

COMO (E PORQUE) ENSINAR TEATRO PARA QUEM NUNCA FOI AO TEATRO? RELATO DE EXPERIÊNCIA SOBRE A TRAJETÓRIA DE UMA JOVEM ARTISTA-EDUCADORA

Mariana Brand Oliveira. Especialização em Arte-Educação - ECA/USP

RESUMO

Relato de experiência sobre a formação de uma jovem artista educadora que reflete sobre práticas pedagógicas desenvolvidas em um projeto social no contraturno escolar, na cidade de Itapevi, estado de São Paulo. A pesquisa tenta responder à pergunta: "Como (e porque) ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro?", contribuindo com a discussão sobre o sentido do ensino do teatro diante da falta de acesso a esse bem cultural na maioria das cidades brasileiras.

Palavras-chave: teatro, arte-educação, ação cultural.

ABSTRACT

Experience report about the training of a young artist educator who reflects on pedagogical practices developed in a social project after school hours, in the city of Itapevi, state of São Paulo, Brazil. The research try to answer the question: "How (and why) teach theater to those who have never been to the theater?", contributing to the discussion about the meaning of teaching theater in view of the lack of access to this cultural asset in most Brazilian cities.

Key-words: theater, art education, cultural action.

O presente artigo é um relato de experiência retirado da monografia homônima: "Como (e porque) ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro - Reflexões sobre a experiência de uma jovem artista educadora", apresentada ao Curso de Especialização "Arte e Educação - Teorias e Práticas" da ECA-USP (2022), que abordou diversas práticas pedagógicas desenvolvidas no território de Itapevi de 2019 a 2021. A pesquisa passou por discussões acerca da importância do vínculo no território (em diálogo com Paulo Freire e bell hooks), da ação cultural (partindo da pesquisadora brasileira Suzana Schmidt Viganó), das noções de professor-artista, relação mestre-aprendiz (conversando com George Gusdorf), do prazer na educação (com o pesquisador italiano Paolo Mottana), e do entusiasmo do brincar como estratégia para expressividade, estabelecendo relações entre a cultura tradicional brasileira e outras tradições teatrais presentes na formação da autora. O recorte escolhido para este artigo lança olhar para as práticas relativas à Ação Cultural como vínculo com o território e com a comunidade a partir do compartilhamento de práticas artístico-pedagógicas.

O relato de experiência aqui compartilhado é parte de um caminho que percorri para entender os meus fundamentos, as tradições que me constituem, o que consegui criar a partir disso e como estas experiências podem colaborar com a discussão acerca do ensino-aprendizagem do teatro. A pesquisa partiu da pergunta: como (e porque) ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro?, questionamento com que me deparei durante a minha experiência de ensino de teatro em um projeto social na minha cidade-natal, Itapevi, região metropolitana de São Paulo.

Peço licença para fazer um aparte aqui e dizer que escrevo de Olinda, Pernambuco, mais precisamente, do bairro do Amaro Branco, berço do Côco de Roda¹. Estou aqui em busca de vivenciar as danças brasileiras, o que irá ocasionar interferências desse universo nos textos que se seguem. Desde o término do curso de Licenciatura em Arte-Teatro, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), tenho ensinado/aprendido teatro e aqui, o leitor poderá acompanhar parte da minha jornada.

Esta pesquisa se apresenta como uma reflexão sobre a experiência de formação de uma jovem artista educadora, por meio do compartilhamento de práticas pedagógicas em teatro, desenvolvidas em um projeto social no contraturno escolar, na cidade de Itapevi, zona metropolitana do estado de São Paulo, cidade-natal da autora. Tentando responder à pergunta: "Como (e porque) ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro?" a pesquisa contribui com a discussão sobre o sentido do ensino do teatro diante da falta de acesso a esse bem cultural na maioria das cidades brasileiras. Para tal, o trabalho evidencia como as experiências prévias da autora na área artística se refletem e apresentam em suas experimentações pedagógicas de primeira viagem como educadora, bem como suas buscas relacionais, criativas e poéticas em conjunto com os estudantes e com o território onde viveu a vida inteira. Além disso, a pesquisa tenta compreender quais os possíveis sentidos para o ensino do teatro em contextos e comunidades onde a linguagem não encontra reverberações no território, já que 90% dos municípios brasileiros não tem equipamento cultural, e quais as estratégias possíveis para realizar essa aproximação.

Comecei minha trajetória dançando em uma escolinha de dança na rua da casa da minha vó, em Itapevi, o primeiro encantamento. Mais para frente, fiz um curso técnico de teatro, ainda no interior, onde pude experimentar o teatro de várias maneiras diferentes. O teatro amador me formou. A escassez de recursos, a falta de equipamentos culturais e a

¹ Côco de roda é uma manifestação cultural pernambucana nascida de cantos e danças de trabalho, quando a comunidade se juntava para pisar no barro a noite inteira na intenção de ajudar na construção da casa. Um dos bairros famosos por essa manifestação é o bairro do Amaro Branco, que conta até hoje com várias Mestras de Côco e Coquistas. Manifestação típica do ciclo junino, porém presente durante todo o ano.

vontade, mesmo sem nenhum suporte por parte da cidade, me fizeram experienciar a necessidade da arte. Quando cheguei na universidade, pude assistir muito teatro, me inserir em processos de criação de grupos da capital e conhecer muitos artistas consagrados por meio de oficinas, como é o caso da atriz e diretora Georgette Fadel, a Companhia Mungunzá de Teatro, Companhia Estelar de Teatro, a Mestre Ana Maria Carvalho dentre muitas outras pessoas que eu admirava e pude vir a conhecer. Nesse caminho, participei de um processo de formação de atores oferecido pelo Núcleo de Artes Cênicas (NAC), coordenado por Lee Taylor e Hércules Moraes, onde pude me desenvolver muito enquanto artista, dentro da perspectiva das Poéticas Atorais. Foi ali que realmente a minha jornada artística tomou forma, entremeada pelo encontro com Hércules Moraes, que considero meu mestre por ter me adotado e me encaminhar até hoje no processo de formação perpétuo que é a vida. Com ele, fundei a Companhia Teatro do Acontecimento, dedicada a trabalhar temas sensíveis pela perspectiva feminina no mundo.

Dentre as experiências que tive, na universidade me apaixonei pelo universo da cultura popular, me tornando grande investigadora amadora do assunto. Frequentei muito as Festas do Boi Bumbá² no Morro do Querosene, Butantã, São Paulo, organizadas pelo Grupo Cupuaçu, lideradas pelo Mestre Tião Carvalho, além de sempre querer me aproximar deste universo. A oportunidade apareceu quando, dentro do projeto sobre o qual irei escrever, existia uma parceria com a OCA - Escola Cultural, um projeto social dedicado à educação social por meio da cultura brasileira e, por meio de seus educadores, vim a conhecer Mestre Jorge Fofão do Frevo, fundador da escola, que me adotou como discípula em sua linhagem do grupo Frevo, Capoeira e Passo, dedicado ao Frevo e outras danças populares brasileiras, do qual faço parte hoje. O grupo foi fundado pelos discípulos do Mestre Nascimento do Passo, responsável pela catalogação de todos os passos de frevo no estado de Pernambuco, além da valorização dessa dança, que antes de sua existência, só tinha visibilidade no período do Carnaval. Durante todo esse tempo, tive crises e dúvidas sobre o eu queria com o teatro, se eu queria atriz, como me entendia e o que me entusiasmava além de dar aula.

Este trabalho procura respostas e reflexões acerca do sentido do ensino do teatro em comunidades onde essa linguagem não se faz presente, como é o exemplo do projeto social em que atuei na minha cidade. Faz sentido, ainda, ensinar teatro, mesmo que essa linguagem não seja acessível a maior parte dos brasileiros? Quais são os sentidos fundamentais dessa linguagem artística e como fazer para passá-los adiante? E mais. Como quem nunca ensinou

² Festa do Boi é uma manifestação cultural maranhense, dividida em três momentos: a morte, o batizado e a morte do boi. É composta por dança, música e dramatizações e conta histórias que envolvem a figura do boi.

teatro ensina teatro? Como é o processo de experimento, tentativa e erro, no percurso formativo de uma educadora? Onde as trajetórias de educadora e artista se encontram? E como aquilo que é ensinado se influencia por tradições que nos antecedem?

A reflexão acerca destas perguntas está organizada em duas partes. Na primeira, o leitor poderá encontrar contextualização sobre a cidade e o projeto, em aspectos mais concretos para delimitar a experiência que se deu. Em um segundo momento, será lançado olhar para duas práticas pedagógicas desenvolvidas, debruçando-as sobre alguns aspectos gerais, cada qual com referenciais teóricos específicos, como: bell hooks e Paulo Freire, para falar sobre práticas libertárias e Suzana Viganó, sobre ação cultural. Esses são alguns dos conceitos que serão discutidos no decorrer do texto, em diálogo com o acervo pessoal da autora, como imagens e diários de bordo da época.

Por fim, este trabalho é um jeito de compartilhar práticas que ficaram apenas comigo e com os meninos e meninas, nas nossas memórias e corações. É um jeito de registrar, refletir e honrar os encontros que tivemos. Transformá-los em saberes para outrem, que venham a se interessar pelo processo de arte-educação. Registro aqui os primeiros passos, dúvidas, angústias, conquistas, vãos e questões de uma jovem educadora em formação e pesquisa constante na jornada de ensino-aprendizagem do teatro.

Contextualização sobre a cidade e o projeto - A estrutura para voar

O relato de experiência que segue parte do ponto de vista de uma cidadã Itapeviense, nascida e criada em Itapevi, última cidade da região metropolitana Oeste de São Paulo. Uma cidade com cerca de 244 mil habitantes, dos quais 50% negros, 82,658 quilômetros quadrados e a 3a. cidade mais violenta da Grande São Paulo. É uma cidade dormitório, que conta com várias fábricas, atualmente, mas que inicialmente, servia de morada para aqueles que trabalhavam nas cidades mais desenvolvidas ao redor, em especial, a Capital, São Paulo, fator que ocasionou amplo fluxo de migração nordestina para o local. Em 2021, recebeu título de Capital Cultural³ de São Paulo dentro de um cenário onde 90% de municípios brasileiros não tem equipamento cultural⁴ segundo pesquisa realizada pelo Centro de Pesquisas de Informações Básicas Municipais do IBGE (2014).

³ O título de Capital Cultural foi dado apenas a 20 cidades do Estado de São Paulo. Para tal, as cidades se inscrevem, enviam a documentação necessária e são selecionadas por curadoria específica.

⁴ Segundo pesquisa realizada para levantamento da estrutura do setor cultural nos municípios brasileiros, apenas 10% das cidades têm equipamento cultural, entre Centro Cultural, cinema e teatro.

Sobre o panorama cultural e territorial da cidade, temos a Escola Municipal de Artes, que contempla música, dança, teatro e artes visuais, atendendo cerca de 4.000 cidadãos ao todo, localizada na região central da cidade. A cultura Hip-Hop é muito presente, com grupos de Break, Rappers, além da maior galeria de Arte Urbana do país: West Side Gallery, também no centro da cidade. Quanto à cultura tradicional, temos na área rural, uma família tradicional de Catira⁵, além da forte adesão a Romarias em diversos momentos do ano. Existe um cinema na cidade, no Shopping, também região central. O Teatro Municipal está em reforma há mais de 15 anos, de modo que as apresentações acontecem em espaços improvisados na cidade.

Quanto ao recorte desta pesquisa, outro fator importante a ser levado em conta é que, dentro dos cerca de 900 jovens e crianças⁶ que passaram pelas minhas aulas de teatro no projeto, quando perguntados sobre o seu contato com as artes, a grande maioria nunca tinha ido ao teatro, ao cinema, ao circo ou ao museu, e a aula de teatro figurava como o primeiro contato com atividades de formação cultural continuada.

Os encontros sobre os quais irei discorrer aqui aconteceram por meio de uma parceria público-privada entre o Instituto em que eu trabalhava e a prefeitura de Itapevi. Iremos remontar a eventos que aconteceram antes da pandemia, em 2019, quando atuamos no contraturno de 4 escolas estaduais e 4 escolas municipais, oferecendo aulas de: Língua Portuguesa, Matemática, Dança, Jogos, Educação Social, Informática, Esportes, Música e Teatro. Cada turma, de 20 a 25 alunos, ia até a escola 2 vezes na semana e tinha 3 aulas por dia com professores distintos. Por turno, estavam na escola 60 jovens ou crianças e eu encontrava 3 turmas, por período, 60 minutos cada aula, dois períodos por dia. Encontrava então 6 turmas por dia, 30 turmas na semana. Neste momento, o projeto tinha como foco trazer possibilidades de inserção no mundo do trabalho, a construção da consciência crítica por meio do olhar da educação social e provocações acerca da realidade que se impunha a eles e ao contexto que os cercava.

O currículo do programa estava em construção, de modo que havia espaço para proposições metodológicas e curriculares. Nos organizamos com 2 horas de planejamento por semana e devíamos entregá-lo para a leitura com antecedência, de modo que houvesse contato com a equipe de coordenação. Das aulas de teatro, esperava-se que atendessem os objetivos

⁵ Catira é um ritmo de dança e música brasileiro, tradicional do Sudeste e Centro-Oeste que integra a cultura sertaneja. É caracterizado pelo ritmo forte marcado pelas mãos e pés no chão.

⁶ Por conta do projeto ser inaugural, não temos acesso aos dados precisos da época que data esta pesquisa. A aproximação foi feita levando em conta que no ano de 2019 eu atendia 30 turmas por semana, cada uma com 20 alunos aproximadamente, totalizando 600 alunos. Em 2020 e 2021, por conta da pandemia, houve redução da quantidade de jovens atendidos, totalizando contando com 20 turmas por semana, com cerca de 15 alunos, que resulta em 300. A média então é de 900 alunos atendidos de 2019 a 2021.

gerais do programa e não havia obrigatoriedade de apresentação de peças ao final dos ciclos, por conta da alta demanda gerada para os educadores. Permaneci neste projeto por 3 anos (2019 a 2021), tempo no qual pude me formar educadora e firmar alguns aspectos fundamentais que edificam a minha prática artístico-pedagógica, aspectos esses, que serão compartilhados a seguir.

Algumas práticas pedagógicas desenvolvidas

A chegada - Conhecer e cuidar

As aulas de teatro iriam acontecer no pátio. Quando, nós, o time de educadores chegou, realizamos algumas semanas de "Acolhimento", momento repleto de práticas pedagógicas voltadas para a caracterização das turmas e conscientização sobre a construção de uma comunidade de aprendizagem: combinados, consequências, responsabilidades e sobre o que representava a ocupação do espaço público da escola naquele projeto, no contraturno escolar. Me dei conta de que, recém-formada, tudo aquilo que parecia próximo de mim por conta dos livros que tinha lido, era, de fato, um universo novo a ser explorado. E nesse sentido, fiz o que Anne Bogart, diretora teatral estadunidense, me ensinou:

Estudar é um compromisso de período integral que envolve ler livros, ler pessoas, ler situações, ler sobre o passado e ler sobre o presente. Para estudar, você entra em um local com a totalidade do seu ser, escuta e começa a se mover dentro dela com sua imaginação. Você pode estudar cada situação em que se encontra. Pode aprender a ler a vida enquanto a vida está acontecendo. Um mergulhador primeiro flutua na água, à espera de que o fundo do mar abaixo dele comece a fervilhar de vida. Só depois ele começa a se movimentar. É assim que eu estudo. Escuto até haver movimento e então começo a nadar. (BOGART, 2011).

Mergulhei, então, tentando escutar o máximo possível e depois comecei a nadar. Legitimei na prática artístico-pedagógica, aquilo que parece óbvio ao fazer teatral. Em contato com os estudantes da escola, constatei que Paulo Freire estava certo e que, ensinar exige saber escutar (1996,p. 58), pois sem isso, meus estereótipos de branca, nova, classe média, não poderiam ser ultrapassados. Entendi que escutar não é acatar e obedecer. Escutar é abrir um espaço interno para acolher as diferenças e criar o momento da aula em conjunto com os estudantes.

No início, eu trazia uma postura bastante rígida, vinha de uma estrutura de ensino do teatro e escola que pouco escutava as necessidades e histórias individuais, a elaboração de cada um sobre a sua própria vida e os caminhos de cada um. Dentro do teatro, a minha experiência estava muito conectada com um treinamento profissional, onde a autonomia de cada sujeito já estava (ou acreditava-se estar) elaborada. A experiência formativa mais significativa pela qual passei foi o Núcleo de Artes Cênicas (NAC)⁷, criado por discípulos do encenador teatral Antunes Filho⁸, coordenador do CPT (Centro de Pesquisa Teatral)⁹. Antunes Filho, tinha como prática o rigor, a disciplina e a exigência, se assemelhando ao mestre da oficina, que precisava inspirar medo para conseguir manter o trabalho em dia (PAULA, 2014, p. 57), prática que persiste ainda em sua linhagem, chegando até mim.

Isso, no entanto, funciona em um contexto profissional, onde todos os envolvidos já têm certeza do que estão fazendo ali. Naquela escola, naquela comunidade, e em diversas outras onde o teatro é apenas uma distante miragem, não. Com aquela postura, não chegaria a lugar algum, pois, eu e os estudantes partimos de pontos diferentes. É muito diferente o ensino do teatro em um *ambiente multicultural*, como diz bell hooks (2013, p. 51). Precisei aprender os códigos culturais daqueles grupos para que fosse justo então que eles aprendessem os meus. E não só isso, entendi que para me aproximar deles com o teatro, precisava que entendessem que nosso encontro existia para além do pretexto do ensino do teatro, e que, assim como eu estava ali para oferecer oportunidades de crescimento e desenvolvimento para eles, eu também estava implicada naquele processo tanto quanto eles. Dentro de um contexto de ensino repleto de violências como era o da escola, o cuidado era a maior estratégia: eu precisava construir um terreno confortável e seguro para que eles conseguissem vivenciar as experiências artístico-pedagógicas não como aquilo que acontece a qualquer pessoa, mas como aquilo que aconteceria a eles, a cada um, de modo a tocar e transformar as suas existências (BONDÍA, 2002). Retirando assim o foco do evento

⁷ Núcleo de Artes Cênicas é "um coletivo multidisciplinar que realiza pesquisa cênica, criação artística e oferece formação online e presencial. Foi idealizado pelo ator, diretor e pesquisador Lee Taylor a partir da necessidade de criar um espaço artístico-pedagógico diferenciado de estudo prático da atuação e da linguagem cênica, proporcionando aos participantes conhecimento artístico e cultural, assim como aperfeiçoamento técnico." (texto retirado do site da instituição).

⁸ Antunes Filho é um importante diretor de teatro brasileiro, criador do Centro de Pesquisa Teatral, que se dedicou ao ofício por 60 anos até 2019, ano em que faleceu. Responsável pela criação do método de formação de atores e pela formação de vários importantes profissionais da cena teatral brasileira, como por exemplo: Laura Cardoso, Giulia Gam, Raul Cortez, entre outros.

⁹ O Centro de Pesquisa Teatral (CPT) é um espaço fundado por Antunes Filho, sediado no SESC Consolação, onde o diretor pôde desenvolver a pesquisa acerca da linguagem teatral, bem como as produções de seus espetáculos e formação de atores.

educacional de mim, e colocando entre nós, era preciso que a experiência acontecesse a todos, eu e eles. Me identifiquei nas professoras primárias de bell hooks:

Minhas professoras tinham uma missão. Para cumprir essa missão, as professoras faziam de tudo para nos "conhecer". Elas conheciam nossos pais, nossa condição econômica, sabiam a que igreja íamos, como era nossa casa e como nossa família nos tratava.(HOOKS, 2013, p.17)

No dia a dia, escutando os jovens, fui me permitindo entrar e deixar que entrassem em mim. Me interessava também saber o que sabiam sobre teatro. O que gostariam de aprender. Se já haviam ido ao teatro, e assim vai.

Como já citado aqui, o contato com instituições culturais era quase nulo, salvo alguns que tinham ido ver algum show do Patati Patatá, com o irmão mais novo, ou participado de alguma apresentação de teatro para desestimular o uso de drogas, ou cuidado do meio ambiente. As referências sobre arte dramática eram muito atreladas aos filmes de super herói, novelas, ou séries da Netflix. Muitos haviam participado de teatros na igreja, também, em sua maioria, evangélicos. Me interessava pensar sobre os motivos do interesse pela aula de teatro. Embora a maioria nunca tivesse ido, havia muito interesse pelas aulas, muito sonho, desejo e curiosidade, apesar da resistência inicial.

Comecei a me inquietar então com a linguagem que trabalharíamos juntos e me perguntando como seria possível que aprendessem a fazer teatro sem que nunca tivessem presenciado um evento cênico. Fui tateando então pelos caminhos que conhecia. Eu sabia que, assim como eu estava aprendendo a conhecer e cuidar, era importante que eles aprendessem também a conhecer e cuidar uns dos outros como prática de civilidade. Curiosamente, descobri que sem escuta, respeito pela fala do outro, atenção e seriedade com as propostas, não conseguiríamos fazer nem teatro e nem construir uma comunidade de aprendizado (HOOKS, 2013, p. 57), que era um dos nossos objetivos, entendendo por comunidade de aprendizado um espaço seguro onde o foco de todos é ter aprendizagens significativas. Ou seja, passa a ser importante construir com as turmas o impulso e o desejo por conhecer, além de combinados que garantam que todas as singularidades sejam respeitadas durante o processo.

Relacionando com Dubatti, entendo que dentro do contexto do qual falo, quando ele diz que o teatro é convivial, ou seja, depende das relações entre as pessoas e não somente dos símbolos organizados na linguagem (DUBATTI, 2014). Na construção de uma comunidade de

aprendizagem no âmbito da educação, também se mostra importante o convívio em detrimento de um sistema morto de códigos que não se relacionam com o que se apresenta no cotidiano. São saberes necessários ao exercício teatral e, também, à vida, portanto, figuram como um bom motivo para se ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro.

A cortina - Um projeto em diálogo com o território

Em uma das escolas, eles se debatiam com a quantidade de amigos e colegas de escola que praticavam automutilação, tinham crises de ansiedade e depressão, além dos 3 suicídios que tinham acontecido dentro da escola no último ano. Era impossível não se debater com isso, de modo que o processo de criação de cenas começou a se tornar bastante delicado e, mesmo que eu problematizasse os assuntos e tentasse reverter, precisei ter a humildade de assumir que era um assunto que não estava ao meu alcance, tanto pela inexperiência, quanto pela falta de acompanhamento e supervisão e principalmente, pela responsabilidade com o que eu estava gerando nos meninos e meninas.

Eu enfrentava um problema de engajamento: a turma engajava e depois deixava as atividades, conversavam demais nas aulas e também tentavam "matar aula" muitas vezes. Sensivelmente entendi que era a hora de mudar de proposta e, naquele momento, precisei escutar a artista e não a educadora dentro de mim. Não me importava com o planejamento ou com o roteiro que eu tinha estabelecido, entendi que o desejo era importante e se, de fato, eu estava ali para escutar os jovens (como disse no primeiro capítulo), deveria então mudar de foco e agir.

Entendi que era hora de colocar em prática um projeto de intervenção no espaço que me ocorria há alguns meses. A aula acontecia em um recuo do pátio por onde passavam todas as pessoas da escola espiando e interferindo no que fazíamos. Escolhi sair um pouco das subjetividades da turma e deslocar a atenção deles (e a minha) para um problema concreto que podia ser resolvido. A proposta era: iríamos construir uma cortina que mediasse e delimitasse o espaço das aulas e mostrasse para a escola que ali acontecia algo importante e que devia ser respeitado. Passamos a nos dedicar a essa ação cultural em diálogo com o território, com as demandas pautadas pelo contexto, como uma resposta de intervenção na vida pública, tal qual Suzana Viganó defende quando diz:

A ação cultural, tanto em sua prática artística quanto pedagógica, sustenta um aspecto político. No caso do teatro, pela potência de sua constituição comunitária e participação coletiva, estabelece contato com a esfera pública, com as comunidades e com os artistas iniciantes, ampliando, por um lado, o próprio sistema de produção

cultural. Por outro lado, medeia os conflitos presentes entre as idealizações dos projetos artísticos e a realidade sociocultural, e também entre a institucionalização dos programas estatais, seus equipamentos e a sociedade, em suas desigualdades e pluralidades. (VIGANÓ, 2020, p. 8)

Ou seja, quando respondemos à injustiça e descaso do espaço público com uma ação cultural, realizada em situação limite, nos remontamos a sua potência originária e popular da necessidade de fazer arte. Necessidade essa a qual me vinculo em profundidade, uma vez que aprendi a fazer teatro sempre na perspectiva da artesanaria e de fazer tudo que era possível com as minhas próprias mãos. Na minha trajetória, aprendi que não era necessário comprar figurinos caros ou alugar teatros para que as criações fossem significativas. Aprendi que o teatro era, e é, convivial (DUBATTI, 2021) e se dá na qualidade de relação que se estabelece com o outro, seja ela por meio da linguagem ou por meio das ações culturais realizadas além do evento em si.

Esses aprendizados se deram no teatro de grupo amador interiorano, da minha cidade, mas também das aproximações que fui realizando com os fazedores de cultura tradicional brasileira. Quando os trabalhadores explorados de um canavial, por exemplo, se juntam e criam a manifestação tradicional brasileira do Cavalo-Marinho, com aquilo que está ao alcance da mão e para aqueles que estão próximos do território, e em diálogo com as dificuldades que estão postas, vejo muita similaridade com os meus meninos fazendo nossa cortina.

Assim como nas festas tradicionais, para a construção do nosso espaço, muitas existências foram acionadas, por exemplo: os meninos trouxeram retalhos de tecidos de suas casas para que pudéssemos amarrá-los e construir a nossa cortina. Ela seria construída de modo vazado, como cordas que vem do teto ao chão, deixando espaço para que quem passasse entrevisse aquilo que acontecia, mas também entendesse que era um espaço especial que precisava ser respeitado. Olhando de fora, eu sabia que poderia parecer precário, mas que esteticamente, dialogava com manifestações tradicionais brasileiras em suas cores vivas e amarrações rústicas. Me lembrava muito alguns cenários e elementos que encontrei quando pude estar no barracão do grupo Teatro Vento Forte, dirigido por Ilo Krugli, onde pude fazer uma oficina com Ana Maria Carvalho, mestra maranhense de cultura popular brasileira, sobre brincadeiras tradicionais e expressividade. É um grupo por quem tenho muita admiração, mesmo não tendo conseguido assistir suas obras em cartaz. O trabalho que fizemos, no entanto, me fazia lembrar uma peça que pude ver no documentário “Teatro e

Circunstância - Teatro Vento Forte”, feito pelo SESC (2014), de seu espetáculo "História de Lenços e Ventos", como se segue:

Espectáculo “História de Lenços e Ventos” - Teatro Vento Forte.



Foto de divulgação temporada SESC Pompeia, 2013.

Reunião de Finalização do Projeto Cortina.



Acervo da autora.

Processo de Construção da Cortina.



Acervo da autora.

Processo de Construção da Cortina.



Acervo da autora.

Hoje percebo que nunca o espaço físico que me foi dado representou impedimento. Entendo que essa abertura para reinventar as condições que estão postas e utilizar a poetização dos espaços como forma de resistência foi o que me garantiu a possibilidade de continuar no projeto. Entender que se a escola acha que aprendemos apenas nas salas de aula, a arte vem nos dizer que em qualquer lugar podemos criar e que, mesmo nas condições mais absurdas, há de haver esperança. Que as adversidades podem se mostrar como novas regras do jogo que inspiram novas soluções, e, portanto, um estado criador que facilita o agir cotidianamente em situações limite. Como diz Suzana Viganó sobre a relação entre vida pública e ação cultural:

A capacidade de poetizar a existência abre a possibilidade de se desviar do traçado da pobreza e da despossessão para apoderar-se de sua riqueza sensível. Da mesma maneira, a vivência da experiência artística, e em especial da atividade teatral, pode enfatizar a diversidade das manifestações culturais, fortalecer o exercício da empatia, o diálogo e a própria ampliação do sentido da existência. Cabe então à ação cultural a

tarefa de abrir o espaço para essa curiosidade investigativa, a fim de que se possa questionar não apenas os lugares de ação e representação no mundo, mas também propor a sua revisão, a partir da destruição e da reinvenção das coisas ditas em uma cultura. (VIGANÓ, 2020, p. 13)

Longe de romantizar as situações de pobreza, aqui falo do lugar de alguém vinculada ao ofício da arte-educação, que procura criar estratégias para não sucumbir diante de contextos difíceis. Seria então o fomento à esperança e à utopia, bons motivos para se ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro?

Por fim, como e porque ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro?

É curioso que durante a realização deste trabalho, tempo em que fiquei refletindo sobre a minha prática pedagógica e imersa em um universo diferente daquele em que estava (diretamente de Olinda/PE), muitas das minhas raízes ficaram aparentes. Por mais que às vezes tente fugir disso na minha tradição enquanto atriz, inegavelmente, pertencço a uma linhagem.

Quando comecei essa pesquisa, realmente, achava que não havia tantos motivos assim para se ensinar o teatro em lugares onde essa linguagem não era presente na comunidade. Achava que o único fator que validava uma ação cultural era a ancestralidade e a tradição contidas nela, e como a existência do teatro nas cidades brasileiras é escassa, queria pensar sobre os reais motivos para se fazer isso. Estava disposta a abandonar o teatro, destruí-lo e gritar contra aquela linguagem elitista e fazer outra coisa. Me intrigava qual era o sentido de se ensinar aquilo se, formalmente, não existiriam lugares para que os aprendizados dos jovens ecoassem. Ao mesmo tempo, eu estava muito investida no estudo das culturas tradicionais brasileiras, principalmente pernambucanas e esses questionamentos vinham da hipótese de que, quando falamos sobre Frevo, ou sobre Maracatu Nação, por exemplo, as manifestações já traziam a identidade de um povo, e, portanto, a aceitação da comunidade e, na minha hipótese inicial, a validação dessa ação cultural.

Durante a feitura da pesquisa, foram dois caminhos simultâneos. O primeiro, a volta para o passado, lembrando os processos pelos quais passei e o diálogo com autores que foram me ajudando a ampliar a leitura sobre o que aconteceu. Em concomitância, fui adentrando o território pernambucano, sua cultura e suas comunidades. Nessa segunda incursão, pude entender que, mesmo a ação cultural legitimada por uma comunidade, não deixa de carecer da implicação do indivíduo artista-educador naquilo que está sendo feito. Entendi que, mesmo aqui em Pernambuco, existe muita defasagem quanto ao acesso à cultura

tradicional brasileira. E mesmo nas comunidades onde residem os grandes Mestres, muitas vezes, não existe a valorização devida para essas figuras e nem daqueles que a praticam. Ou seja, me entendi muito parecida com os Mestres de Cultura Tradicional: vivendo em uma comunidade onde se passa um saber, espera-se que faça sentido para o outro e para a comunidade, mas não se tem o espaço merecido nestes lugares. Esses entendimentos redimensionaram e fizeram com que reconhecesse o valor de minhas escolhas e minhas práticas, me fizeram valorizar as atividades que realizei na minha cidade, no meu território, com o repertório que eu tinha naquele momento.

Partindo deste ponto, pude entender que, embora meus alunos nunca tivessem ido ao teatro, eles estavam diante de uma pessoa que foi muito ao teatro. Uma pessoa que se dedicou com afinco a estes acontecimentos e trazia, não só no saber racional, mas também na sensibilidade e implicância na relação, profundo respeito e possibilidade de multiplicar um pouco daquilo que sabia. No caso, a jovem artista-educadora que vos fala.

Embora nunca tivessem ido ao teatro (e muitos, infelizmente alguns ainda não devem ter ido), assistiram uns aos outros. Eles se tornaram agentes culturais em sua comunidade, sendo a minha presença o elo entre eles e a tradição do fazer teatral. Entenderam a necessidade do teatro. Puderam experienciar em carne e osso o evento teatral. E da escassez, brota a nascente cristalina daquilo que é mais necessário, fundamental no fazer artístico. A arte como necessidade do ser humano, para imaginar, inventar, experienciar novos universos sem precisar sair do lugar. Entendo que existem várias maneiras de se ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro, não apenas uma. Aqui, me dediquei a contar uma maneira, aquela que eu consegui fazer com a experiência e condição que eu tinha. Entendi que, hoje, existem alguns pilares fundamentais para o ensino-aprendizagem em teatro, experienciados por mim, mas também, legitimados por outros que vieram antes. O vínculo, o prazer da brincadeira, as referências estéticas, a poética individual, a inquietação do artista, o entendimento de que no ensino do teatro existem várias funções além da atuação, a escuta de si e do outro, o entendimento do território em que se está, a ação cultural. Todos esses fatores me pareceram, durante a pesquisa, motivos suficientemente razoáveis para se ensinar teatro para quem nunca foi ao teatro.

Pois pude enxergar que, embora as entidades culturais ao redor não dessem conta estruturalmente de suprir a necessidade básica que é o acesso a cultura, ainda assim, a coragem, a esperança e a escuta ainda são motivos suficientemente fortes e necessários para continuarmos ensinando teatro e inspirando os contextos para que a necessidade de acesso a cultura seja atendida em todo lugar.

De longe, olhando para o meu processo de aprendizagem, conseguiria identificar alguns aspectos que me formaram enquanto artista educadora. Primeiramente, lançar esse olhar para as singularidades da minha formação e como estas se apresentam na minha prática pedagógica é muito rico, pois me trazem segurança sobre quem eu sou e sobre a verdade daquilo que eu posso oferecer enquanto profissional da arte-educação. Essa valorização me constrói como sujeito, me dá dignidade dentro de uma área tão desvalorizada dentro do contexto brasileiro atual. Somente com essa segurança sobre quem sou, me permito o vínculo, o olhar para o outro respeitando sua história e procurando pontos em comum para poder construir a comunidade.

Hoje, quando vejo na Zona da Mata Pernambucana, as manifestações de Cavalo Marinho¹⁰, por exemplo, relaciono diretamente a necessidade de teatro das comunidades do interior Pernambucano com a necessidade de teatro dos meus alunos. Na improvisação eles brincam, denunciam, vivem, se experienciam sozinhos e em comunidade. Estão sempre jogando, tomando decisões, criando realidades, vivenciando segundos de entusiasmo, de vida pulsante, presente, intensa, que nasce do jogo. O mergulho nesse contexto possibilita nutrir minha existência no mundo de sentidos e continuar na jornada de compartilhar os saberes da arte: a encantadora missão de criar condições para que o outro possa mergulhar também, em si mesmo, no outro e no mundo.

Referências Bibliográficas

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes: 2011.

BONDÍA, **Jorge Larossa**, **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In: Revista Brasileira da Educação, Nº 19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos. Introdução a uma filosofia do teatro**. 1a. ed. - São Paulo: Edições SESC, 2016.

DUBATTI, Jorge. **Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti**. Revista Urdimento, v.2, n.23, p 251-261, dezembro, 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

¹⁰ Manifestação tradicional pernambucana que une teatro, dança e música, podendo ser enquadrada em uma Dança Dramática. Conta com mais de 80 personagens (chamados de Figuras) que utilizam máscaras e adereços para dramatizar situações cotidianas, geralmente de opressão, mas também contando com elementos lúdicos e sublimes.

HOOKS, bell. **Ensinando a Transgredir - Educação como prática de liberdade.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PAULA, Lee Taylor de Paula. **Manifestação do Ator: Formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT).** São Paulo: Departamento de Artes Cênicas - ECA/USP. Dissertação de Mestrado, 2014.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **A Ação Cultural e a Defesa da Vida Pública.** Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 2, e95496, 2020.