito.

Com isso, posso afirmar que entre as mais importantes considerações deste percurso, consta a afirmação de que o profissional competente para conduzir processos artísticos, em contextos educativos, deve desenvolver-se como artista, educador, pesquisador e sobretudo como cidadão. Sendo mais simplista, deve ter a capacidade de produção, compartilhamento do conhecimento, reflexão sobre as suas ações, ética e consciência política. Alguém que também deve se dispor à experiência, pois, a sua atuação somente será capaz de despertar transformações nos estudantes, quando este também desenvolver o seu olhar estético. Quando se colocar junto aos estudantes, vivenciando o brincar com a imaginação, sorrindo e chorando junto, sentindo o gosto de também estar passando por um processo de aprendizagem.

O teatro *por/pela* comunidade, tão referenciado neste percurso, sem dúvidas é um indicador de caminhos para as ações realizadas em contextos escolares e em outros contextos educativos, agregando caráter político e social, principalmente por visar o desenvolvimento comunitário. Uma responsabilidade que deveria ser dividida entre todos os setores e agentes públicos, mas que geralmente é atribuída somente à escola, que de fato possui uma grande força de mobilização social por estar na “ponta do furacão”. O trabalho criativo, permeado pela ludicidade e exploração do imaginário, se apresenta como recurso de conhecimento e reflexão sobre a realidade, investigada e problematizada a partir das contradições sociais que podem surgir através do jogo teatral. Uma forma de fortalecer os estudantes e forjar um imaginário que contrapõe as lógicas de um mundo imutável, educando pela sensibilidade e pela experiência.

O trabalho com os jogos teatrais, além de fortalecer os vínculos coletivos e a capacidade dialógica dos estudantes, base de grande parte dos processos teatrais em comunidade, também foi facilitador da nossa experiência, principalmente por desconstruir a ideia de que o conhecimento é algo meramente cognitivo. O jogo de investigação e a necessidade de fisicalização dos *gestus*, promovem o aperfeiçoamento expressivo, gerando conhecimentos que emergem do desenvolvimento sensório-corporal. Um

trabalho que para nós foi lido com uma forma de tentar sentir o mundo corporalmente e devolver essa realidade processada, de forma expressiva. Devolvê-la melhorada, transformada pela poesia, pela invenção, pela esperança e pelas energias mobilizadoras que o teatro agencia.

Trabalho este, que somado à diversas outras referências, constituíram os caminhos que percorremos para conseguir realizar as ações e refletir criticamente sobre elas. Artistas, educadores, pensadores, pesquisadores, grupos teatrais, poetas, entre outros, deram forma à rede de pensamentos presentes nas narrativas, reflexões e processos criativos constituintes dessa dissertação. Mestres como Bertolt Brecht e Augusto Boal, cujas propostas até então nunca haviam sido incluídas em minhas abordagens pedagógicas, surgiram para nos ajudar a dizer porque fazemos teatro e para mostrar que existem formas possíveis de criar um outro mundo. Ilo Krugli, com toda a poética das metodologias de trabalho do grupo Ventoforte, apontando possibilidades para a expressão da criança que todos fomos/somos, inspirando trabalhos de grande potencial estético. Marcia Pompeo Nogueira, com sua longa trajetória de práticas e pesquisas com o teatro em comunidade, indicando caminhos metodológicos, discutindo politicamente e apresentando estas práticas ainda pouco investigadas no âmbito acadêmico.

Estes entre tantos outros, como Paulo Freire, Jorge Larossa, John Dewey, Viola Spolin, Peter Brook, Ingrid Koudela, Tim Prentki, foram orientando os meus entendimentos, as escolhas metodológicas e também apresentando possibilidades de resposta para muitas questões. Questões que se relacionam diretamente com o mundo, com a realidade e com nossa sociedade construída na base da opressão e da exploração da classe trabalhadora. Problemáticas que refletem principalmente nos territórios periféricos, reforçando os processos de alienação dos cidadãos, silenciando-os e fortalecendo os muros da segregação.

Caminhando junto com os estudantes e com a comunidade do Vale do Amanhecer, pude perceber a força que um trabalho dessa natureza movimenta, principalmente se fizer um percurso pela evolução das relações do grupo durante todo o processo. Algo que nos indica a eficácia do trabalho teatral, enquanto estratégia de fortalecimento do vínculo entre os cidadãos e exercício de uma democracia participativa, tão cara na atualidade. Uma intervenção que, em meio à crise política vivenciada pelos brasileiros, sinaliza a (re)construção do território e requalificação dos espaços públicos a partir da gestão coletiva, ou seja, um encontro com uma experiência democrática.

Posso dizer que muitos impactos foram gerados em mim, exercendo minha capacidade de diálogo, a esperança na humanidade, revigorando a minha crença no ofício de ser artista/professor e ressoando com as belezas escritas nesta dissertação. Desejo projetar esses melhoramentos no mundo e receber a projeção desse mundo melhorado

também. Esse “algo que me passou”, somente foi possível por ser compartilhado com os estudantes que fazem o Ateliê Aberto existir, grupo que pretende aperfeiçoar o processo aqui descrito e em caráter de resistência, frente aos desafios, demandas e decisões típicas da etapa de vida desses jovens, manter-se desenvolvendo projetos culturais na comunidade. Pretendemos desenvolver melhor os caminhos metodológicos aqui organizados, ganhando mais profundidade e liberdade de experimentação, pois, temos a plena convicção de que a abordagem ainda encontra-se à margem do grande rio que sinaliza comportar.

Por fim, por que o teatro pela comunidade? Entre as diversas respostas que podemos ter, este percurso nos indica que o teatro em comunidade nada mais é que um processo de reconhecimento dos corpos que compõem uma cidade. Fazer teatro tornou-se para nós um processo de aprimoramento da *cidade corpo* de cada um, a partir da relação com os outros e com os espaços. É o lugar do construir junto, onde exercitamos o estar com os outros, o ver os outros e deixar ser visto, o afetar e se afetar pelo outro. Um ensaio para a vida, onde na fusão da cena de um, com a cena de outro, surge a percepção da parceria como geradora de algo novo em um determinado espaço. Um processo que nos apresenta poeticamente a beleza do que seria a relação de uma comunidade protagonista do próprio desenvolvimento. Comunidade esta que ocupa um espaço, uma cidade, o território próprio para o encontro da experiência, algo que ocorre a partir de um acontecimento. E é justamente movido pela necessidade constante de acontecimentos, que não ousa dizer que chegamos ao fim do percurso. . . Sigamos juntos. . . Ainda há muitas ruas.

Referências

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001. ISBN 9788527302289. Citado na página 19.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. ISBN 978-85-200-0480-7. Citado 2 vezes nas páginas 57 e 80.

BOAL, Julián. Um teatro subjuntivo. In: AUGUSTO BOAL. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas: Augusto Boal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Citado na página 74.

BONDÍA, Jorge Larossa. Experiência e alteridade em educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04 – 27, Jul/dez 2011. Acesso em 23 Jun 2016. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444/1898>>. Citado 3 vezes nas páginas 71, 72 e 73.

Brasil. *Parâmetros curriculares nacionais: arte*. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Educação Fundamental, 1998. Citado na página 71.

BRITO, Marcelo Sousa. *O teatro invadindo a cidade*. Salvador: EDUFBA, 2012. ISBN 978-85-232-1012-0. Citado 2 vezes nas páginas 32 e 103.

CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. *Teatro em trânsito: a pedagogia das interações no espaço da cidade*. São Paulo: Hucitec, 2012. ISBN 978-85-64806-43-6. Citado na página 31.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Citado na página 95.

CARDOSO, José Ricardo Brügger. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: WERNECK, Evelyn Furquim. (Ed.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. p. 79 – 96. Citado na página 103.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. 8ª. ed. São Paulo: Contexto, 2008. ISBN 9788572440158. Citado 2 vezes nas páginas 40 e 45.

CARREIRA, André. Sobre um ator para um teatro que invade a cidade. *Revista Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 13 – 26, julho/dezembro 2011. Citado 2 vezes nas páginas 33 e 61.

CARREIRA, André. Teatro performativo e a cidade como território. *Revista Artefilosofia*, UFOP - Ouro Preto, Dossiê Teatro e espaço urbano, 2012. Disponível em: <<http://www.raf.ifac.ufop.br/resumos-n12.html#1>> Citado na página 34.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. *O percevejo online*, PPGAC/UNIRIO, v. 1, n. 1, p. 1 – 16, Janeiro-Junho 2009. ISSN 2176-7017. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431/381>>. Citado 3 vezes nas páginas 27, 28 e 29.

CARVALHO, Francis Wilker de. *Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano*. 2014. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Citado na página 34.

COSTA, Natacha. Bairro-Escola: Comunidades Educativas por uma Educação Integral. In: SINGER, Helena. (Ed.). *Trilhas Educativas*. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 2011. ISBN 978-85-64569-04-1. (Coleção Tecnologias do Bairro-Escola, v.4.). Citado na página 50.

COSTA, Natasha. Educação, Cidade e Democracia: a agenda do Bairro-Escola. In: SINGER, Helena. (Ed.). *Territórios Educativos: experiências em diálogo com o Bairro-Escola*. São Paulo: Moderna, 2015. ISBN 9788516096960. Citado na página 13.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. Citado 2 vezes nas páginas 21 e 22.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporâneas*. Primeira. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos). ISBN 978-85-273-0881-6. Citado na página 24.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 58. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014. ISBN 978-85-7753-164-6. Citado na página 51.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 51. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. ISBN 978-85-7753-163-9. Citado na página 49.

KERSHAW, Baz. *The Politics of Performance: Radical Theatre as Social Intervention*. Londres: Routledge, 1992. Citado na página 45.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. ISBN 978-85-273-0045-2. Citado 2 vezes nas páginas 52 e 69.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 2010. ISBN 978-85-273-0082-7. Citado 3 vezes nas páginas 52, 54 e 88.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2012. ISBN 978-85-273-0268-5. Citado 2 vezes nas páginas 82 e 87.

KOUDELA, Ingrid Dormien. (org.). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992. ISBN 85-273-0055-9. Citado 3 vezes nas páginas 51, 52 e 53.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. 2007. Disponível em: <<https://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/7-kwon-miwon-um-lugar-apc3b3s-o-outro-em-portugues-artigo-imprimir.pdf>>. Citado 2 vezes nas páginas 30 e 31.

LEHMANN, Hans-Thies. *TEATRO PÓS-DRAMÁTICO*. Segunda. [S.l.]: Cosac Naify, 2011. ISBN 9788575036570. Citado na página 30.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. Tentando definir o teatro na comunidade. In: ABRACE. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis - SC, 2007. p. 1 – 4. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/TentandodefiniroTeatronaComunidade-MarciaPompeoNogueira.pdf>>. Citado 2 vezes nas páginas 25 e 26.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Teatro com meninos e meninas de rua: nos caminhos do grupo Ventoforte*. São Paulo: Perspectiva, 2008. ISBN 978-85-273-0814-4. Citado 2 vezes nas páginas 61 e 81.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo. *Anais do I Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades*. Florianópolis: UDESC, 2009. ISBN 978-85-61136-23-9. Citado na página 45.

PAZZANESE, Regina Egger. Uma perspectiva para a expressão coletiva. In: SINGER, Helena. (Ed.). *Arranjos Culturais*. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 2011. p. 17 – 39. ISBN 978-85-64569-02-7. Citado 2 vezes nas páginas 38 e 40.

POMPEO, Marcia. *Ventoforte: no teatro em comunidades*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2015. ISBN 978-85-66712-19-3. Citado na página 62.

PORTO, Gisele. Cultura, Juventude e Intervenções: a alquimia dos Arranjos Culturais. In: SINGER, Helena. (org.). *Arranjos Culturais*. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 2011. ISBN 978-85-64569-02-7. Citado na página 40.

PRENTKI, Tim. Contranarrativa, ser ou não ser: esta não é a questão. In: NOGUEIRA, Marcia Pompeo. (Ed.). *Teatro na comunidade: interações, dilemas e possibilidades*. Florianópolis: UDESC, 2009. Citado 3 vezes nas páginas 78, 82 e 102.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998. Citado na página 20.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo - SP: Horizonte, 2006. Citado na página 37.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. Sétima. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. ISBN 978-85-314-0971-4. Citado na página 39.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte Pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. ISBN 85-7654-013-4. Citado na página 28.

SINGER, Helena. (Ed.). *Arranjos Culturais*. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 2011. (Coleção Tecnologias do Bairro-Escola, v. 4). ISSN 978-85-64569-02-7. Citado 2 vezes nas páginas 38 e 40.

SINGER, Helena (org.). *Territórios Educativos: experiências em diálogo com o Bairro-Escola*. Primeira edição. São Paulo: Cidade Escola Aprendiz, 2015. (Coleção Territórios Educativos, v. 1). ISBN 9788516096960. Citado na página 13.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010. ISBN 978-85-273-0139-8. Citado 2 vezes nas páginas 53 e 72.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010. ISBN 978-85-273-0204-3. Citado na página 82.

STEINWEG, Reiner. Indicadores de um caminho pela Baalínésia: por um teatro associal. In: KOUDELA, Ingrid Dormien. (Ed.). *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva, 1992. ISBN 85-273-0055-9. Citado na página 63.

Anexos

ANEXO A – Documentário do processo de criação da peça Muro de
Promessa

ANEXO B – Vídeo da apresentação da peça Muro de Promessa

ANEXO C – Registros fotográficos: ensaio e apresentação

ANEXO D – Material gráfico: programa da peça Muro de Promessa