

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes - Campus São Paulo

EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**JORNADAS DE UM PEDAGOGO CRIADOR: Memórias
acerca de algumas práticas em Teatro-Educação.**

São Paulo

2023

EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**JORNADAS DE UM PEDAGOGO CRIADOR: Memórias
acerca de algumas práticas em Teatro-Educação.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Educação.

Linha de Pesquisa: Experiências educacionais, Processos artísticos e mediação cultural.

Orientadora: Profa. Dr^a. Carminda Mendes André

São Paulo

2023

Oliveira, Eduardo da Silva
O48j JORNADAS DE UM PEDAGOGO CRIADOR: :
Memórias acerca de algumas práticas em
Teatro-Educação. / Eduardo da Silva Oliveira. -- São
Paulo, 2023
186 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual
Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo
Orientadora: Carminda Mendes André

1. Arte-Educação. 2. Teatro-Educação. 3.
Processos Criativos. 4. Política Cultural. 5.
Cidadania Cultural. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp.
Biblioteca do Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos pelo
autor(a)

EDUARDO DA SILVA OLIVEIRA

**JORNADAS DE UM PEDAGOGO CRIADOR: Memórias
acerca de algumas práticas em Teatro-Educação.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Dissertação aprovada em: 30/09/2023.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André

(Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora / PPG-Artes - Instituto de Artes da UNESP)

Prof.^a Dr.^a Renata Kely da Silva

(Membro Titular da Comissão Examinadora/ Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará)

Prof. Dr. Newton Armani de Souza

(Membro Titular da Comissão Examinadora/Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás)

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação aos meus pais Onésio Oliveira e Ágda M. da Silva Oliveira (*in memoriam*) que me abriram as portas para as artes e primeiro me ensinaram sobre a vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Prof.^a Dr.^a Carminda Mendes André, pela brilhante e paciente orientação desde 1998, em Ribeirão Pires até a minha entrada e conclusão deste mestrado. Ao querido amigo, Prof. Me. Caio Franzollin que muito me auxiliou desde a formulação do projeto até sua finalização.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Mate (que criou em 1997 o Núcleo de Formação de Atores) e a Prof.^a Dr.^a Renata Lemes, a toda a atenção, carinho e orientações no processo de qualificação deste mestrado.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy, Prof.^a Dr.^a Mariana Monteiro, Prof.^a Dr.^a Lúcia Romano e ao Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho pelos ensinamentos ao longo desses semestres. Agradeço também a toda equipe do Instituto de Arte da Unesp da Barra Funda.

Agradecimento especial aos meus irmãos Fernando da Silva Oliveira e Leonardo da Silva Oliveira, a Ivone Mariano e as minhas sobrinhas, Sol Mariano Oliveira e Luz Mariano Oliveira e as minhas famílias Silva e Oliveira.

À minha querida Marta Santos que me emprestou muito material pedagógico e também o seu ombro e me aguentou neste processo, sempre com muito amor e carinho.

Aos meus companheiros e companheiras de trabalho e de vida, Roberto Lima, Cássio Castelan, Solange Dias, Alexandre Kavanji, Edi Cardoso, Solange Borelli, Maju Toffuli, João Rocha e Weslei Soares, a todo o Teatro da Conspiração e a toda Cia. Paulicea de Teatro.

À toda equipe da Oficina de Atores Nilton Travesso e todos os aprendizes que tanto nos ensinam. Aos parceiros e parceiras do Programa Vocacional 2023 em especial aos nossos vocacionados.

Agradeço a todo querido Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias do Instituto de Arte da Unesp que sempre me acolheu, ouviu e me aconselhou nos momentos mais felizes e mais difíceis dessa jornada.

Agradeço imensamente todas as pessoas que fizeram parte dos processos artísticos aqui relatados. E a todas as pessoas que reservaram um tempo para me ouvir e me relatar suas impressões para a conclusão desse trabalho.

Agradecimento muito especial ao Prof. Dr. Ivan Roussef que arregimentou toda a equipe que formou a Gerencia de Cultura de Ribeirão Pires em 1997. Agradeço ao Prof. Dr. Newton de Souza por seu relato sobre o Projeto Botando o Bloco na Rua, às Professoras Neusa Nakano (secretaria de educação e cultura de Ribeirão Pires na época) e Wal Volk, ao jornalista Carlos Rizzo pela parceria e contatos.

Muito obrigado ao parceiro de muitos trabalhos Robson Scobar, a querida Cecília Muniz pelo belíssimo relato e toda sensibilidade. Meus agradecimentos a Simone Domingues Zechin, Glauber Coimbra, Adriana Giampietro, Sirlei Rodrigues, Leandro Colodro, Marcílio Duarte e Fernanda Mariano e a turma que participou da tão querida “Histórias da Maloca”.

Muito obrigado a Path Aristeu, Luiz Augusto dos Santos, Luana Alves, Vivian Darini, Luana Dias de Campos e a todas as pessoas que fizeram parte do “Porandubas Caaguassuenses”.

Agradeço a Alessandra Bononi, Amanda Rebelo, Ana C. Furlaneto, Mayara Yamaguti, Rafael Lucas Alves, Paulo Henrique e a toda turma que criou o “Baú de Memórias”.

RESUMO

No presente trabalho, analisam-se os impactos da formação artística e pedagógica do Projeto do Núcleo de Formação de Atores na cidade de Ribeirão Pires no período de 1997 a 2004. O projeto foi fruto de uma política pública de cultura e esta pesquisa busca mostrar a relevância de tal evento na cidade e na região do ABC paulista, sendo o pesquisador participante deste processo. O trabalho apresenta duas experiências em teatro-educação produzidas dentro desse projeto, refletindo sobre seus processos artístico-pedagógicos, ocorridos nos anos de 1999 e 2002. A reflexão à distância possibilitou observar os propósitos estéticos, políticos e pedagógicos desta formação. A dissertação analisa duas produções realizadas em oficinas: a primeira entre adultos, intitulada *Histórias da Maloca*, inspirada na obra do compositor paulista Adoniran Barbosa e criada a partir de improvisações com uma turma de iniciação teatral para adultos. Traça ainda um paralelo com as chamadas criações coletivas, muito comuns nos anos 1960 e 70; a segunda com uma turma de adolescentes, intitulada *Porandubas Caaguassuenses ou Estórias de Ribeirão*, que tratava das histórias da cidade de Ribeirão Pires e criada dentro do que se chama de processo colaborativo, muito comum nas práticas de teatro de grupo a partir dos anos 1990. Por último, o pesquisador, já como artista educador profissional, analisa uma produção: a criação do exercício cênico chamado *Baú de Memórias*, criado com crianças de 10 a 12 anos de idade em um colégio particular no ABC paulista a partir de histórias familiares. Processo que intitulo de *Teatro como Brinquedo*. O que se tem, ao final, é um relato de como se formou um artista educador, suas balizas pedagógicas e estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: arte-educação; teatro-educação; processos criativos; política cultural; cidadania cultural.

RESUMEN

Este trabajo analiza el impacto de la formación artística y pedagógica impartida por el Projeto do Núcleo de Formação de Atores (Proyecto del Centro de Formación de Actores) en la ciudad de Ribeirão Pires (Estado de São Paulo, Brasil) entre 1997 y 2004. Dicho proyecto fue el resultado de una política cultural pública y esta investigación pretende mostrar la relevancia de este tipo de acción en la ciudad y en la región ABC de São Paulo, siendo el investigador un participante de este proceso. Se presentan dos experiencias de teatro-educación producidas en el marco de este proyecto, y se reflexiona sobre sus procesos artístico-pedagógicos, que tuvieron lugar en 1999 y 2002. La reflexión a distancia permitió observar los propósitos estéticos, políticos y pedagógicos de esta formación. La disertación analiza dos producciones que se realizaron en talleres: la primera por adultos, bajo el título *Histórias da Maloca* [Historias de la Casucha], inspirada en la obra del compositor paulista Adoniran Barbosa, y creada a partir de la improvisación con una clase de iniciación al teatro para adultos. Se establece aquí un paralelismo con las llamadas creaciones colectivas, muy comunes en los años 1960 y 1970; la segunda producción, con un grupo de adolescentes y titulada *Porandubas Caaguassuenses ou Estórias de Ribeirão*, trataba de historias de la ciudad de Ribeirão Pires, y se creó dentro de lo que se conoce como proceso colaborativo, muy común en las prácticas teatrales grupales a partir de los años 1990. Por último, ya como artista educador profesional, el investigador analiza una producción que consistió en la creación de un ejercicio escénico llamado *Baú de Memórias* (Baúl de Recuerdos), creado con niños de entre 10 y 12 años en una escuela privada de la región ABC de São Paulo a partir de historias familiares. Este proceso se ha denominado aquí *Teatro como juguete*.

El resultado final es un informe sobre cómo se formó un artista educador, sus guías pedagógicas y estéticas.

PALABRAS-CLAVE: educación artística; educación teatral; procesos creativos; política cultural; ciudadanía cultural.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 01: Cena da peça “Obstetrícia ou O Parto dos Telefones”	28
Imagem 02: Peça “Soltando o Verbo”, em 1999	30
Imagem 03: “Os Saltimbancos”	32
Imagem 04: Final da 2ª Maratona de Teatro	35
Imagem 05: Marcos (nosso primeiro Charutinho) 1999	65
Imagem 06: Júlio Coimbra e Adriana Giampietro	65
Imagem 07: Recorte do Jornal “A Folha de Ribeirão”	70
Imagem 08: “Histórias da Maloca” com o Grupo Manacá de Teatro	72
Imagem 09: A oração dos homens bêbados	75
Imagem 10: A eleição do morro para ver que manda	76
Imagem 11: “Histórias da Maloca” em sua segunda versão	80
Imagem 12: “Histórias da Maloca” versão 2010	82
Imagem 13: Arte de divulgação da temporada em 2010	83
Imagem 14: Manifesto das mulheres contra os homens	88
Imagem 15: Início da derrubada dos barracos	89
Imagem 16: Final do espetáculo versão 2010	92
Imagem 17: Adoniran Barbosa gravando como Charutinho	93
Imagem 18: Em cena o elenco original	95
Imagem 19: Recorte do Jornal “A Folha de Ribeirão”	99
Imagem 20: O casal de portugueses e o padre	115
Imagem 21: Dom Pedro I e o grito em Ribeirão	116
Imagem 22: Prefeito Tomba Morro	118
Imagem 23: A Mula Menina e seu tratador Licurgo	121
Imagem 24: Personagens da peça “O Anel de Magalão”	122
Imagem 25: Apoteose do Porandubas	123
Imagem 26: O Pega-Pega Histórias levado para a cena	144
Imagem 27: Rafaella de xale rosa ao centro do nosso navio	150
Imagem 28: Alessandra Bononi (na cadeira de rodas)	152
Imagem 29: O Baú de Memórias	156

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	15
2 A FORMAÇÃO DE UM ARTISTA-EDUCADOR DENTRO DE UMA AÇÃO DE POLITICA PÚBLICA DE CULTURA	18
2.1 ALGUMAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E AÇÃO CULTURAL NO ABC NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990:	18
2.2 O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DE ATORES (CULTURAL) DE RIBEIRÃO PIRES, 1997 A 2004: (GESTÃO ALEXANDRE MATE):	22
2.2.1 A nova administração:	22
2.2.2 A breve existência do Grupo Experimental de Teatro e nossa integração ao novo projeto:	27
2.2.3 Trabalho e renda desses jovens artistas e a transição para artistas profissionais.	29
2.3 UMA REORGANIZAÇÃO DO NÚCLEO (GESTÃO ROBERTO LIMA):	33
2.4 UMA FORMAÇÃO EM PEDAGOGIA TEATRAL AO MESMO TEMPO EM QUE NOS TORNÁVAMOS CIDADÃOS ARTISTAS. (GESTÃO ROBERTO LIMA)	37
2.4.1 Viola e Boal: uma formação em teatro-educação e teatro-político.	38
2.5 UM NOVO PROCEDIMENTO DE TRABALHO COM CRIANÇAS, ADOLESCENTES E ADULTOS INICIANTE:	42
2.6 O TRABALHO COM ADOLESCENTES E ADULTOS INICIANTE.....	43
2.7 O TRABALHO COM OS CHAMADOS VETERANOS (ADOLESCENTES E ADULTOS).....	44
2.7.1 Os resultados obtidos com as formações.	46
2.7.2 O processo pedagógico ou o resultado final	48

2.8 A TERCEIRA GESTÃO DA COORDENAÇÃO DE TEATRO (GESTÃO CÁSSIO CASTELAN).....	49
2.8.1 O mesmo princípio, novos procedimentos na formação dos monitores. ...	49
2.9 AGENTE CULTURAL / ARTISTA-EDUCADOR OU ARTISTA CIDADÃO. AFINAL, O QUE O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DE ATORES (CULTURAL) ESTAVA FORMANDO?.....	55
3 HISTÓRIAS DA MALOCA, UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA.	59
3.1 DOS EXERCÍCIOS IMPROVISACIONAIS SEM PALAVRAS A INTRODUÇÃO DO UNIVERSO MUSICAL DE ADONIRAN BARBOSA E AS HISTÓRIAS PESSOAIS NA CRIAÇÃO DAS CENAS:.....	61
3.2 O ENCONTRO DOS CONCEITOS DA CRIAÇÃO COLETIVA NO CAMPO DA PEDAGOGIA TEATRAL E NA CRIAÇÃO DE UM ROTEIRO E SUA ENCENAÇÃO:.....	67
3.2.1 O primeiro roteiro de Histórias da Maloca.	73
3.3 AS OUTRAS DUAS VERSÕES DE HISTÓRIAS DA MALOCA:.....	78
3.3.1 A segunda versão.....	78
3.3.2 A vida real influenciando a ficção.	79
3.3.3 A terceira e última versão:.....	81
3.4 A TRANSPOSIÇÃO DE UMA OBRA IMPROVISACIONAL PARA UMA VERSÃO ESCRITA:	83
3.4.1 A importância da improvisação na formação do ator e da atriz:.....	85
3.5 SUA IMPORTÂNCIA POLÍTICA E SOCIAL.....	86
3.6 HISTÓRIAS DA MALOCA, UMA PEDAGOGIA DE SÍNCOPE.....	89
4 “PORANDUBAS CAAGUSSUENSES OU ESTÓRIAS DE RIBEIRÃO, A PRIMEIRA EXPÊRIENCIA DE UM PROCESSO COLABORATIVO”.....	96
4.1 RIBEIRÃO PIRES, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO NA CRIAÇÃO EM TEATRO-EDUCAÇÃO COM ADOLESCENTES:	97
4.1.1 As influências: Roberto Bottacin.....	97
4.1.2 O Congresso de História e a peça “Nossa Cidade”:.....	100

4.2 EXPERIMENTANDO AS HISTÓRIAS DE BOTTACIN PARA CONTAR A CIDADE	101
4.3 OS PROCEDIMENTOS DO PROCESSO COLABORATIVO NA CRIAÇÃO COM ADOLESCENTES	102
4.4 O TEATRO DE REVISTA COMO REFERÊNCIA PARA ESTRUTURA DRAMATÚRGICA.....	108
4.5 A ESTRUTURA DRAMATÚRGICA DE PORANDUBAS:.....	110
4.5.1 Prólogo:.....	110
4.5.2 O Primeiro Ato.....	112
4.6 A CARNAVALIZAÇÃO DO COTIDIANO SOB A ÓTICA CRÍTICA E LIBERTÁRIA ATRAVÉS DO TEATRO-EDUCAÇÃO.....	124
4.7 O PROCESSO COLABORATIVO COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO NO TEATRO-EDUCAÇÃO:.....	126
4.8 RELATOS DE ALGUNS PARTICIPANTES DA OFICINA, A PARTIR DE SUAS LEMBRANÇAS SOBRE O PROCESSO:.....	132
5 BAÚ DE MEMÓRIAS, DO JOGO AS CENAS A PARTIR DE BIOGRAFIAS FAMILIARES COM CRIANÇAS DE 10 A 12 ANOS.....	136
5.1 AS NOVAS REFERÊNCIAS EM MINHA PRÁTICA EM TEATRO-EDUCAÇÃO.....	137
5.2 CRIANDO UMA PEDAGOGIA TEATRAL COM CRIANÇAS E JOVENS.	139
5.3 OS PRIMEIROS EXERCÍCIOS DA PESQUISA SOBRE MEMÓRIAS.	140
5.4 HISTÓRIAS MATERNAS, PATERNAS E O PEGA-PEGA HISTÓRIA:	143
5.5 AS HISTÓRIAS DOS AVÔS, AVÓS, BISAVÔS E BISAVÓS E O INÍCIO CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO.....	145
5.6 A MONTAGEM DO EXERCÍCIO.	146
5.6.1 Breve fragmento do roteiro geral e algumas falas transcritas pela turma.	146
5.6.2 Três histórias marcantes do nosso roteiro final.....	149
5.6.3 Uma Desmemória.	149
5.6.4 Uma anedota à italiana	151

5.6.5 Emprestando Uma História Preta.....	153
5.7 BAÚ DE MEMÓRIAS, UMA ESCRIVIVÊNCIA CÊNICA EM ARTE-EDUCAÇÃO	156
5.8 UM BRINQUEDO CHAMADO TEATRO.....	158
5.8.1 Alguns exemplos dessa transposição das ideias de João das Neves para o “Baú de Memórias”	162
5.8.2 Teatro Como Brinquedo com crianças de 10 a 12 anos.	166
5.8.3 Alguns depoimentos de integrantes daquela turma:	169
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A Arte-Educação-Cidadania e o Poder público.	172
REFERÊNCIAS.....	182

1 INTRODUÇÃO

No presente trabalho, intitulado, *Jornadas de um Pedagogo Criador: Memórias acerca de algumas práticas em teatro-educação*, pretende-se discorrer sobre o Núcleo de Formação de Atores na cidade de Ribeirão Pires, e na sequência, três experiências em teatro-educação, que tive a oportunidade de conduzir dentro desses vinte seis anos de prática de ensino de teatro.

No primeiro capítulo, apresentamos meu processo de formação artística e pedagógica, dentro de um projeto público promovido pela Gerência de Cultura da Prefeitura da Estância Climática de Ribeirão Pires, entre os anos de 1997 a 2004. O projeto foi chamado inicialmente de *Núcleo de Formação de Atores* (1997 – 2001) e posteriormente *Núcleo de Formação Cultural* (2002 – 2004). Tais locais foram onde realizei minha primeira formação artística e pedagógica dentro de um processo de multiplicação cultural que se tornou referência para a região do Grande ABC e para diversas cidades do estado de São Paulo.

Para tanto, utilizarei diversas referências em teatro-educação na região do ABC como os *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, artigos publicados pela pesquisadora Prof.^a Carminda Mendes André (2000), sobre algumas das nossas diretrizes pedagógicas, assim como o trabalho do pesquisador Marcílio de Castro Duarte (2012) sobre políticas públicas, além de artigos da lei que criou o oficialmente o Núcleo de Formação Cultural com a lei Nº 4652, DE 18/11/2002¹.

No segundo e terceiro capítulo, refletiremos sobre duas importantes experiências pedagógicas, ocorridas nos anos de 1999 e 2002, que considero referência tanto para minhas práticas pedagógicas, como posteriormente para meus processos de criação em especial como diretor teatral. Trata-se de dois processos criativos desenvolvidos, uma com adultos e outra com adolescentes, dentro do Núcleo de Formação de Atores em Ribeirão Pires.

1 Primeiros artigos da lei que criou o Núcleo de Formação Cultural promulgado em 2001. <<http://leismunicipa.is/ofhls>>. Acesso em 14/07/2023.

O primeiro processo criativo relatado em arte-educação, chamado *Histórias da Maloca*, inspirado na obra do compositor paulista Adoniran Barbosa, juntamente com uma turma de iniciação teatral para adultos, com um encontro semanal e duração de um ano, que tinha como característica, a montagem de um exercício teatral e apresentação pública no final do ciclo.

Refletirei ainda acerca desse processo criativo e pedagógico a partir improvisação teatral da pedagoga americana Viola Spolin (2005) e do teatro do oprimido e outras poéticas políticas de Augusto Boal (2019), que na época eram nossas maiores referências na prática da pedagogia teatral e como essas referências foram se transformando ao longo dos processos.

Argumentaremos sobre o processo de criação de roteiro e encenação baseado em um roteiro de improvisação, onde utilizávamos de forma intuitiva o procedimento de criação teatral chamado de *Criação Coletiva*, muito praticado nos anos de 1970 e início dos 1980.

Entretanto, trago como reflexão a pesquisa da Prof.^a Dr.^a Adélia Nicolete (2005), onde traz reflexões acerca do que hoje chamamos de *Criação Coletiva*, *Processo Colaborativo e Dramaturgismo* aplicado no teatro profissional, e a nossa transposição desses procedimentos para o teatro- educação. Além disso, abordo reflexões sobre a recepção da plateia, elemento fundamental para Spolin, além de informações sobre a segunda e terceira versão deste trabalho.

No terceiro capítulo, reflito sobre o trabalho desenvolvido com uma turma de adolescentes que estava em seu segundo ano de oficina, onde, para a montagem final, resolvemos nos inspirar na história local da cidade de Ribeirão Pires, e criar uma “epopeia” cômica que contasse do nosso jeito, desde a fabulosa origem pré-histórica da cidade até as grandes obras da modernidade ocorridas nos anos 1960-1970 na cidade.

Refletirei sobre seu processo pedagógico de criação, ainda baseado em improvisação, mas agora, utilizando como referência, os estudos nada ortodoxos do jornalista e memorialista Roberto Bottacin, que escreveu uma série de livros sobre a história do Grande ABC, dentre eles: *Sob a luz do lampião nasceu Ribeirão* e *Ribeirão Pires, sua história*, ora dando dados reais e comprovados, ora fabulando acontecimentos.

Para tanto, utilizamos o procedimento de *Teatro Colaborativo*, que entre os anos de 2000 e 2002 estávamos tendo os primeiros contatos, principalmente nas criações do dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2010). Assim, utilizarei o trabalho da Prof.^a Me. e dramaturga Solange Aparecida Dias (2007), que reflete alguns procedimentos do Teatro Colaborativo em sua pesquisa que dialoga com trabalho já citado da Prof.^a Adélia Nicolete.

No capítulo quatro, reflito sobre a criação do exercício cênico chamado *Baú de Memórias*, realizado com crianças de 10 a 12 anos de idade, agora no ano de 2011 na cidade São Caetano do Sul, dentro de um colégio particular que desenvolvi práticas pedagógicas em teatro de 2010 a 2021.

A partir de uma intensa pesquisa utilizando as memórias dos pais e avós da turma, construímos uma narrativa/jogo que se propunha recordar essas histórias do passado, na perspectiva do ponto de vista da criança. Reflito ainda sobre a tentação de querer formalizar uma peça para ser vista e a decisão de criar uma “obra”, o mais livre possível, uma vez que aquelas crianças não estavam ali para se apresentar para os adultos, e sim para o jogo e a brincadeira.

Reflito sobre a construção desse procedimento que chamo de *Teatro como Brinquedo*, nome que estou propondo intitular aos processos pedagógicos com crianças, que visam uma criação a partir dos jogos teatrais, até a criação de um roteiro/jogo que tenha como ponto central a criança, constituído de um programa de ensaios sem o rigor das repetições formais, a direção de um exercício cênico com crianças e o dilema de dirigir ou conduzir a criação, sem perder o frescor de uma brincadeira com seus ineditismos mesmo tendo regras e sem o compromisso ou obrigatoriedade de fazer para uma plateia, ainda que ela exista.

Trago então, algumas reflexões acerca da obra infantil do dramaturgo, diretor e pedagogo teatral, *João das Neves* que tanto em sua dramaturgia, em especial a peça infantil *A Lenda do Vale da Lua* do final dos anos de 1970 onde propõe obras que possam ser montadas formalmente com atores ou brincadas com crianças, onde as regras possam ser subvertidas desde que haja um acordo entre os participantes. Reflito também sobre a recepção da plateia, onde muitos familiares e amigos viam suas próprias histórias, brincadas no palco.

Na conclusão, analiso a relação arte-educação e cidadania dentro de um projeto público de formação cultural em uma reflexão final sobre o legado deixado pelo *Núcleo de Formação Cultural da Cidade de Ribeirão Pires* entre 1997 e 2004.

2 A FORMAÇÃO DE UM ARTISTA-EDUCADOR DENTRO DE UMA AÇÃO DE POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA

Apresentamos neste capítulo primeiro, um breve panorama acerca das *Políticas Públicas de Cultura no ABC Paulista* até a criação do *Núcleo de Formação de Atores (Cultural) de Ribeirão Pires* entre os anos 1980 e os anos 2000, assim como a influência dessas políticas na formação deste Artista-Educador.

2.1 ALGUMAS POLÍTICAS PÚBLICAS DE CULTURA E AÇÃO CULTURAL NO ABC NAS DÉCADAS DE 1980 E 1990:

Nos anos 1980 no ABC, o que se praticava de políticas públicas por parte das 7 cidades que compõe essa região paulista², eram basicamente ações voltadas ao evento em datas festivas cívicas ou religiosas, como shows de grandes nomes da música, geralmente ligados a cultura de massa e com grande apelo popular. Em algumas cidades existiam também, alguns recursos mínimos para a realização do carnaval local com seus desfiles de escolas de samba.

O ABC paulista, conhecido por ser o berço industrial do país nos anos de 1950 e por consequência, uma das regiões que mais recebeu migrantes tanto para trabalhar na indústria automobilística como para a construção civil, em especial para a expansão da capital paulista, foi também, palco do surgimento dos grandes movimentos sindicais dos anos 1970 e 1980.

Com a redemocratização após a ditadura civil militar que durou 30 anos, a partir dos primeiros anos da década de 1980, se transformou também no berço nacional das ações públicas voltadas para ações sociais e por consequência para a cultura.

As cidades de Diadema, São Bernardo do Campo e Santo André que nos anos 1980, obtiveram as primeiras administrações democráticas com os partidos de esquerda PT (Partido dos Trabalhadores) e PSB (Partido Socialista Brasileiro) e

² As sete cidades que compõem o ABC paulista são, Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra.

começaram a trabalhar inicialmente para solucionar questões fundamentais como moradia, saneamento básico e saúde.

Já em seus segundos mandatos na virada dos anos 1980 para os 1990, as primeiras ações culturais começaram a ganhar visibilidade, em especial, as ações de formação artística.

Com a chegada de pessoas ligadas à área cultural, as secretarias começaram a planejar e executar projetos como a criação dos primeiros centros culturais e ações culturais na região, além de surgirem também, a exemplo da prefeitura de Porto Alegre no Rio Grande do Sul, os Orçamentos Participativos³ (OP's) para que a população definisse em assembleias públicas o destino de parte do orçamento anual.

Assim, as pautas culturais começaram a ganhar força e os coletivos artísticos começaram a se mobilizar para reivindicar melhores condições de trabalho, formatos de contratação e financiamento das atividades artísticas e atividades formativas.

Iniciaram então, as oficinas culturais em linguagens como dança, teatro, música, literatura e artes visuais. Diadema inicia a criação dos seus 10 centros culturais como os criados no bairro Serraria, (reduto do teatro na cidade até hoje), e posteriormente em 1990 a ocupação Cultural Canhema que tempos depois se tornaria a Casa do *Hip-Hop* voltado para a cultura de rua e as artes urbanas.

A cidade de Santo André, na primeira gestão do prefeito Celso Daniel (1989 a 1992), traz para o departamento de cultura o ator e gestor cultural Celso Frateschi, que cria o *I Festival Internacional de Teatro*, em julho de 1990. Trouxe grandes nomes do teatro mundial com companhias vindas de Cuba, Estados Unidos, Índia, Rússia, Espanha, Canadá e Brasil, aproveitando a vinda desses artistas para o *Festival Internacional de Londrina* (Paraná), barateando a vinda deles para o ABC e aproveitando a publicidade.

Com tal repercussão, lança as oficinas culturais pela cidade nos Centros Comunitários e lança as inscrições para a primeira turma da *Escola Livre de Teatro* (ELT), que rapidamente se transformaria em referência nacional no ensino de teatro.

³ O Orçamento Participativo (OP) é um processo pelo qual a população decide, de forma direta, a aplicação dos recursos em obras e serviços que serão executados pela administração municipal. Inicia-se com as reuniões preparatórias, quando a Prefeitura presta contas do exercício passado, apresenta o Plano de Investimentos e Serviços (PI) para o ano seguinte.

Sobre sua concepção, encontramos no caderno em comemoração aos 10 da ELT a seguinte referência:

O nome Escola Livre de Teatro já estava escolhido antes mesmo que o projeto estivesse estruturado no papel. Constava do programa político do então candidato a prefeito Celso Daniel e provinha de uma ideia do diretor de Cultura Celso Frateschi, segundo a qual a meta deveria ser “o embasamento, algo que permitisse passar a comunidade os instrumentos necessários para se fazer teatro”. Neste sentido, a palavra “livre” parecia o elo essencial que unia dois conceitos tão complexos e muitas vezes de difícil junção: o de escola (a práxis do ensino) e teatro (uma práxis da arte). A opção por uma escola de teatro atendia a uma reivindicação dos núcleos de artistas da região. Ao mesmo tempo ia ao encontro da forte tradição que a cidade possui na área desde os fins da década de sessenta. Em Santo André surgiram grandes nomes do Teatro nacional, muitos diretores passaram por aqui e um grupo de solidez e renome marcou época na década de setenta, o GTC. (Prefeitura de Santo André, 2000, p. 8).

E tinha como diretriz em seu projeto Piloto a seguinte descrição:

[...] constavam apenas alguns dos princípios que deveriam nortear a futura escola. Nada de organogramas detalhados ou conteúdos programáticos de curso. Na introdução podia se ler: “Necessitamos criar novas opções de centros facilitadores onde as pessoas interessadas na pesquisa de linguagem teatral disponham de um espaço onde o ofício possa ser estudado e aprofundado. (Prefeitura de Santo André, 2000, p. 9).

Para a coordenação da escola foi convidada a Prof.^a Maria Thaís Lima Santos que convida para pensar a proposta da escola nomes como Cacá Carvalho, Clarissa Malheiros, Ligia Veiga, e a Prof.^a Maria Lúcia Pupo, muito antes de definir seus cursos. A ELT tinha e tem como propósito as práticas teatrais experimentais e, a partir de 1990 depois de um semestre experimental, criou seus núcleos de pesquisa como *Núcleo de dramaturgia e assessoria dramática*, *Núcleo de formação do ator*, *Núcleo de cenografia e indumentária*, *Núcleo de estudos do teatro contemporâneo*, *Núcleo de técnicas circenses para atores* e *Núcleo montagem*, que ao longo dos anos foram se transformando e surgindo outros núcleos.

Trouxe no primeiro momento como mestres e mestras, artistas-educadores de grande relevância artístico-pedagógica para coordenar os núcleos como Francisco Medeiros, Cacá Carvalho, Sergio Carvalho, Hugo Possolo, Rodrigo Mateus, J.C Serroni, Cristiane Paoli-Quito e Luís Alberto de Abreu entre outros.

Porém, no início de 1993 a ELT é desmontada, com a chegada da nova administração de caráter conservadora e de direita, com o prefeito Newton da Costa Brandão (1993 a 1996), prática comum com as trocas de governo. São retomadas suas atividades no ano de 1997, período em que seis das sete cidades foram administradas por governos progressistas, exceto São Caetano do Sul. Período esse de maior conexão entre as cidades com a organização de eventos, formações e o Circuito Regional de Teatro organizado pelo grupo de trabalho dos gestores municipais de cultura dentro do Consórcio Intermunicipal do ABC, uma instituição da região formada e financiada pelas sete prefeituras.

Em 1997, a ELT, volta as suas atividades com o retorno do prefeito Celso Daniel e em seu quadro de mestres e mestras aparecem nomes como Antônio Araújo, Edgar Castro, Georgete Fadel, Gustavo Kurlat, Antônio Rogério Toscano, Cláudia Chapira entre outros. Destaco, por ser o projeto mais duradouro, pois em 2023, completa-se 33 anos de existência, mesmo com os inúmeros percalços ocorridos em sua trajetória, mesmo em governos democráticos e de esquerda, além de ser uma das maiores e mais importantes ações de política cultural no ABC paulista e que inspirou de certa forma muitas as ações que aconteceram na região dos anos 1990 em diante.

Mesmo com grandes iniciativas como a popularização das oficinas culturais em Diadema, Mauá, São Bernardo do Campo ou ações mais técnicas como a Fundação das Artes de São Caetano do Sul (fundada ainda nos anos 1970), sempre faltou na região uma cadeia de uma ação cultural com seus quatro elementos, como entenderemos adiante.

Em Ribeirão Pires, somente com a eleição da Prof.^a Maria Inês Soares Freire, do Partido dos Trabalhadores, com um governo progressista em 1996, com dois mandatos que se iniciaram em 1997 e foi até 2004, é que os “novos ventos da cultura, soprou naquela cidade”, conforme popularmente comentado na época.

Cidade que promoveu uma Ação Pública de Cultura, responsável pela base da minha formação enquanto artista do teatro e artista-educador, mas que, infelizmente pouco oferecia enquanto campo de trabalho para mim e para os demais artistas daquele período, nos levando a procurar na capital paulista outras maneiras de subsistência artística.

2.2 O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DE ATORES (CULTURAL) DE RIBEIRÃO PIRES, 1997 A 2004: (GESTÃO ALEXANDRE MATE):

No primeiro semestre de 1995, ainda sob a antiga administração da Estância Climática de Ribeirão Pires, a coordenação de eventos e teatro era de responsabilidade do ator, gestor e diretor de teatro, Cícero Jorge Ferreira, que abriu uma grande Oficina Montagem de Iniciação Teatral, ministrada por ele, com o objetivo de montar um espetáculo que fizesse a retomada das atividades teatrais na cidade.

Ribeirão Pires teve nos anos 1960 e 1970 um grande movimento de teatro estudantil, de onde surgiram nomes como o diretor teatral Ednaldo Freire e a atriz Juçara Freire e também o próprio Cícero Jorge Ferreira.

Apareceram mais de 100 candidatos para a Oficina Montagem e desses, ficaram cerca de 45 integrantes para a montagem final, que circulou por diversos festivais “amadores” (como se chamava na época) nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná, com o espetáculo *Morte Vida Severina*⁴, texto escolhido por Cícero Jorge Ferreira a ser montada pelos remanescentes da Oficina.

Surgiu assim, o grupo Colméia D’arte que se tornaria então, o grupo oficial da prefeitura de Ribeirão Pires, que seguiu se apresentando até dezembro de 1996. Com o final daquela administração, acabou também aquele projeto, uma vez que Cícero era um funcionário comissionado, ou seja, saíria com a administração anterior.

2.2.1 A nova administração:

Sob nova gestão da então prefeita, a Prof.^a Maria Inês Soares, do Partido dos Trabalhadores, a Gerência de Cultura era coordenada pelo Prof. Ivan Rousseff. Foram criadas coordenações de linguagens artísticas e culturais como música, dança, patrimônio, eventos e teatro que ficou sob a responsabilidade do Prof.

⁴ Clássico poema dramático de João Cabral de Melo Neto, com músicas do jovem Chico Buarque de Holanda, dirigido em 1966 pelo diretor Silnei Siqueira, no TUCA em São Paulo.

Alexandre Mate que na época já era docente vinculado ao Instituto de Artes da Unesp (Universidade Estadual Paulista).

Mate, chamou para uma reunião todos os fazedores de teatro da cidade, entre eles, Cícero Jorge Ferreira e o grupo Colméia D'arte e seus membros remanescentes que queriam a continuidade das suas ações subsidiadas pelo novo governo. Mate apresentou a nova proposta chamada de *Núcleo de Formação de Atores* (nome que mais tarde em 2000, seria chamado de *Núcleo de Formação Cultural*).

Na pesquisa realizada por Marcílio de Castro Duarte (2012), na Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo sob o título *Políticas Públicas Para a Cultura: um estudo de caso sobre o teatro em Ribeirão Pires*, foi realizada uma série de entrevistas com gestores de cultura da cidade no período de 1997 a 2003. Dentre elas, Duarte pergunta para Mate, os objetivos daquela nova administração no campo teatral:

Não era formar artistas, mas cidadãos, conscientes de sua subjetividade e potência criativa, que pudessem intervir no mundo de um modo mais civil e menos idiossincrático. Pelo fato de a atividade teatral ser, fundamentalmente, coletiva, era fundamental desenvolver a paciência, a escuta, a concessão para sugestão de criação diferenciada àquela que pauta a individualidade (Duarte, 2012, p. 19).

Tratava-se de um projeto que propunha uma nova ação cultural para a cidade que formaria artistas que tiveram anteriormente algum contato com o fazer teatral, e que mediante a uma formação semanal, poderia se transformar em “monitores”⁵ (agentes multiplicadores) dos conhecimentos teatrais básicos, a fim de multiplicá-los junto à comunidade local para crianças, jovens e adultos. Segundo Teixeira Coelho (2004, p. 32), podemos entender ação cultural pode ser:

[um] conjunto de procedimentos envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural. Para efetivar-se, a ação cultural recorre a agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma

5 Nome dado na época e que tempos depois entenderíamos que a melhor expressão seria artista multiplicador, mas utilizarei a expressão monitor nesse trabalho, como éramos chamados no período relatado. [grifos meus]

ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte. A ação cultural pode voltar-se para cada uma das quatro fases, níveis ou circuitos do sistema de produção cultural: produção, distribuição, troca e uso (ou consumo).

Vale destacar que essa ideia de agentes multiplicadores em teatro, era a expressão usada pela administração cultural da cidade, para nos diferenciarmos dos agentes culturais contratados pela prefeitura por meio de concurso público. Ainda segundo Teixeira Coelho (2004, p. 42) em seu Dicionário crítico de Política Cultural, aponta que o agente cultural, é *“aquele que, sem ser necessariamente um produtor cultural ele mesmo, envolve-se com a administração das artes e da cultura, criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais”*.

Naquela realidade, o agente cultural era um funcionário de carreira que tanto cuidava de questões burocráticas ligadas a cultura como também, poderia ser um formador artístico em linguagens como música, dança ou teatro, que ministraria/conduziria aulas para a comunidade.

No caso da proposta de política cultural da nova administração, o “agente multiplicador de cultura”, seria um artista local que através de uma formação específica e mediante a uma ajuda de custo, (que futuramente se tornaria uma bolsa de estudo), multiplicaria seus conhecimentos artísticos para a população, sem vínculo empregatício com a prefeitura.

Política Cultural, essa, assim como define Teixeira Coelho (2004, p. 33) *“que questiona o poder dominante e massificador da sociedade, que critica o consumo exacerbado e o individualismo, em prol de espaços de comunhão simbólica”*. E era exatamente o que propunha a nova administração.

Se observarmos o que Teixeira Coelho define como Ação Cultural, perceberemos que a proposta inicial da nova gestão não alcançava todos as quatro fases que seguem a baixo, porém, os objetivos desse novo projeto, iriam muito além da ideia de manter uma companhia oficial subsidiada pelo município.

A proposta agora era a popularização de uma ação cultural democrática voltada para um maior número possível de munícipes. Vejamos primeiro, os elementos principais que constituem uma Ação Cultural, segundo Koudela & Almeida Jr (2015, p. 17).

Produção: fase em que são criadas condições que permitam a elaboração de obras culturais e/ou artísticas. **Distribuição:** propõe-se a colocar a obra em circulação dando acesso a circuito de exibição públicos, possibilitando, desse modo, espaços dinâmicos de circulação do bem. **Troca:** visa promover o acesso físico ao colocar a obra com seu espectador real. **Consumo/uso:** procura desenvolver o acesso simbólico do espectador perante a obra, recorrendo, assim, a variadas formas de organização de material: palestras, debates, catálogos, ações de desmontagens do espetáculo etc.

Mesmo a cidade de Ribeirão Pires não tendo os recursos financeiros e a mesma quantidade de equipamentos públicos como as vizinhas, São André e São Bernardo do Campo, o que se propunha ali, tinha muito mais haver com a parte da definição que Coelho (2004), faz em seu dicionário, sobre ação cultural, que questiona o poder dominante e massificador da sociedade, que critica o consumo exacerbado e o individualismo, em prol de espaços de comunhão simbólica.

O ponto principal da nova proposta era pensar em uma ação que pudesse formar por um lado, cidadãos artistas (os monitores de teatro e demais agentes culturais envolvidos nas atividades do departamento) que pensassem seu ofício em prol de uma coletividade dentro e fora daquela comunidade.

Por outro lado, também foi proposto que que déssemos conta das nossas demandas de função social e política a partir do nosso fazer artístico em *prol* de uma sociedade melhor e mais justa.

Na base do projeto, os oficinas, além de ter primeiro contato com o fazer artístico, tivessem a oportunidade de vivenciar um movimento cultural que produzisse núcleos criativos independentes do poder público, a fim de pesquisar e criar trabalhos, ainda que amadoras, que dialogasse com nosso tempo e com a sociedade. A partir destes pressupostos, era consequente que refletissem as diversas questões que circundam a sociedade como, diversidade cultural nacional e local, lutas de classes, a participação na formação histórica da sociedade e uma infinidade de temas que se faziam urgentes na época sem os formalismos de uma indústria cultural de massa.

Em um primeiro momento, o terreno seria preparado para criar um espaço propício para a criação artística. Agora, os outros elementos propostos por Coelho, em Ação Cultural, viriam com o tempo, como a distribuição, a troca e o uso dessas ações culturais.

Aquela nova administração propunha ali, uma renovação no seu modo de pensar e praticar cultura, ainda que inicialmente, suas grandes ações seriam no campo da formação, onde criou um ambiente favorável ao primeiro elemento desse sistema de ação cultural, a produção. Ou seja, instrumentalizar aquela comunidade, para aperfeiçoar a produção local, oferecendo uma visão ampla no campo da formação trazendo formadores capacitados para preparar aqueles jovens agentes multiplicadores, incentivos nas taxas de locação dos espaços públicos como os teatros municipais, a contratação de artistas da cidade para eventos locais e também uma reformulação na política de eventos da cidade, onde todas as ações estivessem de alguma forma conectada com o processo de formação artística ali oferecido.

Todas aquelas informações, no primeiro mês de governo municipal em uma reunião com os fazedores de teatro que na maioria, era formada por jovens de até 25 anos de idade, as ideias propostas ali nos pareciam interessantes, tais como: Oficinas para crianças, jovens e adultos, profissionais especializados dando formações, incentivos no uso dos espaços culturais, incentivos para uma nova classe artística.

Aquela proposta de uma nova gestão cultural, nos parecia interessante, mas tínhamos algumas questões urgentes para resolver, como a sobrevivência daquele grupo formado oriundo da Oficina Montagem que criou o grupo Colméia D'arte.

O que a nova administração municipal propunha, era uma nova forma de se relacionar com aquele coletivo, deixando de lado a ideia anterior de grupo oficial da cidade. Agora, a proposta era o incentivo a formação de diversos coletivos autônomos a partir de um novo processo de formação. Proposta essa que deixou muitos de nós, fortemente descontentes de imediato, pois lutamos por esse reconhecimento e a proposta fugia do nosso objetivo inicial, onde estávamos acreditando que a gestão pública estava apoiando o nosso trabalho enquanto grupo.

A maioria do elenco do Grupo Colméia D'arte queria dar sequência ao novo trabalho, *Arena Conta Zumbi*⁶, que estava em processo de criação e ter um espaço

⁶ Arena conta Zumbi estreou em 1º de maio de 1965 no Teatro de Arena de São Paulo. Escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, e dirigido também por Boal, tornou-se um marco na história do grupo, inaugurando a série de espetáculos musicais (com "Arena conta Tiradentes" e "Arena canta Bahia") e o modelo dramatúrgico "Sistema Coringa", criado por Augusto Boal. A

para ensaiar e apresentar, além de uma demanda que não era nossa, a recontração ou financiamento por parte da prefeitura de nosso diretor, Cícero Jorge Ferreira.

O que não aconteceria, primeiro por questões políticas e depois, pelo entendimento de uma nova política cultural para a cidade. Saímos em parte contrariados da conversa e seguimos por mais alguns meses ensaiando nosso novo trabalho, ainda sob a direção de Cícero Jorge Ferreira, até que ocorreu o desmanche daquele grande grupo com sua saída e me deixou uma tarefa como sugestão.

Eu, com 22 anos, fiquei com a responsabilidade de coordenar o núcleo de 12 adolescentes que sobraram do grande coletivo, pois já funcionava no Grupo Colméia D'arte, como um tipo de assistente, para alguns ensaios e por já fazer teatro amador a mais tempo que a maioria do grupo.

Aquela nova formação, achou melhor, trocar o nome do coletivo para *Grupo Experimental de Teatro*, por não ter mais nenhuma característica da formação anterior, e aos poucos fomos nos aproximando do novo projeto da prefeitura com as aulas de história do teatro sob orientação do próprio Mate e também das aulas de cenografia e espaços cênicos propostos pelo Prof. Newton de Souza.

2.2.2 A breve existência do Grupo Experimental de Teatro e nossa integração ao novo projeto:

Em janeiro de 1998, apresentamos minha primeira obra como diretor com aquele jovem grupo, a peça *Obstetrícia ou O Parto dos Telefones*, com texto de A.C Carvalho, que encontrei tempos atrás na biblioteca local e no elenco, remanescentes adolescentes do Grupo Colméia D'arte e mais alguns novos agregados. Esta foi a minha primeira experiência como diretor e de certa forma também como formador, uma vez que parte do elenco era a primeira vez que faziam teatro. A recepção do público foi muito boa e Mate me convida então, para me tornar um dos monitores do Núcleo no próximo ano.

Eu, até então, trabalhava como vendedor de colchões em uma loja no centro da cidade há 12 anos, mas sempre quis trabalhar com teatro. Morava na periferia de Mauá, a cidade vizinha e depois de conversar com meu pai, Onésio Oliveira, que me incentivou a procurar aquilo que me fizesse mais feliz, e me alertou das dificuldades financeiras, falta de reconhecimento e valorização das políticas públicas, das dificuldades de reconhecimento do artista, e todas as barreiras que poderia encontrar nessa nova jornada artística.

Imagem 01: Cena da peça “Obstetrícia ou O Parto dos Telefones” em 1998. Na foto Marcelo Duarte, Lívia Duarte, Cecília Muniz, Vera Daráio, Rodrigo Silva e Mariana Carolina de Lima.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Resolvo solicitar a demissão voluntária da loja em que eu trabalhava e entro definitivamente para o mundo teatral, mesmo que de forma “amadora”, pois mesmo eu já tendo a experiência de trabalhar/estudar teatro desde os meus 15 anos, ainda não me reconhecia como um profissional da área. Me juntei com alguns daqueles antigos companheiros de palco do espetáculo *Morte Vida Severina* que já tinham aderido ao projeto e conheço outros tantos que também estavam chegando.

Junto a nós, jovens artistas, foram aparecendo pedagogos, docentes, estudantes, advogados, profissionais liberais, músicos, operários, comerciários, mecânicos, jardineiros e ambulantes, uma infinidade de pessoas com profissões diversas que se encantaram com o fazer teatral e com as relações coletivas e familiares dentro e fora do Complexo Cultural.

Um verdadeiro espaço de convivência diretamente atrelado ao fazer social, educacional, cultural e político. E em apenas dois anos de existência, aquelas

palavras ditas em nosso primeiro encontro, começaram a se tornar realidade. O projeto cultural, social e político acontecia dentro daquele Centro Cultural durante toda semana.

2.2.3 Trabalho e renda desses jovens artistas e a transição para artistas profissionais.

Enquanto estudávamos e multiplicávamos nossos conhecimentos nas oficinas aos sábados, recebíamos de modo informal, um auxílio mensal de R\$ 130,00 (cento e trinta reais) no ano de 1998. Essa bolsa nos auxiliava para alimentação, compra de livros e também para nos deslocarmos de nossas residências para as oficinas abertas ao público, que em sua grande maioria, aconteciam aos sábados em três períodos, nas dependências do *Complexo Educacional, Cultural e Esportivo Ayrton Senna* no centro da cidade.

Adiante o projeto se expandiria para uma escola municipal ao lado do complexo e para dois bairros distantes do centro, o Jardim Caçula e Ouro Fino Paulista, bairros localizados nas pontas extremas da Rodovia Índio Tibiriça que atravessa a cidade ao meio. O auxílio mensal era nosso primeiro pagamento por um trabalho realizado através do teatro, o que nos auxiliaria participar das formações fornecidas durante a semana pela coordenação e demais professores especialistas convidados.

Formação essa que consistia em aulas de história do teatro, confecção de adereços, objetos cênicos, jogos teatrais, além de oficinas pontuais como maquiagem, iluminação teatral, cenografia, direção teatral, técnicas circenses, expressão corporal com profissionais eventualmente convidados pela prefeitura ou em parceria com a Secretaria de Cultura Estadual como o *Projeto Ademar Guerra*⁷ que enviava profissionais de diversas áreas dos conhecimentos teatrais para as cidades do estado, a fim de oferecerem cursos e variadas orientações artísticas.

Aos sábados pelo período matutino, tínhamos cinco turmas de crianças, coordenadas por duplas ou até trios de monitores. No período vespertino, era a vez dos adolescentes divididos em quatro turmas e, no período noturno, as turmas de adultos que eram quatro, sendo duas turmas formadas por pessoas que já tiveram

7 O Projeto Ademar Guerra foi criado em 1997 pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo com o objetivo de propiciar orientação artística a grupos teatrais em atividade no interior e litoral do Estado. Os artistas-orientadores atuam junto aos grupos selecionados, acompanhando seus projetos de pesquisa e montagem de espetáculos. No ano de 2020 o projeto foi extinto e acabou sendo substituído pelo Programa de Qualificação em Artes. Disponível em: <https://www.poesis.org.br/new/noticias/ver.php?id=293>). Acesso em 15/03/2023..

um ano ou mais de experiência em teatro, e mais duas turmas de iniciação teatral. E para complementar a nossa renda como artistas, trabalhávamos em eventos culturais e educativos, como recreadores, contadores de histórias, animadores de festas infantis, etc., mas também tínhamos como objetivo, viver do teatro.

Imagem 02: Peça “Soltando o Verbo”, em 1999. Com Ney Van Poeta, Leandro Colodro, Márcio Lima, com efeitos sonoros de Adriano Comenale.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Então, com esse fluxo de trabalho, começamos a nos organizar como pequenos grupos e montávamos espetáculos diversos com fins pedagógicos, a fim de apresentá-los às escolas e vender nossos espetáculos/cenas e iniciar uma formação de plateia, pois com os cachês adquiridos, seria mais um complemento para conseguirmos nossos sustento a partir de nossa profissão de artista. Era o caso do *Grupo Cascando o Bico*, no qual fiz parte, e com o espetáculo *Soltando o Verbo*, com texto de Zé Carlos Andrade e direção coletiva que apresentávamos em toda região do ABC cobrando ingressos a valores populares e ao mesmo tempo, divulgávamos nas escolas que passávamos, as atividades realizadas no núcleo

Ainda não tínhamos os registros de profissionais de atores, emitido pela Delegacia Regional do Trabalho - Ministério do Trabalho (DRT), que nos certifica a trabalharmos como artistas profissionais, porém já nos organizávamos como profissionais sem deixar de amar o teatro, como dizíamos popularmente entre nossos pares, na época.

As oficinas de teatro de Ribeirão Pires, promoveu um grande movimento organizado de teatro amador dos anos de 1997 a 2004 que se expandiu para o ABC

em participações de mostras e festivais teatrais, além de intercâmbios artísticos com os fazedores de teatro das outras cidades.

Segundo o verbete do livro *Léxico de Pedagogia Teatral*, organizado pela Prof.^a Dra. Ingrid Koudela (2015), a definição de teatro amador, parte inicialmente da palavra amor que etimologicamente vem do latim *amator*, ou seja, aquele que ama.

Se convencionou então, definir que “amador” era apenas o que se diferenciava do profissional, ou popularmente, aquele que não executa bem alguma coisa, ou ainda, grupos em formação, iniciando seu trabalho a partir de experiência já vivida, mas sem reconhecimento profissional.

Uma das designações contidas no verbete de teatro amador no já citado Koudela (2015, p. 166), diz que “*é aquele teatro praticado por grupos de pessoas que se dedicam ao teatro e o apreciam, sem dele tirar proveito econômico*”. Nós fazíamos também por uma questão econômica, para nossa sobrevivência, por isso, considero esse, um momento de transição do teatro amador para o profissional.

A oposição entre teatro profissional e não profissional é empobrecedora, na medida em que as fronteiras entre eles, além de muitas vezes tênues, são em grande parte dissipadas atualmente. Vários grupos amadores trabalham hoje como grupos de teatro livres que almejam também a sua subsistência (Koudela, 2015, p.17).

Desde 2001, em especial, na cidade de São Paulo, a expressão “vocacional” foi implementada devido a um importante projeto de orientação artística promovida pela prefeitura da cidade de São Paulo⁸, criado na gestão da prefeita Marta Suplicy (2001-2004) e do secretário de cultura, mais uma vez o ator e gestor Celso Frateschi, do *Programa Vocacional*.

O Programa Vocacional, existente na cidade de São Paulo desde 2001, tem como objetivo a instauração de processos criativos emancipatórios por meio de práticas artístico-pedagógicas.

8 Nesse contexto, abrem possibilidades de o indivíduo se tornar sujeito de seus próprios atos e seus próprios percursos. Para tanto, essas práticas artístico-pedagógicas buscam a apropriação dos meios e dos modos de produção ao instaurar novas formas de convivência, territórios de aprendizado e de transformação mútua. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548>. Acesso em 12/08/2023.

Faço esse destaque, porque, para muitos de nós, em Ribeirão Pires naquela época, tanto a criação do Núcleo de Formação de Atores, como a criação desses jovens coletivos teatrais, viria a ser o divisor de águas entre o que chamávamos de artistas amadores e profissionais, pois o fato de ter uma formação por uma instituição oficial, nos amparava para tal argumento.

Imagem 03: “Os Saltimbancos” na Festa de Nossa Senhora do Pilar em 2001.



Fonte: arquivo pessoal do autor

No ano de 2001, o *Grupo Teatral Cascando o Bico*, com recursos provenientes seu primeiro espetáculo, criou seu segundo trabalho, agora sob minha direção o espetáculo *Os Saltimbancos* na versão brasileira de Chico Buarque de Holanda, do original em italiano de Sergio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov. É interessante refletir sobre este momento em que o próprio trabalho com teatro começa a render recursos para a gestão e repertório de espetáculos dentro do próprio coletivo.

A montagem que contava com um elenco jovem de seis integrantes e mais cinco músicos. Trabalho que depois de sua estreia, fez algumas apresentações a convite da própria gerência de cultura e firmou contrato inédito com a secretaria de educação para se apresentar em todas as escolas municipais de Ribeirão Pires no mês de outubro. Foi a primeira e única vez que uma peça teatral da cidade, fez tal

parceria com a secretaria e também foi o primeiro cachê artístico da maioria dos envolvidos.

2.3 UMA REORGANIZAÇÃO DO NÚCLEO (GESTÃO ROBERTO LIMA):

O ano de 1999, foi de muitas transformações para o nosso Núcleo. Mate se afastaria da coordenação, se mantendo apenas como professor voluntário de duas turmas aos sábados, sendo uma turma de adolescentes e a outra de adultos. Para o seu lugar veio Roberto Gonçalves de Lima, que tinha em seu currículo, as funções de dramaturgo, diretor de teatro, iluminador e administrador de teatro.

Veio também naquele período, como já citado anteriormente, o convênio entre a Fundação Unitrabalho com a Prefeitura de Ribeirão Pires que permitiu oficializar nossa relação, agora oficialmente de bolsistas junto a coordenação de cultura e que permitiu a contratação do Prof. Elmir de Almeida que, anteriormente tinha exercido a função de diretor de Cultura em Diadema e ligado na época a Fundação Santo André e com uma formação em cidadania e política naquela jovem classe artística.

Fundação Unitrabalho: Convênio criado com objetivo de desenvolver projetos de requalificação e reestruturação das relações de trabalho entre a Prefeitura Municipal e os 15 monitores, surgidos das oficinas de teatro iniciadas em 1997 ou remanescentes do grupo Colméia d'Arte (1995). Tais formadores passariam a receber, a título de ajuda de custo, uma bolsa de estudos no valor aproximado de R\$130,00 para ministrar oficinas de iniciação teatral e sentirem-se motivados a dar sequência em suas carreiras (Duarte, 2012, p.75).⁹

Tal ação gerou a fundação da ARCA, *Associação de Ribeirãopirense de Cidadãos Artistas* que veio futuramente celebrar contratos de parceria pedagógica e artística com a própria prefeitura e que existe até hoje como núcleo de resistência artística e cultural na cidade

Mas a contratação que impactou de imediato as oficinas naquele ano, foi a da Prof.^a Carminda Mendes André, que também lecionava no Instituto de Artes da Unesp e que viria a se tornar a coordenadora pedagógica do projeto.

9 Relato escrito e enviado por e-mail. Pesquisa de campo realizada com Roberto Lima em 29 jan. 2012 para o pesquisador Marcílio Castro Duarte para seu trabalho de conclusão de Pós-Graduação na Escola de Comunicações e Artes da USP intitulado *POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: um estudo de caso sobre o teatro em Ribeirão Pires*, devidamente citado na bibliografia.

Já tínhamos algum conhecimento dos métodos de ensino sistematizados por Viola Spolin¹⁰ e do Teatro do Oprimido de Augusto Boal¹¹, mas agora, além de um treinamento prático semanal dos métodos de prática pedagógica, tínhamos também, uma coordenação pedagógica que além de eleger uma turma por semana para acompanhar em sala de aula nossas práticas, tínhamos também, um momento semanal às segundas-feiras a noite, para relatarmos e debatermos todas as questões relevantes ocorridas em aula.

Nossa formação se dava ao mesmo tempo que colocávamos em prática os métodos e também sua reelaboração como falarei posteriormente. Agora, tínhamos sistematicamente, dois encontros semanais, uma com a coordenadora pedagógica, Carminda as segundas e outro com Roberto que revezava com Elmir às quintas-feiras, a fim de nos prepararmos tanto em teatro-educação, diretores teatrais além de uma consciência em cidadania e política.

A formação em pedagogia teatral servia para todas as turmas, a formação em direção e práticas de interpretação era principalmente voltada para as turmas de adolescentes e adultos de segundo ano, uma vez que, desde a fundação do Núcleo, existia ao final de cada ciclo, uma grande mostra dos trabalhos realizados nas oficinas.

Essa mostra, criada por Mate, chamada de *Maratona de Teatro*, que no mês de julho de 1997 teve sua primeira edição com o objetivo inicial de marcar no calendário regular da cidade, seu primeiro e um dos mais importantes eventos que trazia o resultado de um processo de formação artística a ser apresentada a cidade. Trazia as primeiras turmas daquele núcleo que em um semestre já apresentava seus primeiros resultados. A segunda edição, aconteceu em janeiro de 1998 e daí por diante, a Maratona se tornou anual.

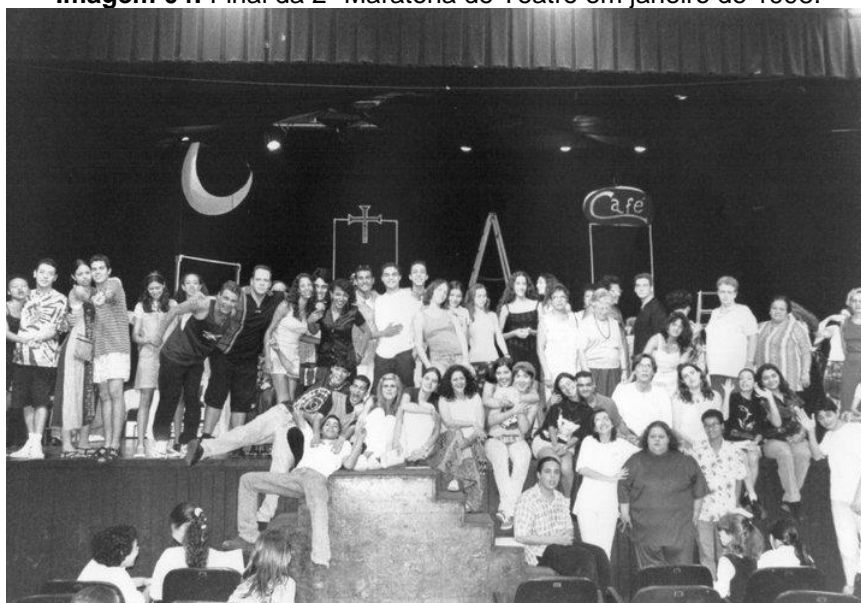
10 Viola Spolin (1906-1994), norte-americana autora e diretora de teatro, considerada a mãe do teatro improvisacional que sistematizou os Jogos Teatrais como metodologia de atuação e conhecimento da prática teatral, acreditando que o fazer teatral não tem a ver com o talento, onde os atores eram chamados de jogadores. Seu livro *Improvisação para o Teatro* está devidamente citado nas referências bibliográficas.

11 Augusto Boal, dramaturgo, diretor teatral integrante do grupo teatral Teatro de Arena em São Paulo dos anos 1960 e 1970, pedagogo criador do *Teatro do Oprimido*, (método teatral que reúne exercícios, jogos e técnicas teatrais elaboradas por ele, a fim de preparar qualquer pessoa para dizer alguma coisa através do teatro, em especial, nas lutas contra as opressões sociais e políticas), reconhecido no mundo todo. É tido como um dos maiores teatrólogos do século XX. Seu livro *Teatro do Oprimido* está devidamente citado nas referências bibliográficas.

Em julho, aconteceria a primeira edição da Maratona de Teatro, idealizada para abarcar produções oriundas das oficinas realizadas pela prefeitura. Fizeram parte da programação oito montagens locais para palco e rua; dois espetáculos convidados e uma leitura dramática. O conceito das maratonas consistia na valorização de produções locais e da memória do teatro regional, razão pela qual se homenageava alguma personalidade ainda em vida (Duarte, 2012, p. 70).

As Maratonas tiveram nove edições entre os anos de 1997 e 2004, era o evento teatral mais importante do ano, onde cada uma das doze ou mais turmas se apresentavam, além de em determinadas edições, ter a participação de artistas convidados ou grupos remanescentes das próprias oficinas.

Imagem 04: Final da 2ª Maratona de Teatro em janeiro de 1998.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Com o passar dos anos e da criação de novos grupos teatrais na cidade, surgiram outros eventos como a M.I.A (Mostra Integrada de Artes), além do Encontro Teatral Todos Por Um (2003 e 2004) e o Festival Estudantil de Teatro (2003 e 2004), esses organizados pela A.R.C.A.

Tínhamos, portanto, uma grande demanda como monitores, mas também como jovens artistas locais, que era de aperfeiçoar nosso trabalho artístico e pedagógico dentro e fora das oficinas.

A Prefeitura não tinha condições econômicas para criar ali uma Escola Livre de Teatro como a da cidade de Santo André, ou contratar uma grande quantidade

de artistas educadores profissionais que já tivessem suas carreiras estabelecidas e que através de um chamado via edital, passaria ali por um ano e depois partiria para outra cidade como ainda acontece hoje em diversas cidades em seus sistemas de oficinas culturais.

Essa é a realidade de muitas cidades no estado de São Paulo que criaram a partir dos anos 1990 e 2000, suas oficinas culturais a exemplo dos pioneiros governos progressistas do ABC e também da Cidade de São Paulo, como por exemplo, Oficina Cultural Três Rios, atual Oswald de Andrade, sob gestão da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

O que Ribeirão Pires podia oferecer, era apenas dois anos de iniciação artística com 15 monitores que ao mesmo tempo que aprendiam, multiplicavam, seus conhecimentos. Era impossível ir além disso. Quem almejasse algo de caráter formal, técnico ou universitário, tinha que ir para fora da cidade buscar tal formação.

Agora, o que realmente se construiu ali, foi um movimento cultural onde o objetivo não era formar atores, atrizes, diretores, cenógrafos e iluminadores, ainda que, dali muitos que iniciaram seus estudos e hoje, seguem suas carreiras como artistas, técnicos, arte educativas e acadêmicas. O objetivo maior daquele projeto era criar cidadãos pensantes e sensíveis ao mundo simbólico do fazer artístico e com uma consciência política acerca de sua própria existência no mundo.

Por iniciativa nossa, em 1999, os 15 bolsistas dispunham R\$ 30,00 (trinta reais) dos seus R\$ 130,00 da bolsa mensal para colaborar cada um, com um ex-aluno que acompanhavam as oficinas como estagiários, o que dávamos o nome de "pochete". No ano de 1999, os R\$ 130,00 era o valor de um salário mínimo brasileiro e essa fração era para ajudar aqueles que eventualmente no ano seguinte poderia se tornar um novo bolsista. E pelo menos cinco bolsistas eram repostos todo ano.

Afirmo, que esse projeto foi como se fosse minha primeira universidade. Primeiro por conta de todas as vivencias obtidas ali, e depois porque Ribeirão Pires se tornou um corredor cultural onde diversos artistas de diversas localidades queriam passar ali, e sempre junto a uma apresentação, vinha também uma oficina ou um bate papo, o que nos inspirou e muito tanto para o que fazíamos na cidade, como nos despertava o desejo de buscar outros conhecimentos em outros lugares.

Ainda em 2002, fui buscar aperfeiçoamento em outros espaços com outros mestres e mestras e em 2003 entro para uma universidade que me possibilitou uma licenciatura e um bacharelado. O meu Registro Profissional de Ator só veio em 2007 após minha formatura, mas o que aprendi ali, foi apenas o complemento ou a sistematização de diversos conhecimentos que anos antes, de 1997 a 2004 adquiri em Ribeirão Pires. E em nenhum outro espaço de formação tive conteúdo parecido no que se refere a cidadania cultural, social e política como a que tive ali.

2.4 UMA FORMAÇÃO EM PEDAGOGIA TEATRAL AO MESMO TEMPO EM QUE NOS TORNÁVAMOS CIDADÃOS ARTISTAS. (GESTÃO ROBERTO LIMA)

O cenário encontrado ali pelo novo coordenador, Roberto Lima era de um trabalho intuitivo e apaixonado, mas com pouca metodologia de trabalho e uma enorme carência na formação daqueles monitores.

Se constatou a necessidade de um aperfeiçoamento técnico nos campos do teatro-educação, em especial, a desenvolvida com crianças de 8 a 11 anos de idade, mas também nos campos da direção teatral, na interpretação, na iluminação teatral e na dramaturgia, uma vez que a grande parte das produções eram a partir de textos clássicos ou produzidos e publicados antes dos anos 1980.

Mas, além de uma formação no campo das pedagogias teatrais, nos faltava também, uma formação sistematizada de cidadãos artistas. Precisávamos discutir o papel do artista na sociedade em especial, naquela cidade, uma formação técnica e outra política.

Primeiro, a prefeitura criou uma parceria fundamental para legalizar as ações daquele núcleo, que até então, não existia uma relação formal entre administração pública e os monitores. Para tanto, foi criado um ciclo sistemático de capacitação em convênio com a Fundação Unitrabalho.

Capacitação: Programa auxiliar constante do convênio com a Unitrabalho. Por meio de assessoria técnico-pedagógica prestada por dois docentes universitários. O Prof. Elmir de Almeida, vinculado na época à Fundação Santo André, ministrou por dois anos curso na área de cidadania e política, com vistas à formação de uma associação de artistas locais. A Prof.^a Carminda André, do Instituto de Artes da UNESP, prestou assessoria na área de arte-educação com duração de um ano, por meio da qual realizaram-se reuniões de avaliação das práticas de ensino adotadas nas

oficinas de trabalho dedicados a áreas que o coordenador identificou maior carência de aprendizado, como iluminação cênica (havia, além de estrutura precária caracterizada pela falta de refletores e inadequação das instalações elétricas, poucos agentes qualificados para atuação nesta área); interpretação teatral (diferente da assessoria prestada por Carminda André, este núcleo se destinava a aperfeiçoar o corpo de monitores enquanto atores e estimulava a pesquisa pela técnica da atuação teatral); dramaturgia (grupo de trabalho dedicado a superar o gargalo de poucos agentes locais interessados na produção de texto dramático) (Duarte, 2012, p. 75).

Neste período, alguns monitores já procuravam escolas técnicas como a Fundação das Artes de São Caetano do Sul, outros depois, procuraram a Escola Livre de Teatro de Santo André que estava sendo reinaugurada e também os cursos de teatro ou educação artística em universidades públicas e privadas. O que melhorou e muito nosso repertório técnico no campo teatral, além de abrir outras possibilidades de relações com outros parceiros da região do ABC e de São Paulo.

2.4.1 Viola e Boal: uma formação em teatro-educação e teatro-político.

“O ser humano é teatro; alguns, além disso, também fazem teatro, mas todos o são”.
Augusto Boal.

“O ser torna-se humano quando inventa o Teatro”.
Augusto Boal

Quando fui convidado para participar do Núcleo de Formação de Atores na qualidade de monitor de teatro no início do ano de 1998, trazia comigo a experiência de um ator que, desde 1990, fazia teatro com grupos amadores (como se chamava na época) formados em colégios ou por conta do meu envolvimento com os movimentos estudantis, e também por ter dirigido um primeiro trabalho com jovens adolescentes da cidade de Ribeirão Pires no ano anterior.

Os integrantes do núcleo, de modo geral, não tinham nenhuma formação anterior em teatro-educação, tínhamos alguns integrantes fazendo curso técnico em teatro ou iniciando em faculdades de educação artística com habilitação em teatro. Nossa maior referência era ainda o teatro amador que praticávamos além das formações pontuais de grandes aristas que passaram pela cidade.

Quando iniciamos nossos encontros com a Prof.^a Carminda Mendes André, não tínhamos a dimensão do que nos esperava: uma organização e sistematização do que já estávamos fazendo e finalmente uma imersão nos estudos das práticas de

teatro-educação. É interessante refletir que muitos coletivos, já trabalham com a práxis teatral e quando tem contato com a teoria, descobrem seus acertos e erros nos fazer teatral.

Nossos estudos iniciais consistiam em trabalhos práticos e teóricos a partir do livro *Improvisação para o Teatro*, de Viola Spolin. Analisávamos os conceitos básicos e as orientações preliminares, comparando-as com nossas experiências anteriores, e desenvolvíamos na prática os exercícios entre os monitores com aplicação tanto pela coordenadora como em um segundo momento, por nós, os monitores, fundindo o que Spolin propõe no livro e nossas vivências.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejam são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” e “aprendemos pela experiência e pela experimentação e, antes de mais nada, ninguém ensina nada para alguém (Spolin, 2005, p. 3).

Assim começa o livro que teve tradução da Prof.^a Dr.^a Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. Sua primeira publicação nos Estados Unidos se deu em 1963, depois de um longo processo de estudo, escrita e sua aplicação em oficinas de trabalho.

“*Nele estão impressas as técnicas do cabaré alemão, da Commedia Dell’Arte, da atuação brechtiana e de muitos dos conceitos de experiência ativa no trabalho do ator de Stanislavski. No Brasil se deu em 1979*”, nos conta o Prof. Dr. Robson Corrêa Camargo (2010), grande estudioso do assunto. Camargo destaca ainda uma citação da Prof.^a Ingrid Koudela que diz:

A escola parece evitar a experiência”, afirma com propriedade Ingrid Koudela em seu texto. Muitas vezes o próprio teatro a evita. Experiência, pedra de toque dos jogos teatrais, é conceito fundante do sistema stanislavskiano: *Perejivanie*, palavra central no sistema, pode ser traduzida ao português como vivência ou experiência. E, conclui Koudela, pela experiência temos o aprendizado estético em seu “momento integrador da experiência humana” (Camargo, 2010).

Muito mais que reproduzir aos sábados o nosso aprendizado das segundas, teríamos que promover verdadeiras experiências coletivas que o teatro pode provocar. Munidos então de todas as premissas e principalmente das orientações deixadas por Spolin (2005, p. 17-21) em “*Procedimentos das Oficinas de Trabalho*”,

que nos orientava passo a passo a utilização de seu sistema de jogos, como Ponto de Concentração, Os Times e a Apresentação dos Problemas e uma série de orientações a serem seguidas na aplicação em sala de aula, partíamos a prática dos jogos.

Desde os exercícios de entrosamento da turma onde já praticávamos jogos populares de rua, alguns encontrados no próprio livro devidamente adaptados para a realidade brasileira por Koudela e sua equipe dentro da Escola de Artes Dramáticas da USP, antes da publicação no Brasil em 1979, mas também jogos trazidos pelos monitores em sala de aula do Núcleo, antes de serem aplicados as turmas nos sábados.

Com grande atenção aos chamados três elementos fundamentais na aplicação dos jogos teatrais de Spolin, o foco (objetivos do jogo), a instrução (orientações e procedimentos do jogo) e a avaliação (uma análise coletiva sobre a execução do jogo, praticávamos incansavelmente todas as orientações propostas por Spolin como as sessões de “onde, quem e o que”.

Onde: Objetos físicos existentes dentro do ambiente de uma cena ou atividade; o ambiente imediato; o ambiente geral; o ambiente mais amplo (além de); parte da estrutura; **O quê:** Uma atividade mútua entre os atores, existindo dentro do Onde; uma razão para estar em determinado lugar; “O que você está fazendo aí?”; parte da estrutura. **Quem:** As pessoas dentro do Onde; “quem é você?”; “Qual é o seu relacionamento?”; parte da estrutura (Spolin, 2005, p. 344).

Era comum também nessas aulas com a Prof.^a Carminda André, exercitarmos a montagem das aulas e seus objetivos do dia e do mês que dialogasse com o objetivo do final daquele ciclo. Experimentávamos todos os procedimentos propostos por Spolin, e obtínhamos os melhores resultados possíveis. A empolgação entre os monitores e as turmas eram frequentes.

Após todo o ciclo básico dos conceitos e seus jogos de onde, quem e o que chegamos no momento de introduzir o conflito que geralmente começávamos com as situações mais simples e cotidiana até explorarmos questões mais complexas. Para essa etapa, inspirado nos estudos do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, as questões sociais apareciam com frequência em minhas turmas como exemplificarei a diante, em especial no próximo capítulo.

O Núcleo de Formação de Atores, desde sua criação, tinha claro, um pensamento progressista da relação do fazer artístico e a sociedade. Dizíamos a todo momento que “*Ribeirão Pires era a capital secreta do mundo, onde, dali nasceria uma revolução popular*”. Essas palavras eram eventualmente ditas por nosso coordenador de Cultura e que de certa forma, com a gestão de Alexandre Mate, praticávamos essa revolução, criando um ambiente de constantes debates e reflexões do fazer artístico.

Desde minhas primeiras experiências teatrais dentro de grêmios estudantis e grupos amadores, já ouvia falar muito do Teatro do Oprimido e de Augusto Boal. E sempre liamos e estudávamos por conta, seus princípios e opções artísticas.

Era inevitável nossas escolhas tanto no que se refere aos procedimentos artísticos como na escolha de textos para as turmas, a busca por textos como: *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal; *O testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis; *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Grupos como o Teatro de Arena de São Paulo e Opinião do Rio de Janeiro eram nossas grandes referências de teatro político.

Essas dramaturgias eram fundamentais ainda no final dos anos 1990 em uma época que se criava pouquíssima dramaturgia própria. Coisa que se transformaria de modo sistemático nas décadas seguintes.

Uma consciência artística, política e progressista guiava nossas orientações, e com a chegada de Roberto Lima na coordenação, não seria diferente. Começamos a falar sobre territorialidade e o sentido de pertencimento. Discutíamos o orçamento da cidade dentro das OP's (Orçamento Participativo)¹², discutíamos ecologia, uma vez que a idade de Ribeirão Pires está dentro de uma área de proteção de mananciais.

Era inevitável a aproximação com a obra de Augusto Boal e seu arsenal do Teatro do Oprimido, mesmo que não tivéssemos uma formação específica, assim definido por Boal (1996, p. 28-29):

12 Dispositivo político criado pelo Partido dos Trabalhadores, onde a população define em assembleias para onde vai parte do orçamento público da cidade.

O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais. O teatro do Oprimido desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica.

O objetivo do núcleo, desde sua fundação não era necessariamente formar atores ou atrizes, era sim, a formação de artistas cidadãos. Cidadãos conscientes de seu papel na sociedade. A formação de pessoas protagonistas de suas próprias histórias, capazes de refletir sua existência e sua importância dentro de sua própria história, ou seja, a ideia de Boal (1996, p. 27-28) do “Spect-Ator”:

Quando, porém, um ser humano, caça um bisone, ele se vê caçando, e é por isso que pode pintar no teto da caverna onde vive, a imagem de um caçador - ele mesmo - no ato de caçar o bisonte. Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E esse (Spec-Ator) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (é o ator, pode guia-lo, modifica-lo). Spec-Ator: agente sobre o ator que atua.¹³

Todos esses elementos estavam de certa forma, dentro das nossas práticas em sala de aula, assim como em nossos exercícios finais, mas principalmente, dentro de nossas práticas enquanto jovens artistas em formação ou artistas-cidadãos.

2.5 UM NOVO PROCEDIMENTO DE TRABALHO COM CRIANÇAS, ADOLESCENTES E ADULTOS INICIANTE:

Carmina André (2000), propôs ainda que o trabalho realizado com crianças e adolescentes passasse por uma grande transformação. Precisaríamos urgentemente diferenciar o teatro-educação do teatro formal (ou amador). Propõe então:

¹³ Conceito de Spec-Ator de Augusto Boal, contido em seu penúltimo livro “Arco-íris do Desejo” que traz procedimentos teatrais e terapêuticos do Teatro do Oprimido.

Entendemos que o Prof. de teatro para criança é um arte-educador e não um diretor de teatro. Enquanto o diretor de teatro está preocupado em criar uma obra de arte para ser apreciada por um público, que é o Espetáculo, o arte-educador está preocupado em dar condições para que o aluno possa desenvolver suas capacidades perceptivas (cognitivas e sensíveis) e tornar-se um ser autêntico e total. A função da arte na educação não deve ter como finalidade o Espetáculo Teatral, mas o desenvolvimento psíquico, motor, cognitivo e sensível da criança; encorajá-la ao exibicionismo pode ser extremamente nocivo para o processo de formação de sua personalidade. Somos o que nos treinaram ser. Por isso, a responsabilidade do educador é mais que informativa. Se ensinarmos para a criança que o valor artístico está em fazer algo “bonito” para os outros (uma forma aprovada pelos adultos), não podemos exigir que, mais tarde, este indivíduo seja autêntico, pois agirá em seu meio social buscando sempre a aprovação dos outros, ao invés de ter o gosto pelo debate ou respostas rápidas e pessoais (André, 2000, p. 24).

Com essas premissas, o trabalho realizado com crianças tanto no primeiro como no segundo ano, tinha um caráter de teatro-educação e tinha como base o jogo, a brincadeira e o improviso e seus “resultados finais”, não teria mais o caráter espetacular e sim formativo, podendo inclusive ser tratado como uma grande aula aberta.

Esses conceitos e premissas, mesmo depois de 25 anos passados, ainda refletem e muito, meu trabalho como educador e que tratarei com mais detalhes no último capítulo dessa dissertação, exemplificando com a criação coletiva realizada com crianças chamada de *Baú de Memórias*, que considero a síntese de todos esses anos de aprendizagem e estudos de pedagogia teatral.

2.6 O TRABALHO COM ADOLESCENTES E ADULTOS INICIANTES.

Convencionamos também que a partir daquele momento, as turmas de iniciação, (adolescentes e adultos) trabalhariam especificamente com jogos teatrais e técnicas de improviso e que seu trabalho final, seria fruto desse processo coletivo de improvisações e que seus resultados seriam agora chamados de “exercícios cênicos”, tirando a obrigatoriedade de se criar uma peça teatral.

Apenas as turmas de adolescentes e adultos de segundo ano em diante, trabalhariam com textos formais escritos para teatro. E seus resultados, aí sim, seriam chamados de peças teatrais.

Para isso, estabelecemos que o trabalho do Prof. de teatro para adolescentes e adultos seria desenvolvido por uma metodologia construída a partir da fusão entre o Prof. de teatro e o diretor teatral.

Ao mesmo tempo que existe uma preocupação com a formação dos elementos básicos do fazer teatral e todo seu conteúdo social e político que buscávamos praticar em Ribeirão Pires, assumiríamos também a função da direção teatral (conduzir os oficinandos a uma criação estética a ser levada para a cena).

2.7 O TRABALHO COM OS CHAMADOS VETERANOS (ADOLESCENTES E ADULTOS).

Ao mesmo tempo que trabalhávamos com um novo conceito com as turmas de iniciação, tínhamos que dar um salto qualitativo nos trabalhos com os chamados veteranos das oficinas.

Desde sua chegada a Ribeirão Pires, Roberto Lima reconheceu a importância e a relação de pertencimento daquele daqueles jovens monitores com aquele projeto. Lima, ao contrário da maioria dos novos gestores, não destruiu o que existia para criar uma gestão com a sua assinatura. Sendo assim, resolveu manter o que existia e potencializar o que nos faltava.

Além de conduzir a celebração com a Unitrabalho, citado anteriormente e remodelar todo o programa pedagógico junto com Carminda, criou mais três espaços fundamentais de formação para aquele núcleo.

- A formação em direção teatral para nós monitores, ministrada por Lima, que consistia em preparar nosso olhar estético e nossas habilidades de conduzir a criação de um espetáculo teatral. Trabalho esse que seria desenvolvido especificamente com as turmas de adolescentes e de adultos que estivessem no segundo ano da oficina. Trabalhávamos a partir de leituras como Constantin Stanislavski e Bertold Brecht, mas também colocávamos em prática, uma série de exercícios de preparação de elenco e procedimentos da direção teatral.
- Lima criou um grande ciclo de leituras semanais de dramaturgos, onde o primeiro ano foi dedicado à obra de Bertold Brecht e uma análise tanto do ponto de vista do dramaturgo como do encenador. No ano seguinte lemos textos de

dramaturgos paulistas como Plínio Marcos e Gianfrancesco Guarnieri. Por último lemos obras de dramaturgas e dramaturgos da Região do ABC.

- Lima criou ainda um núcleo de estudos sobre iluminação cênica, a fim de capacitar-nos criar e realizar montagens e manutenção do equipamento de iluminação. Ação que gerou diversos criadores, operadores e técnicos de luz da cidade de Ribeirão Pires. Destaco o nome de André Prado que depois de se tornar um renomado criador e operador de iluminação, hoje é o coordenador pedagógico e idealizador do ITB (Instituto do Teatro Brasileiro) que vem formando em diversas localidades do Brasil, técnicos de som, luz e palco além de produtores culturais.

Na distância temporal em que me encontro daquela formação, surge a pergunta: para o quê estávamos sendo formados: artistas-educadores ou professores-artistas? Karina Rodrigues Debortoli (2018, p. 93), em seu artigo *Professor e artista ou Professor-artista*, afirma que:

Ele busca o desenvolvimento de práticas teatrais que permitam sua atuação de forma plena, ou seja, sem desvincular-se das responsabilidades pedagógicas, atua como diretor teatral, ator, produtor, figurinista, cenógrafo, sonoplasta, etc.com o objetivo de desenvolver um processo criativo, dialógico e transformador, através da apreciação, da prática, do estudo e da aprendizagem da linguagem cênica.

Essa consciência pedagógica, em nossa prática semanal, nos levou a aperfeiçoar tanto o trabalho como artistas amadores em produções independentes, como as atividades dentro do núcleo, aos sábados. Nossa atuação nas turmas de iniciação e nas turmas de segundo ano passaram a ter critérios de avaliação. Não perdemos aquele frescor da aventura experimental dos anos de 1997 e 1998, mas agora, era diferente, conseguíamos organizar nossas inquietações sociais através dos temas, textos e histórias experimentadas em aula e dar a elas um suporte mais adequado e sistematizado.

A sistematização do jogo por etapas, a organização das aulas por ano e idade e o planejamento para cada turma permitiram maior objetividade nas aulas e ensaios. Ao olhar para aqueles momentos de formação, posso perceber que os coordenadores propuseram uma formação em que fomos colocados para atuar duplamente como artistas e educadores. As duas coisas caminhavam juntas, e mais ainda, éramos também aprendizes do que exercitávamos.

Um privilégio para aquele grupo de jovens, em especial para mim, que até pouco tempo, como já comentei, vendia colchões. Com este projeto e a bolsa, pude sonhar com um futuro diferente. As realizações sociais, políticas e artísticas que aquele projeto proporcionou, transformou um grande número de pessoas que vinham de todos os cantos da cidade e também das cidades vizinhas.

Eu me refiro tanto aos monitores que a cada ano, ao menos um terço se renovava dando espaço para ex-oficinandos do próprio núcleo ou outros jovens artistas da cidade e da região, assim como a grande quantidade de oficinandos que ano a ano se inscreviam nas oficinas.

Uma média de 300 a cada ano, além de todos os familiares e público comum que acompanhavam em grande número todos os eventos como as Maratonas, Mostras e apresentações esporádicas das turmas e grupos.

Afirmo que, ainda hoje, todas essas ações refletem em nossas práticas profissionais e sociais (ainda que muitos tenham optado por outros caminhos profissionais). Vejo hoje, que o grande mérito daquela formação e da filosofia dos coordenadores, foi o fato de não terem se limitado a formar atores e atrizes, não se tratou de uma formação exclusivamente técnica.

A profissionalização seria uma consequência para aqueles que desejassem seguir na atividade artística. O fato é, que a experiência coletiva, familiar, social e cooperativista que aconteceu naqueles oito anos, mudou a vida de muita gente.

2.7.1 Os resultados obtidos com as formações.

O resultado naquele janeiro do ano 2000, foi uma explosão de trabalhos mais elaborados, seja das turmas de iniciantes ou de turmas de veteranos. As Maratonas de Teatro, que todo ano homenageava um artista próximo daquela comunidade, (que já tinham homenageado a atriz Nélia Silva na primeira e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu na segunda), fazia uma homenagem coletiva a um grupo de teatro, pioneiro na cidade nos anos 1960/70.

Era o Grupo Tefel (Teatro Felício Laurito), grupo formado dentro de uma antiga escola estadual na cidade e que teve, entre seus membros, o diretor teatral Ednaldo Freire, um dos grandes colaboradores do Núcleo de Formação de Atores.

Acredito hoje, que a escolha de homenagear um coletivo naquele ano de 2000, era o reflexo de uma transformação em nossas praticas individuais e coletivas. Tínhamos agora, um olhar para as ações coletivas dentro e fora do núcleo. Em 2000, começaram a aparecer na cidade, uma grande quantidade de coletivos teatrais, que era o resultado dos três primeiros anos do Núcleo.

Existia também, um olhar para os movimentos fora da cidade, ainda com seus festivais de teatro amador e um número crescente de grupos independentes das outras cidades que de forma colaborativa com o Núcleo, elegiam Ribeirão Pires para se apresentar. E esse intercâmbio entre grupos de fora e de dentro, começaram também a influenciar nossas praticas artísticas e pedagógicas.

Os resultados finais daquele ano foram fortemente debatidos tanto nas apreciações públicas após as apresentações, e, como já de costume, em nossos encontros de avaliação e planejamento.

Essas apreciações ou debates (como chamávamos) com o público, era composto por um mediador, geralmente monitor/bolsista de turma diferente da que estava apresentando. A mediação se fazia entre a plateia e os estudantes (fossem eles crianças, adolescentes ou adultos).

Acredito que esse procedimento era também, um forte aliado pedagógico, que servia tanto para a formação do público (que se manifestava a partir de sua leitura) como para a formação dos oficinandos (ao término de cada apresentação, já se preparavam sentados na boca de cena para o esperado debate). Quase sempre, a plateia ficava cheia para os espetáculos e se mantinha para os debates.

Essa atividade, era também uma forma de falarmos com a população sobre o que se fazia ali, nossas práticas artísticas e pedagógicas, uma forma de prestação de contas para a cidade. Uma ação de cidadania de quem utilizou os recursos públicos e está devolvendo e forma de cultura.

Figuras públicas como secretários de governo, vereadores e até a prefeita e seu vice, apareciam nessas apresentações e ficavam para os debates. Ao contrário do que acontece em diversos eventos públicos com a presença de políticos, ali, eles eram convidados a debater questões relacionadas aos problemas da cidade abordadas nas apresentações ou problemas do próprio projeto junto com a população.

Assim como uma ágora grega, que na antiguidade era um espaço em praça pública onde a população discutia todas as questões da pólis, em nossos debatesse instalava aos finais das apresentações um espaço democrático de debate onde falava a criança de sete anos que se apresentou e uma autoridade pública por exemplo. Por esta razão, era também um espaço de cobrança dos recursos que eventualmente atrasavam, ou algum tipo de reivindicação de nossa parte.

2.7.2 O processo pedagógico ou o resultado final

Com a chegada das novas propostas indicadas pela coordenação pedagógica do Núcleo, novas discussões apareceram em nossas capacitações. Como por exemplo, o dilema entre os processos pedagógicos e o resultado final.

No verbete “Processo e Produto” do livro *Léxico de Pedagogia Teatral*, encontramos a seguinte definição:

A ideia de processo está ligada à instauração de procedimentos que favoreçam a experimentação teatral. O produto está vinculado à configuração de formas cênicas, com base em processos de investigações cênicas. No âmbito educacional muitas vezes o produto teatral ainda é encarado como algo menor, de valor insignificante para o aprendizado artístico dos alunos (Koudela, 2015, p. 144).

Quando entrei no Núcleo, meu objetivo era a montagem de um espetáculo teatral no final do processo. Com o tempo, fui percebendo a importância do processo em sala de aula, mas isso não tirava a importância do resultado final. Com o passar do tempo, reformularíamos a ideia: o resultado final é o fruto do processo.

No segundo ano de trabalho com Carminda, em nossas capacitações, me foi dada a missão de apresentar um seminário a partir do livro *Ator e Método*, de Eugênio Kusnet. Este livro ela me emprestou e, após a apresentação do seminário, me presenteou. Trago-o comigo até hoje.

A partir daquela leitura e de algumas práticas com o grupo dos monitores, percebi a possibilidade passar para um estágio mais avançado com os jovens e adultos. Somando a formação sobre direção com Roberto Lima, meus trabalhos com jovens e adultos deram um salto tanto na preparação das turmas quanto na finalização do exercício cênico, sem perder seu caráter pedagógico.

É corrente também a crença de que um processo teatral vinculado à expectativa de um produto poderá reduzir o ensino de teatro à simples tarefa de produções de espetáculos, favorecendo os alunos mais habilidosos na arte da representação e estabelecendo a exclusão dos que não se sentem capazes de atuar diante de uma plateia (Koudela, 2015, p. 144).

Hoje, acredito que essas formações foram fundamentais para eu me tornar um arte-educador mais sensível e dosar o trabalho artístico e o pedagógico com aprendizes, respeitando seus processos individuais e o momento de cada turma.

2.8 A TERCEIRA GESTÃO DA COORDENAÇÃO DE TEATRO (GESTÃO CÁSSIO CASTELAN)

No ano de 2001, o ator, diretor e Prof. de teatro da cidade de Santo André, Cássio Castelan, veio substituir Roberto Lima, que teve que assumir a gerência de cultura da cidade no lugar do Prof. Ivan Rousseff que partira para a vida acadêmica.

Cássio, tinha em seu currículo o trabalho em formação teatral de jovens e adultos desde o ano de 1990 em Diadema, São Bernardo do Campo e em Santo André nos Centros Culturais e Comunitários dessas cidades, trabalhava também em Escolas Técnicas em teatro como o Célia Helena Centro de Artes e Educação e o Incenna Escola de Teatro e Televisão, ambos na cidade de São Paulo.

Quando chegou no início daquele ano, a equipe de monitores já estava formada. Era um momento da saída de uma parte dos antigos monitores e a chegada de cinco novos integrantes que no ano anterior tinham acompanhado as oficinas como assistentes (pochete), ou seja, ex-oficinandos dos anos anteriores.

2.8.1 O mesmo princípio, novos procedimentos na formação dos monitores.

Castelan manteve a formação em direção iniciada por Lima, privilegiando agora, outros recursos colhidos e utilizados por ele em outras formações. Destaco aqui, procedimentos coletivos como o “Campo de Visão”, sistematizado pelo diretor

e Prof. Marcelo Lazzaratto¹⁴, e também o dispositivo de criação das partituras físicas pelos interpretes, que poderia funcionar como disparador para o trabalho da (o) atriz (o) com base em diversos estudos desde o “Método das Ações Físicas” de Constantin Stanislavski até as abordagens sobre esses métodos de criação utilizados por diversos diretores e educadores pelo mundo.

Referências que tempos depois vou me aprofundar a partir do livro *O Ator Compositor*, do Prof. Dr. Matteo Bonfitto. Em uma resenha para o referido livro, a Prof.^a e pesquisadora Sônia Machado de Azevedo (2005, p. 245) relata:

Com base no Método das Ações Físicas de Stanislavski, o conceito é analisado com um enfoque que caminha na trilha de alguns encenadores escolhidos pelo autor, destacando-se exemplarmente Barba, Grotowski e Pina Bausch. Procurando as matrizes de trabalho de cada um, Matteo lança uma hipótese: serão as ações físicas parte estrutural, e nesse sentido, fundantes do jogo teatral? Essas ações, consideradas pelo inigualável mestre russo como parte importante do treino do ator e um indispensável auxiliar na criação da máscara atoral, mostram, em diferenciados processos de trabalho e épocas estudadas, um aprimoramento técnico rumo à sua própria e mais clara definição, por meio de sucessivas investigações centradas no corpo, terminando por sofrer um ajuste definitivo enquanto método de busca criativa, mesmo que os produtos decorrentes de sua utilização sejam poéticas da maior diversidade.

Tais trabalhos, tanto o “Campo de Visão” como o trabalho das “Ações Físicas” são para mim fundamentais tanto no meu trabalho como artista-educador como nos trabalhos de ator e de diretor que eu viria a praticar depois dessas vivências.

Ferramentas que dez anos depois, iriam se encontrar com as danças populares brasileiras como o “Cavalo Marinho” e o “Maracatu Rural”, (tradições populares da Zona da Mata Norte de Pernambuco) em formações com a Cia. Mundurodá, da cidade de São Paulo, que praticam há mais de vinte anos, tais procedimentos europeus junto as tradições populares brasileiras em seus processos artísticos ou em seus processos formativos.

14 Livre Docente em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas com a tese "Campo de Visão: um exercício de alteridade"; Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas com a tese "Arqueologia do Ator: personagens e heterônimos". Pesquisa e desenvolve o sistema improvisacional e pressuposto estético Campo de Visão há 25 anos. É diretor artístico da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico sediada na cidade de São Paulo.
<https://portal.dados.unicamp.br/perfil?origem=&docente=303894&sigla_unidade=IA&nome_unidade=INS_TITUTO%20DE%20ARTES&nome_programa=>. Acessado em 14/07/2023

Naquele primeiro ano, Castelan criou ainda um exercício cênico com o coletivo com os monitores/bolsistas que foi apresentado ao ar livre na *1ª Mostra Integrada de Artes de Ribeirão Pires*, utilizando um procedimento comum em seus trabalhos artísticos, o processo colaborativo, procedimento esse que falarei com mais detalhes no capítulo três, devido a sua grande influência nos próximos anos do núcleo.

Com a chegada desses novos monitores, nossa coordenadora pedagógica, Carminda Mendes André, resolve que deveríamos nos aprofundar nos estudos acerca do trabalho de Viola Spolin, uma vez que todas as novas pessoas que chegaram ao grupo de monitores, tinham sido formadas dentro daquela metodologia. Porém, um novo olhar começava a aparecer naqueles procedimentos.

Castelan relembra em entrevista¹⁵ que nós monitores estávamos muito ligados no “manual”, das regras e propostas de Spolin. Sabíamos muito bem escolher o jogo, explicá-lo, conduzi-lo e avaliá-lo de acordo com o método Spolin, mas o que pouco fazíamos, era observar o que realmente estava acontecendo na nossa frente.

Não bastava cumprir as regras do manual, tínhamos que ficar atentos aos temas e possibilidades abordadas nos exercícios; muitas vezes, não enxergávamos a quantidade de possibilidades criativas que as turmas estavam nos apresentando e ficávamos apenas com as análises frias em relação as regras do jogo avaliando o “onde, o quem e o que” e deixávamos escapar as potentes possibilidades criativas das turmas.

Carminda propõe ainda uma imersão teórica no livro *Homo Ludens*, do historiador e linguista holandês Johan Huizinga, um clássico para entendermos o princípio cultural do jogo que está presente em diversos ambientes da vida em sociedade como na linguagem, no direito, nos esportes, na guerra, na poesia e fundamentalmente no teatro. Huizinga defende que o jogo é anterior a cultura, “os animais brincam tal como os homens” (Huizinga, 1938, p. 3), porém só o homem é capaz de jogar.

15 Entrevista gravada com Cássio Castelan realizada em 12/07/2023.

[...] o jogo autêntico e espontâneo também pode ser profundamente sério. O jogador pode entregar-se de corpo e alma ao jogo, e a consciência de tratar-se 'apenas' de um jogo pode passar para segundo plano. A alegria que está indissolúvelmente ligada ao jogo pode transformar-se, não só em tensão, mas também em arrebatamento. A frivolidade e o êxtase são os dois pólos que limitam o âmbito do jogo (Huizinga, 1938, p. 24).

Estávamos lidando agora com um olhar mais rebuscado sobre o nosso fazer pedagógico, o que para muitos de nós monitores, era um terreno muito espinhoso e complexo. Mas, associávamos o que era possível com nossa prática semanal e buscávamos um aperfeiçoamento em nossa prática e ao nosso olhar a partir do que estudávamos durante a semana.

Com um cuidadoso diagnóstico feito por Lima e Castelan, sobre o projeto, para 2002, vieram algumas mudanças no funcionamento das oficinas e também no incentivo à produção teatral local que ainda dependia muito do que se produzia no núcleo.

Havia um grupo de jovens muito comprometidos com os projetos de teatro na cidade, uma proposta de participação que acontecia de fato, e um ótimo processo de formação, o que era muito positivo. Mas havia também, certo isolamento destes jovens em relação ao que acontecia e ao que vinha sendo discutido em outros lugares, gerando quase um autocentrismo. Informaram-me que havia vários grupos de teatro, aos poucos percebemos que estes vários grupos eram formados em sua quase totalidade pelas mesmas pessoas que circulavam por todos os grupos, com trabalhos muito parecidos. Outra característica: estes grupos saíam das oficinas de teatro e duravam cerca de um ano, poucos, e cito aqui o Manacá e o Balagandans chegavam ao segundo trabalho. Quanto as experiências estéticas eram muito ligadas ao teatro popular, com base em processos de improvisação, mas os espetáculos não eram improvisacionais, embora alguns assim se denominassem, a improvisação estava presente no processo e não no formato final (Castelan, Cássio *apud* Duarte, 2012, p. 91).

Começamos a mudar alguns conceitos que repetíamos com frequência, como a ideia de que todo o trabalho das turmas de iniciantes eram “teatro improvisacional”. Não era. Poderíamos partir de jogos de improviso, porém, em um determinado momento, fechávamos um roteiro e trabalhávamos nele, até fixar uma estrutura básica que aos poucos iria se tornando um texto a ser ensaiado e apresentado.

O elemento improvisacional até existia, mas o que fazíamos não era improvisação. Tal assunto discutirei com mais detalhes nos próximos capítulos que relatarão três processos de criação, a partir de improvisações e que aos poucos foi

se transformando em uma dramaturgia organizada. Cada uma com suas características.

Castelan constatou que uma parte daqueles monitores tinham o seu fazer teatral baseado apenas no trabalho do núcleo, não estudavam fora dali e nem tinham um coletivo artístico onde desenvolviam suas pesquisas. Então, a fim de incentivar o estudo e a criação independente do núcleo, foram criadas algumas novas regras para se tornar monitor. Haveria agora um processo seletivo composto por entrega de currículo e entrevista com o candidato a monitor.

O candidato deveria estudar em alguma instituição de formação teatral e/ou fazer parte de algum coletivo teatral. Tornou público o processo seletivo para as instituições de formação em teatro na região em formato de intercâmbio.

A proposta de intercâmbio não era dirigida exclusivamente a Escola Livre de Santo André. Quando optamos por abrir espaço para monitores de outras cidades, com o objetivo de ampliar a possibilidade de troca de experiências, entramos em contato com a Escola Livre, com a Fundação das Artes, com as Oficinas de São Bernardo, de Diadema, com a EMIA. Alunos da Escola Livre demonstraram maior interesse (Castelan, Cássio *apud* Duarte, 2012, p. 91).

Todas essas primeiras mudanças, não agradaram uma parcela daqueles monitores, em especial aqueles que já estavam acostumados com o formato anterior e discordava nas novas diretrizes. O mesmo aconteceu com a saída de Mate e depois, com a saída de Lima da coordenação.

E uma nova transformação ocorreu quando um grande número de candidatos e candidatas vieram, em especial da Escola Livre de Santo André, onde existia inclusive um núcleo voltado a pedagogia teatral coordenada pelo diretor e Prof. de teatro Francisco Medeiros¹⁶.

O ano de 2002 coordeno minhas últimas turmas como monitor bolsista, o “Porandubas Caaguassuenses ou Estórias de Ribeirão”, tema do terceiro capítulo

16 Francisco Alberto Azevedo Medeiros assinou a primeira criação no ano anterior, “Fando e Lis”, de Fernando Arrabal, trabalho de conclusão do curso. Na mesma década, também transitou pela dança, colaborando em coreografias de Marika Gidali, Décio Otero, Ruth Rachou e Maria Duschenes. Indicado pelo crítico Yan Michalski, que mal conhecia, trabalhou entre 1979 e 1981 numa organização sem fins lucrativos de Nova York, a Theatre of Latin America Inc., dedicada a intercambiar criadores e produtores da América Latina, capitaneada pela escritora e diretora Joanne Pottlitzer. (<https://teatrojornal.com.br/2019/10/a-arte-de-indagar-se-por-francisco-medeiros/>) 22/10/2019 Valmir Santos.

dessa dissertação. É, portanto, meu último ano como monitor e precisava de outros trabalhos que pudesse me sustentar então, sou convidado para compor o quadro de funcionários da gerência de cultura com um cargo de confiança de assistente da coordenação de teatro e passo naquele ano a coordenar um núcleo de estudos em pedagogia teatral para os jovens assistentes daqueles monitores/bolsistas.

A situação era de jovens de 16 a 20 anos que tinham passado pelos dois anos das oficinas e queriam se preparar para eventualmente futuramente se tornarem monitores. Minha tarefa com essa turma era de criar um ambiente semelhante aos encontros de formação dos monitores, então organizei um programa contendo todos os caminhos da formação que tivemos no núcleo desde 1997 até aquele ano.

Ainda em 2002 entra em vigor a lei municipal que oficializaria dentro de um grande “guarda-chuvas”, todas as atividades de formação nas demais linguagens artísticas da gerência de cultura, seguindo o modelo da coordenação de teatro. Trocaríamos então o nome “Núcleo de Formação de Atores” por “Núcleo de Formação Cultural”, e que no ano seguinte, celebrou uma parceria com a A.R.C.A, para gestão administrativa das contratações dos monitores/bolsistas como relata a seguir, os quatro primeiros artigos da lei Nº 4652, DE 18/11/2002.

CAPÍTULO I - DA CRIAÇÃO DO NÚCLEO DE FORMAÇÃO CULTURAL

Art. 1º Fica criado o "Núcleo de Formação Cultural da Estância Turística de Ribeirão Pires".

Art. 2º O "Núcleo de Formação Cultural da Estância Turística de Ribeirão Pires" tem por objetivo a qualificação e capacitação de artistas locais por meio de cursos específicos e de um processo de formação permanente, visando o desenvolvimento de processos criativos com a sociedade.

Art. 3º O "Núcleo de Formação Cultural da Estância Turística de Ribeirão Pires" desenvolverá estudos nas linguagens artísticas de Teatro, Dança, Música, Artes Visuais, Cultura Popular e Patrimônio Cultural.

Art. 4º Além dos alunos da classe artística local, compõe o "Núcleo de Formação Cultural da Estância Turística de Ribeirão Pires", Prof.es-capacitadores responsáveis por ministrar aulas em arte e arte-educação.¹⁷

Naquele final de 2002, Carminda se afastaria da sua rotina de coordenadora pedagógica do núcleo devido aos seus novos compromissos acadêmicos, então se cria um novo formato nesses últimos dois anos de projeto.

17 Primeiros artigos da lei que criou o Núcleo de Formação Cultural promulgado em 2001. <<http://leismunicipa.is/ofhls>>. Acessado em 14/07/2023

São convidados a partir de então, artistas-pedagogos da região do ABC que se revezariam para orientar o grupo de monitores. Vieram então a Prof.^a doutora e dramaturga Adélia Nicolete, a Prof.^a mestra, dramaturga e diretora Solange Dias, o pedagogo e dramaturgo Zeca Capelini, o diretor e pedagogo Esdras Domingues e o pedagogo e ator Wilson Julião, todas e todos artistas da região, ampliando o laço com profissionais do ABC.

Cada profissional trabalhava com uma frente distinta, por exemplo, Nicolete trouxe a criação dramaturgical a partir de estímulos das artes visuais. Dias, por sua vez, trouxe algumas experiências em criação colaborativa.

Capelini, com sua experiência de educador e coordenador da EMIA (Escola Municipal de Iniciação Artística) de Santo André preencheu uma carência da época que era o trabalho teatral feito com crianças. Domingues e Julião, trouxeram olhares distintos no campo do trabalho do diretor-pedagogo. As formações agora eram ciclos semestrais ou anuais. Sempre de acordo com a necessidade do núcleo.

2.9 AGENTE CULTURAL / ARTISTA-EDUCADOR OU ARTISTA CIDADÃO. AFINAL, O QUE O NÚCLEO DE FORMAÇÃO DE ATORES (CULTURAL) ESTAVA FORMANDO?

Entre os anos de 1997 e 2004, a Prefeitura da Estância Climática de Ribeirão Pires criou um programa de política pública de cultura que através da linguagem teatral criou um sistema de formação de agentes multiplicadores (monitores/bolsistas) que multiplicavam seus conhecimentos adquiridos através das formações oferecidas para esse grupo e que depois era multiplicado para a comunidade da cidade.

O reflexo desta formação foi a criação de uma jovem classe artística que passou a trabalhar em outros espaços da cidade, tais como: ONG's, escolas, espaços de recreação e educação para crianças e jovens.

No campo artístico, surgiram jovens diretores teatrais, técnicos de som, iluminadores, cenógrafos, cenotécnicos, sonoplastas, figurinistas, maquiadores e muitos atores e atrizes que tanto dentro como fora da cidade, passaram a trabalhar ativamente no “mercado cultural” do ABC paulista e na cidade de São Paulo.

Outros tantos, se transformaram em profissionais da educação física, contadores de história e professores da rede pública e privada de educação, carregando em sua bagagem profissional, todo o repertório adquirido ao longo dos anos em Ribeirão Pires. Então, o que aquele núcleo realmente estava formando? Sobre os objetivos no campo da cultura da primeira gestão petista na cidade de Ribeirão Pires, em entrevista, Mate comenta:

Não era formar artistas, mas cidadãos, conscientes de sua subjetividade e potência criativa, que pudessem intervir no mundo de um modo mais civil e menos idiossincrático. Pelo fato de a atividade teatral ser, fundamentalmente, coletiva, era fundamental desenvolver a paciência, a escuta, a concessão para sugestão de criação diferenciada àquela que pauta a individualidade (Mate, Alexandre *apud* Duarte, 2012, p. 91).

Roberto Lima afirma que “O projeto político do governo para a Cultura era assentado sobre o conceito de Cidadania Cultural” e no programa da 4ª Maratona de Teatro ocorrida em 2000, lemos:

A gestão do Núcleo de Formação de Atores é verdadeiramente “assembleísta”, terminando por desdobrar-se na criação de uma massa crítica junto a um grupo de jovens da cidade, que participam de uma experiência democrática e efetiva de gestão compartilhada de um projeto voltado sobretudo para a própria juventude. Essa experiência de gestão compartilhada do Núcleo de Formação de Atores tem sido inclusive responsável por estarmos suprimindo algumas das deficiências funcionais da coordenadoria, resultado do sentimento que neles se desenvolveu de apropriação do projeto cultural por nós proposto (PMRP, 2000).

Com toda formação em teatro-educação citada anteriormente, será que o grande objetivo deste núcleo era formar artistas-educadores? Ou pelo movimento cultural promovido nesses oito anos, o objetivo era criar uma classe artística? Ou então criar agentes culturais como define o Prof. Teixeira Coelho (2004, p. 64) em seu livro *O que é Ação Cultural?*:

O que faz um agente cultural? 'Ele mesmo não cria, cria oportunidades para os outros.' Este talvez seja o primeiro grande desafio e a primeira grande decepção para o agente cultural brasileiro: reconhecer que na ação cultural seu objetivo não é criar diretamente, mas apenas criar as condições para que outros o façam.

O agente cultural como define Teixeira Coelho, seguindo o modelo francês, é na realidade, o que dentro do serviço público, convencionamos a chamar os funcionários que passaram por um processo de concurso público ou foi contratado com um cargo de confiança para fazer a gestão cultural, para articular os caminhos para que os artistas e produtores culturais possam criar ou veicular suas obras e atividades culturais.

A ideia de Teixeira Coelho se aproxima mais daquele cargo que assumi nos dois anos daquela gestão. Ajudei a criar as mostras “Encontro Teatral Todos Por Um”, M.I.A “Festival Estudantil”, Mostra Integrada de Arte” e “Maratona de Teatro”, além de articular parcerias com os fazedores de cultura das cidades do ABC, dos municípios de Suzano, Mogi das Cruzes, São Paulo e Jandira, a fim de facilitar a ida e vinda de artistas dessas cidades com o objetivo de criar um grande corredor cultural.

Claro que a grosso modo, aqueles monitores/bolsistas faziam um pouco de cada coisa, mas, segundo disse Castelan em entrevista, *“o que mais se falava era na criação de uma classe de artistas cidadãos na cidade”*, que tivesse plena consciência de seus direitos como munícipes e que fizesse um diálogo direto com o poder público acerca de suas ações nas políticas pública de cultura.

Tanto nas instâncias oficiais, como o conselho municipal de cultura, como em um diálogo constante com o poder público a fim de definir em conjunto suas ações. Que não fosse uma decisão unilateral a partir do gosto pessoal de cada gestor. Castelan avalia que:

O que o projeto daquelas duas administrações conseguiu fomentar foi o surgimento de cidadãos artistas individuais, mas que infelizmente, no sentido de coletividade, essa tarefa não se concretizou nem em Ribeirão Pires e em nenhuma das sete cidades do ABC paulista. Onde mais se encontra uma classe razoavelmente consciente e crítica capaz de efetivamente influenciar as decisões das políticas públicas de cultura, é na cidade de São Paulo¹⁸, (Cássio Castelan, comunicação verbal).

O que ao meu ver, esses coletivos, teriam que se manter sempre vigilante, pois a todo momento, aparece alguma lei ou ação por parte das gestões, a fim de

18 Entrevista cedida para esse trabalho em 12/07/2023.

cortar os recursos públicos ou substituir ou eliminar programas que foram conquistados com muita luta da classe artística.

A ideia da formação de “artistas cidadãos” entrou até para o nome da A.R.C.A, (Associação Ribeirãopirense de Cidadãos Artistas) fundada em abril 2002, fruto de um longo processo de organização de parte dos monitores e mais alguns artistas de outras linguagens da cidade. Associação essa que tem suas sementes lançadas com a formação semanal do Prof. Elmir de Almeida em parceria com a Fundação Unitrabalho, promovida pela gerência de cultura desde a chegada de Roberto Lima em 1999.

Associação que completou 22 anos de (re)existência na cidade em 2023, porém, pouco consegue influir nas decisões e ações culturais da cidade devido a série de administrações conservadoras que assumiu a cidade desde 2008.

Infelizmente, em janeiro de 2005, quando a nova administração chegou, todo o legado deixado pela anterior, foi se perdendo aos poucos. Ainda existiam os Monitores/bolsistas, mas não existiam mais as formações e aos poucos os espaços de criação e fruição, foram dando espaço para ações de companhias privadas, amigas do gestor do momento.

Ainda existe uma grande parcela de artistas formados naquela época que pouco conseguem fazer em relação a administração pública, mas seguem firmes em um fazer artístico que ainda tem como referência, todo trabalho realizado entre 1997 e 2004. Sou um deles, ainda que agora trabalhando em outras paragens.

E afirmo que minha primeira grande escola, muito antes da universidade foi dentro desse núcleo que me possibilitou uma formação gratuita como artista-educador e como um artista-cidadão dentro de uma ação pública de cultura.

3 HISTÓRIAS DA MALOCA, UMA EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO COLETIVA.

“Se o senhor não tá lembrado? dá licença de contar...”¹⁹

Entro oficialmente para o Núcleo de Formação de Atores de Ribeirão Pires em 1998, onde, ao lado da minha parceira de palco, Simone Domingues, desde o tempo da montagem do espetáculo *Morte Vida Severina* em 1995, coordenamos uma turma de adultos aos sábados à noite.

Naquele ano, ainda quando trabalhávamos com dramaturgias prontas nas turmas de iniciação, propomos a montagem de uma colagem de fragmentos dos textos de autores como Plínio Marcos (*Quando as Máquinas Param*), Gianfrancesco Guarnieri (*Eles Não Usam Black-Tie*) e Joracy Camargo (*Deus Ihe Pague*) que refletissem questões ligadas ao trabalho e ao desemprego, entremeada pelo poema “Operário em Construção” de Vinícius de Moraes interpretada por nossa amiga, a atriz Nélia Silva. Uma clara influência da obra teórica de Augusto Boal, que teve forte influência no núcleo durante aqueles oito anos.

Com as transformações ocorridas no núcleo na virada de 1998 para 1999, as turmas de iniciação, teriam que finalizar o ciclo com “exercícios cênicos” que tivessem como origem o improviso. E novamente em parceria com Simone Zechin, iniciamos uma turma de iniciação em 1999.

A turma era formada por 8 homens e 6 mulheres. Dentre eles, professores, publicitária, atendentes de supermercados, balconistas de farmácia, recreadores, funileiros, desenhista projetista, estudantes e desempregados compunham a oficina.

As aulas tinham três horas de duração, das 17h às 20h e nossas referências para os primeiros exercícios eram aqueles encontrados no livro “Improvisação para o Teatro” (1992) da norte-americana Viola Spolin, que desde aquele início de ano, tivemos um aprofundamento em suas práticas, nas capacitações às segundas-feiras com a Professora Dra. Carminda Mendes André.

Nossos estudos consistiam em trabalhos práticos e teóricos. Analisar os conceitos básicos e as orientações preliminares, comparando-as com nossas experiências anteriores, e desenvolver na prática os exercícios entre os monitores

¹⁹ Início da famosa canção “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa que era tocada na voz de Elis Regina, ao final do espetáculo.

com aplicação tanto pela coordenadora como em um segundo momento, por nós, os monitores, fundindo o que Spolin propunha no livro e nossas vivências.

Todas as pessoas são capazes de atuar no palco. Todas as pessoas são capazes de improvisar. As pessoas que desejam são capazes de jogar e aprender a ter valor no palco” e “aprendemos pela experiência e pela experimentação e, antes de mais nada, ninguém ensina nada para alguém (Spolin, 1992, p. 3).

Assim começa o livro que teve tradução da professora doutora Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. Sua primeira publicação nos Estados Unidos se deu em 1963, depois de um longo processo de estudo, escrita e sua aplicação em oficinas de trabalho.

“Nele estão impressas as técnicas do cabaret alemão, da commedia dell’arte, da atuação brechtiana e de muitos dos conceitos de experiência ativa no trabalho sobre interpretação de Stanislavski. Brasil se deu em 1979” (Camargo, 2010), nos conta o professor Robson Corrêa Camargo, grande estudioso do assunto. Camargo destaca ainda uma citação da professora Ingrid Koudela que diz:

A escola parece evitar a experiência”, afirma com propriedade Ingrid Koudela em seu texto. Muitas vezes o próprio teatro a evita. Experiência, pedra de toque dos jogos teatrais, é conceito fundante do sistema stanislavskiano: *Perejivanie*, palavra central no sistema, pode ser traduzida ao português como vivência ou experiência. E, conclui Koudela, pela experiência temos o aprendizado estético em seu “momento integrador da experiência humana (Camargo, 2010, p. 31).

Munidos de todas as premissas e principalmente das orientações deixadas por Spolin na primeira parte do seu livro, “Procedimentos das Oficinas de Trabalho” (p.17), que nos orientava passo a passo a utilização de seu sistema de jogos, como Ponto de Concentração (p. 20), Os Times e a Apresentação dos Problemas (p. 21) e mais uma série de orientações a serem seguidas na aplicação em sala de aula, partíamos a prática dos jogos.

Desde os exercícios de entrosamento da turma onde já praticávamos jogos populares de rua, alguns encontrados no próprio livro devidamente adaptados para a realidade brasileira por Koudela e sua equipe dentro da Escola de Artes Dramáticas da USP, antes da publicação no Brasil em 1979.

Mas também jogos trazidos pelos monitores em sala de aula do Núcleo, antes de serem aplicados as turmas nos sábados. Logo depois, praticávamos

incansavelmente todas as orientações propostas por Spolin como as sessões de Onde, Quem e O que, Ação e Conflito.

Era comum também nesses encontros com a professora Carminda, exercitarmos a montagem das aulas e seus objetivos. Assim, eu e Simone, montávamos nossos primeiros exercícios para a turma de sábado à noite. Experimentávamos todos os procedimentos propostos por Spolin, e obtínhamos os melhores resultados possíveis. A empolgação entre os monitores e a turma era frequente.

Após todo o ciclo básico que se propunha a integrar a turma, experimentávamos os jogos propostos por Spolin como “onde” com o objetivo de estabelecer as convenções espaciais imaginárias ou reais do local que ocorre a situação; “quem” com o objetivo de iniciar o trabalho de criação da personagem desde seus elementos mais básicos da cena e o “o que” que tratava especificamente das atividades e acontecimentos ocorridos na cena; chegamos no momento de introduzir o conflito. Propus que utilizássemos um procedimento já experimentado por mim na turma de adolescentes do sábado à tarde.

3.1 DOS EXERCÍCIOS IMPROVISACIONAIS SEM PALAVRAS A INTRODUÇÃO DO UNIVERSO MUSICAL DE ADONIRAN BARBOSA E AS HISTÓRIAS PESSOAIS NA CRIAÇÃO DAS CENAS:

“As Mariposa quando chega o frio... fica dando vorta invorta da lâmpada pra si isquentá...!”²⁰

Certa tarde de sábado, propus para a turma as canções “Domingo no Parque” de Gilberto Gil e “Dias de Santos e Silvas” do Gonzaguinha. O exercício consistia em ouvir as canções e depois discutíamos em grupo as suas ideias, com um olhar específico para identificar os elementos trabalhados no primeiro módulo do ano: Onde, Quem, O que. Depois, ouvíamos mais uma vez, a fim de observarmos os diálogos ou narrativas das canções conforme o exemplo a baixo:

Domingo no Parque

[...]A semana passada, no fim da semana
João resolveu não brigar

20 “As Mariposas”, música de Adoniran Barbosa que inspirou cena em “Histórias da Maloca”.

No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar capoeira
 Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar
 O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio.²¹

Dias de Santos e Silvas

[...]O dia subiu sobre a cidade
 Que acorda e se põe em movimento
 Um despertador bem barulhento
 Badala, bem dentro, em meu ouvido
 Levanto, engulo o meu café
 Corro e tomo a condução
 Que, como sempre, vem cheia
 Anda, para, e me chateia
 Está quente pra chuchu
 Meu calo dói
 A certeza já me rói
 Levo bronca do patrão²²

Depois partíamos para experimentação em cena. Geralmente uns 20 minutos para combinar a cena e depois a apresentação, onde observávamos os elementos trabalhados anteriormente, nos jogos clássicos de Spolin, mas agora, com um tempero brasileiro. O cenário, o ambiente, as personagens e os conflitos eram nossos.

As turmas eram geralmente divididas em dois grupos. Enquanto uma turma se apresentava a outra assistia e depois comentava a cena sob nossa mediação. As cenas extrapolavam os conceitos básicos e novamente, as questões preconizadas por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido, vinham à tona. Vida cotidiana, transporte público, padrões e empregados, cultura popular, opressores e oprimidos. Tudo aparecia na análise das cenas.

A proposta foi muito bem aceita e na semana seguinte queríamos ir além. A ideia era que utilizássemos todos os conhecimentos dos dois primeiros meses de jogos a partir do livro de Spolin; mas, agora experimentando as inspirações das canções brasileiras e seu cruzamento com o cotidiano brasileiro a partir do Teatro do Oprimido. Usávamos alguns jogos de Boal, mas o que mais nos chamava a atenção, era seu conteúdo político. Desta vez, eu levei uma coletânea da obra do sambista paulista, Adoniran Barbosa.

21 “Domingo no Parque”, música e letra de Gilberto Gil, 1968.

22 “Dias de Santos e Silvas”, música e letra de Gonzaguinha, 1977.

As músicas escolhidas foram, “Saudosa Maloca” e “O Samba do Arnesto”. Foi um encontro eletrizante. Jogos de rua como aquecimento: jogos de bola como futebol, vôlei, basquete e queimada²³ (com e sem bola), pique bandeira²⁴ (com e sem bandeira) e pega rabo (um clássico nas oficinas)²⁵.

Brincadeiras populares que trazíamos de nossas memórias da infância e também da prática da recreação infantil que muitos de nós trabalhávamos durante a semana. Logo na sequência, eu e minha parceira, apresentamos as músicas para a turma. Lemos as letras, discutimos seus conteúdos e partimos para as improvisações.

Samba do Arnesto

O Arnesto nus convido,
prum samba ele mora no Brás,
Nóis fumos, não encontremos ninguém,
Nóis vortemu Cuma baita duma reiva,
da outra vez, nóis num vai mais...
nóis num semu tatu...²⁶

Saudosa Maloca

Se o sinhô não está lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse adifício arto
Era uma casa velha
Um palacete abandonado

Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mas um dia, eu nem quero me alembrá
Veio os homis c'oas ferramenta
Que o dono mandô derrubá²⁷

O impacto com aquela turma foi tão grande, que todos os improvisos já pareciam trabalhos avançados. Tanto as canções de Gilberto Gil, como a de

23 Queimada ou jogo do mata é um esporte coletivo em que os jogadores de duas equipes tentam acertar os oponentes com uma ou mais bolas, evitando serem atingidos. O objetivo de cada equipe é eliminar todos os membros da equipe adversária, acertando-os com bolas.

24 O objetivo do jogador é capturar a bandeira da outra equipe sem ser agarrado pelo adversário. O jogador que for pego ao tentar agarrar a bandeira deve permanecer imóvel até que algum jogador do grupo consiga tocá-lo.

25 Pega rabo jogo onde cada jogador colocava uma meia na cintura na parte de traz da calça e vence o último que sobreviver com o rabo onde todos pegam todos.

26 “Samba do Arnesto”, 1964, samba de Adoniran Barbosa que abria o espetáculo “Histórias da Maloca”.

27 “Saudosa Maloca”, samba de Adoniran Barbosa de 1961.

Gonzaguinha, tiveram recepções incríveis. Mas nada se compara a crônica paulistana de Adoniran.

Alguns já conheciam parte da obra do compositor nascido na cidade de Valinhos no interior paulista e que depois morou na cidade do ABC de Santo André, mas que sua obra foi escrita e consagrada no bairro da Bela Vista, na cidade de São Paulo, popularmente conhecida como Bexiga.

A própria turma pediu para que na semana seguinte eu trouxesse outras músicas de Adoniran, e prontamente o pedido foi atendido. Eu mesmo conhecia poucas músicas do sambista e fui levado a entrar de cabeça na obra. “As Mariposas” e “Joga a Chave” foram as canções trazidas na semana seguinte. A primeira, fala de forma aparentemente ingênua o fenômeno noturno onde mariposas giram envolta da lâmpada para se esquentar e na sequência a analogia no verso:

As Mariposas

[...] Eu sou a lâmpada e as mulher é as mariposa,
que ficam dando vorta em vorta de mim,
toda noite, só pra me beijá.

As orientações, as mesmas, ouvir as músicas e retirar delas os elementos fundamentais para a construção da cena: onde, quem, o que, ação e conflito. Na apresentação, tecnicamente tudo certo, enxergávamos o espaço fictício, as personagens, as situações e seus problemas a serem resolvidos, mas agora tinha um elemento novo. Nas conversas com os grupos, já percebíamos que os elementos básicos da cena nem entravam mais em discussão. O que a turma queria discutir era seu contexto mais profundo.

O alcoolismo, a infidelidade e a volta pra casa onde ali estava a mulher, sempre a serviço dos homens, que toda noite voltavam embriagados e atrapalhando a vida noturna dos barracos. As questões sociais extrapolavam o padrão da cena e dizia de forma escancarada o real assunto que todas as mulheres da turma queriam discutir.

Na cena, percebemos um grande conflito. Uma disputa de território entre as mulheres e seus maridos. Parte da trama se estabeleceu ali, criávamos no morro fictício a guerra dos sexos pelo poder do morro e pelo direito ao lazer. Mas que na realidade era a metáfora da luta das mulheres e o machismo que impera até os dias de hoje em qualquer nível social. Cada um do seu jeito. Tema que guiou boa parte

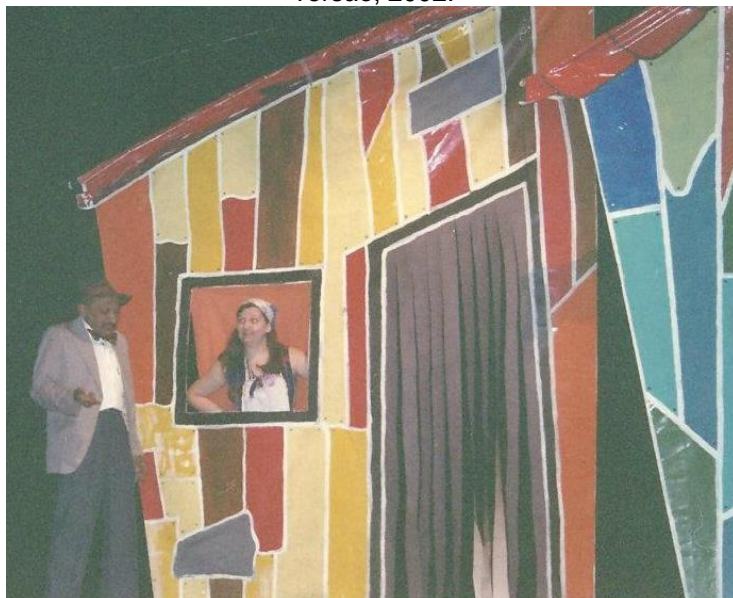
do trabalho até o roteiro final. A música “Joga a Chave”, trazia um homem na porta de casa que tinha perdido as chaves da porta, por conta da bebedeira.

Imagem 05: Marcos (nosso primeiro Charutinho) 1999.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Imagem 06: Júlio Coimbra (o segundo Charutinho) e Adriana Giampietro na cena “Joga a Chave” 2ª versão, 2002.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Joga a Chave

[...] Joga a chave meu bem, aqui fora está ruim demais, cheguei tarde perturbei seu sono, amanhã eu não perturbo mais”.²⁸

Essa música em especial, me levou a refletir sobre as diversas vezes que eu vi meu pai, o seu Onésio, chegando as altas horas da madrugada embriagado e minha mãe, dona Agda, deixando-o para o lado de fora.

Comecei a criar paralelos da minha infância morando em uma família típica da periferia, ligada sempre a muitas festas com a trilha sonora regada a sambas, jovem guarda, forró e brega. Meu pai, fundador da Escola de Samba Acadêmicos do São João em Mauá, muito ligado a vida noturna enquanto minha mãe, ficava comigo e meus irmãos, Fernando e Leonardo em casa.

Os problemas financeiros sempre batendo em nossa porta, até mudarmos para a favela do bairro Santa Rosa, em Mauá. Muitas daquelas histórias que improvisávamos em sala de aula, eu completava, relatando algum fato corrido com minha família.

Mas na ficção, um balconista de uma farmácia na cidade, Marcos, resolveu fazer o personagem do homem que cambaleando chega na porta de casa. Adriana, uma moça que trabalhava em um escritório de publicidade na cidade vizinha de Mauá, fazia a esposa que deixa a porta trancada, e a vizinhança do casal brigava com eles devido à bagunça de madrugada.

“Saudosa Maloca” e “Despejo na Favela” trouxeram uma cena coletiva, onde no meio de uma festa alguém entra em cena dizendo que os tratores estão lá fora pronto para destruir a comunidade. Em meios a protestos e resignações, o povo junta seus pertences em malas e trouxas e vê a favela ser colocada a baixo.

Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela e, contra seu desejo
Entregou pra seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo
Assinada, seu doutor
Assim dizia a petição
Dentro de dez dias quero a favela vazia
E os barracos todos no chão²⁹

28 Adoniran Barbosa “Joga a Chave”, 1951.

29 “Despejo na Favela”, samba de Adoniran Barbosa, 1969.

Mais uma canção, que dialogava com a minha realidade de infância. Em 1982, quatro anos antes de morarmos na favela do Santa Rosa, eu e minha família, morávamos em uma antiga casa na avenida Barão de Mauá, em Mauá, de propriedade do meu avô, por parte de mãe. Porém, essa casa passou por um longo processo jurídico e meu avô, perdeu a posse e minha família foi despejada. Tenho ainda em minha memória, a imagem daquela casa de tijolos sendo demolida. Mais uma memória sendo compartilhada com a turma. Depois de um mês de experimentações a partir da obra do sambista onde utilizávamos os jogos e as orientações de Viola Spolin como referência decidimos qual seria nosso tema para criação do experimento cênico daquele ano. Vamos falar sobre uma favela e seu povo a partir das músicas de Adoniran Barbosa.

3.2 O ENCONTRO DOS CONCEITOS DA CRIAÇÃO COLETIVA NO CAMPO DA PEDAGOGIA TEATRAL E NA CRIAÇÃO DE UM ROTEIRO E SUA ENCENAÇÃO:

No ano de 1999 no Núcleo de Formação de Atores de Ribeirão Pires, tínhamos como premissa, não configurar de espetáculo a finalização das turmas de iniciação, como citado no capítulo anterior. Portanto, aquela busca desenfreada atrás de textos dramáticos, como era comum anteriormente, ficou para trás. Naquele momento, na turma de adultos, aquilo não era problema. Mas tínhamos uma grande questão. O que apresentar na 4ª Maratona de Teatro que aconteceria em janeiro de 2000?

Como citado anteriormente, a turma estava muito empolgada com os improvisos criados em sala de aula nos últimos dois meses. Propus então que eu organizaria um roteiro de cenas possíveis e suas ligações para começarmos a improvisar o que viria ser nosso trabalho.

Certo dia, ouvindo as músicas em casa, e tentando dar sentido ao roteiro, meu pai, Onésio Oliveira, que era muito ligado ao samba, me perguntou o que estava fazendo ali. Conte para ele minha tarefa. Logo ele lembrou do programa de rádio que ele ouvia quando era criança no início dos anos 1960. “História das Malocas”.

Era um programa de grande sucesso: foi irradiado por dez anos, os quais recebeu excelentes críticas no jornal e obteve altos índices de audiência (Adami, 2012, p.7). Seu reconhecimento era tamanho que foi mantido no ar mesmo sem patrocínio - caso de exceção, considerando que as produções radiofônicas dependiam do apoio financeiro provindo de publicidade. O sucesso de *Histórias das Malocas* levou a sua expansão para além da radiodifusão, ganhando adaptação para a TV, em 1958. Tristemente, deste imenso material sobraram pouquíssimos registros, quase todos em forma de roteiros datilografados do programa radiofônico³⁰ (Ankava, 2020, p. 3).

Criação do roteirista e compositor Oswaldo Moles no ano de 1956, inspirado na canção Saudosa Maloca de Adoniran Barbosa. Era um programa de humor no estilo rádio novela ou rádio teatro onde o próprio Adoniran, fazia um personagem chamado Charutinho que era casado com Terezoca e viviam no Morro do Piolho. Eram dois malandros que viviam sempre arrumando confusão a cada episódio do programa que era produzido pela rádio Record de São Paulo. Apareciam diversos outros personagens, disse meu pai, que aos poucos ia lembrando de alguns episódios.

Organizei então um roteiro criando casais que moravam em três casas que viviam próximos, criando diversas confusões. E cada cena seria inspirada por uma ou mais canções. Quando a proposta chegou para turma, coletivamente fomos transformando aquele roteiro. Os casais eram formados por Charutinho e Terezoca, Joca e Pafunça e Dona Eugenia e Mato Grosso. Joca e Mato Grosso, até hoje não sei se viraram personagens do programa. Mas os demais aparecem em canções, então, fomos criando coletivamente a nossa versão. Apareceram ainda, Tizia, Zé do Bar, Moacir, Gabriela, João e Trabucção, o policial. Um desfile de tipos populares inspirados no universo criado por Adoniran e Oswaldo Moles.

Podemos afirmar que boa parte desse processo se deu de modo intuitivo, mas principalmente coletivo, o que agora eu o comparo com os chamados espetáculos de *Criação Coletiva*, como bem define a Prof.^a Dr.^a. Adélia Nicolete (2005). Segundo a autora, o teatro dos anos 1960 e 1970 se caracterizou por eliminar as hierarquias impostas nos meios de produção teatral.

A figura do diretor que dita o que tem que ser feito, assim como o primeiro ator, ou principalmente no teatro comercial onde a figura de um produtor /investidor que escolhe um texto e contrata um diretor, faz audição para escolha do elenco e

30 AS HISTÓRIAS DAS MALOCAS: Urbanização e Comunicação na “Cidade que mais cresce no mundo”. Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, XXV, 2020, SP.

depois fica com os lucros obtidos numa temporada, era combatida pelos coletivos que se propunham a romper com esses modos de produção.

Não havendo setorização, todos os componentes do grupo encarregavam-se das etapas criativas e administrativas da produção e da divulgação. Destoava-se de uma série de outras iniciativas no contexto político e econômico do país. Era como se houvesse microterritórios anarquistas ou socialistas funcionando em plena ditadura (Nicolete, 2005, p. 17).

Desde os procedimentos improvisacionais, preparação do elenco, escolha do tema, organização das cenas, escolhas de personagens, criação cenográfica e sua execução, produção e organização de circulação do trabalho se dava de modo coletivo. Mesmo eu e Simone, que organizávamos os improvisos e algumas vezes a movimentação no palco, todo o sistema e todas as decisões eram coletivas.

O exercício foi apresentado a primeira vez em janeiro e em março do ano 2000, voltando a se apresentar nas comemorações de aniversário da cidade. Era prática comum nessa época, sempre após as apresentações, fazíamos uma conversa com a plateia. Um debate mediado por mim ou por qualquer integrante do grupo que durava uns 30 minutos, porém alguns tinham mais que 60 minutos. A dinâmica era sempre fazer uma breve apresentação da origem do grupo e a fonte de inspiração. A palavra era passada para a plateia e dali vinha todo tipo de questionamento.

Desde nome e idade do elenco, até curiosidades sobre a criação das cenas e sobre a pesquisa. Em alguns casos íamos ouvindo pessoas que conheciam tanto o programa de rádio como até mesmo, pessoas que conviveram com Adoniran, e íamos modificando nosso roteiro a cada apresentação.

Vinham sugestões da plateia como a sugestão das mulheres serem mais enérgicas com seus maridos e até um rapaz que ficou revoltado com a passividade do povo do morro ao ter seus barracos derrubados. Foram debates acalorado e que refletíamos e de alguma forma transformávamos as cenas nas apresentações seguintes, ou simplesmente mantínhamos a nossa proposta inicial.

Imagem 07: Recorte do Jornal “A Folha de Ribeirão” anunciando a programação da 1ªMostra de Teatro de Ribeirão Pires em 2000.

Terça-feira - 16 de Maio de 2000 C I D A D E

RIBEIRÃO PIRES

Mostra de Teatro começa hoje

por Camila Pierobom Bertoldo

A 1ª Mostra de Teatro de Ribeirão Pires terá início hoje a partir das 20h no Centro Cultural Ayrton Senna. O projeto é uma realização da Gerência de Cultura da Secretaria de Esporte Cultura e Lazer (Secel), e tem como objetivo fomentar a organização do movimento teatral na cidade, dinamizando e qualificando a produção cultural como forma de continuidade ao projeto das Oficinas de Teatro.

O evento será aberto hoje pelo Grupo Acalanto de Teatro com o drama “Última Instância”, de Carlos Queiroz Telles. A peça é dirigida por Abdael José e fala sobre a violência urbana, interpretada por quatro atores.

Amanhã, o Grupo Art'enCena apresentará a comédia “Em Busca da Costela Perdida”, às 20h. O espetáculo tem a direção de Cícero Ferreira, e é uma colagem de textos de vários autores, que retratam a relação homem/mulher desde o início dos tempos até a atualidade.

Na quinta-feira, a partir das 20h, o Grupo Balangandans apresentará o espetáculo “O Anel de Magalão”. Dirigida por Abdael José e Daniela Gianpietro, a peça é uma comédia que conta, através de tipos característicos da Comédia Popular Brasileira, as peripécias de dois empregados em busca de enriquecimento rápido.

Sexta-feira é a vez do Grupo Manacá de Teatro apresentar o já conhecido espetáculo “Histórias da Maloca”, uma comédia criada a partir de improvisações sobre as canções e roteiros radiofônicos de Adoniram Barbosa, retratando o cotidiano de uma comunidade popular. Com a direção de Eduardo Oliveira e Simone Zechin, o espetáculo terá início às 20h.

O Grupo Salada de Formas estará apresentando no sábado, também às 20h, o épico “Castro Alves Pede Passagem”, de Gianfrancesco Guarneri. Com estrutura de um programa de audiotório, o espetáculo dirigido por Ney Vhan Poetta conta passagens da vida e trechos da obra do poeta Castro Alves.

Domingo a programação começará mais cedo, com a apresentação da peça “Os Saltimbancos”, de Chico Buarque de Holanda, às 15h. Trata-se de um musical infantil, representado pela Cia Cascando o Bico e dirigido por Eduardo Oliveira. A peça relata a trajetória de quatro animais artistas que buscam o sucesso na cidade grande, traçando um paralelo com a vida do artista popular.

E para finalizar o Grupo Arte de Viver estará apresentando o drama “Fragmentos”, domingo às 20h. O espetáculo une textos de poetas como Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles à testemunhos de vida dos próprios atores, integrantes do grupo de Terceira Idade das Oficinas de Teatro, e tem a direção de Alexandre Maie.

Todos os espetáculos acontecerão no teatro João Neto, que fica na avenida Brasil, 193, no Centro de Ribeirão Pires. A entrada é franca e o telefone para mais informações é 459-1512.



“Histórias da Maloca” se apresentará nesta sexta-feira às 20h

Fonte: A Folha de Ribeirão, 2000.

No dia 13 de maio ainda de 2000, uma matéria do jornal local, “A Folha de Ribeirão” dizia:

Sexta-feira é a vez do Grupo Manacá de Teatro apresentar o já conhecido espetáculo “Histórias da Maloca”, uma comédia criada a partir de improvisações sobre as canções e roteiros radiofônicos de Adoniram Barbosa, retratando o cotidiano de uma comunidade popular. Com direção de Eduardo Oliveira e Simone Zechin, o espetáculo terá início às 20h (Bertoldo, 2000, p. 8).

Tal matéria de jornal, que trazia a programação da 1ª Mostra de Teatro de Ribeirão Pires realizada em 2000, destacava o “Histórias da Maloca” como uma comédia criada a partir de improvisações e roteiros radiofônicos e ainda se referia como a já conhecida peça.

Uma grande confusão aconteceu na porta do Teatro Vereador João Neto, no mês de março, em comemoração ao aniversário da cidade. Já era tradição da prefeitura convidar alguns trabalhos da Maratona para reapresentar nas

comemorações de março. A Maloca, como era chamada foi se apresentar em uma quinta feira para um público de 400 pessoas, e para nossa surpresa, tivemos que reapresentar logo em seguida, pois do lado de fora ainda tinha mais umas 300 pessoas.

Sobre a criação da peça, a matéria fala de uma obra a partir de “improvisações e roteiros radiofônicos”. Naquela época, quando o acesso à internet era pouco e ainda não tinha sido lançado a biografia “Adoniran, dá licença de contar...” (2002) de Ayrton Mugnaini Júnior, onde futuramente encontraríamos fragmentos dos roteiros do programa e mais uma série de informações, o que tínhamos, era a princípio, o relato do meu pai e suas lembranças do programa e depois, outras lembranças que a própria plateia ia trazendo e eventualmente colocávamos no roteiro.

Até 2001, não tínhamos um texto formal, tínhamos um roteiro básico que se transformava a cada apresentação. Segundo Nicolete (p.16), muitos coletivos brasileiros como o Asdrubal Trouxe o Trombone do Rio de Janeiro, o *Pod Minoga* e o Pessoal do Vitor de São Paulo, nos anos 1980, tinham procedimentos parecidos.

Era uma experiência libertadora se distanciar dos clássicos da dramaturgia encontrados nas bibliotecas onde até pouco tempo nosso mercado editorial para teatro, em especial para dramaturgia, era muito escasso e começamos então a investir em nossa própria dramaturgia, ainda que dentro de um processo de formação que serviria de ensaio para posteriormente entrarmos de vez no circuito de teatro amador no ABC. Era a nossa chance de falarmos de nós mesmos e dos nossos. Na encenação, o modo irreverente da turma se unia ao modo de Adoniran contar suas histórias inventadas ou inspiradas no cotidiano de uma metrópole que até hoje engole os menos favorecidos.

Assim como uma de nossas maiores referências na época, a Fraternal Cia. de Arte e Malas Artes³¹, fundada por Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu, que

31 A companhia cuja linha de pesquisa é fundamentada na comédia popular brasileira é dirigida por Ednaldo Freire e tem como dramaturgo constante o prestigiado Luís Alberto de Abreu. Dedicase ao resgate e recriação de formas tradicionais populares, tais como os autos e as narrativas cômicas, como também desenvolve intensa pesquisa em torno do gesto, da máscara e da interpretação cômica popular. FRATERNAL Companhia de Arte e Malas-Artes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo407448/fraternal-companhia-de-arte-e->

criaram o projeto Comédia Popular Brasileira, que inspirada na *commedia dell'art* italiana e nos tipos brasileiros, utilizava da picardia e da graça dos menos favorecidos para superar suas dificuldades. Charutinho e sua turma também assim o fazia, mesmo com a demolição dos barracos no final da peça, eles pegavam seus pertences e rumava a uma próxima parada possível para suas sobrevivências.

Não tem nada não, seu doutor
 Não tem nada não
 Amanhã mesmo vou deixar meu barracão
 Não tem nada não, seu doutor
 Vou sair daqui
 Pra não ouvir o ronco do trator³²

Desde o início da formalização do trabalho, no segundo semestre de 1999, eu e Zechin, definimos o espaço cênico que seria formado por três barracos e um botequim no canto direito. A frente dos barracos e o botequim seriam os espaços comum de convivência das personagens. A única cena em que o espaço se transformava era no casamento da Gabriela e do Moacir, onde entrava um pequeno púlpito para o padre, mas o espaço não se transformava.

Imagem 08: “Histórias da Maloca” com o Grupo Manacá de Teatro, elenco original na estreia com participação de três alunas da turma de adolescentes em janeiro de 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

malas-artes. Acesso em: 25 de julho de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

32 “Despejo na Favela”, samba de Adoniran Barbosa, quarta estrofe.

3.2.1 O primeiro roteiro de Histórias da Maloca.

A primeira versão do roteiro foi criada por mim e por meu pai, ainda no mês de junho de 1999 quando ele me viu ouvindo os CDs do Adoniran e me perguntou do que se tratava. Ele ficou empolgado ao saber que era para uma montagem teatral que eu estava envolvido e imediatamente foi contando os episódios que lembrava do programa de rádio História das Malocas.

Ele só assistiu à peça no mês de março do ano seguinte e fez questão de comentar na hora do debate sobre o programa de rádio que ele ouvia nos anos 1960 e que quarenta anos depois via no palco, um trabalho inspirado em suas memórias.

A cada música que ouvíamos em sala de aula, improvisávamos e criávamos as personagens. Muitas vezes fundíamos as histórias de duas canções para uma única cena, como a que abria a peça. Apresento como exemplo, fragmentos de algumas canções utilizadas para as três primeiras cenas da peça apresentada no ano 2000.

3.2.1.1 Cena 1: “Samba do Arnesto/Pode Apagar o Fogo Mané”

O povo chega do samba que não aconteceu na casa do Arnesto e encontram Mané bebendo todas no bar. Personagem da música “Pode apagar o fogo Mané”.³³ Quando perguntam para ele o motivo do choro e da bebedeira, ele diz que Inez, sua esposa, sumiu de casa, dizendo que ia comprar um pavio para o lampião e sumiu. A cena conta da saga de Mané pela cidade em busca de sua esposa, como diz a letra:

Inez saiu dizendo que ia comprar um pavio
 Pro lampião
 Pode me esperar Mané
 Que eu já volto já
 Acendi o fogão, botei a água pra esquentar
 E fui pro portão
 Só pra ver Inez chegar

Anoiteceu e ela não voltou
 Fui pra rua feito louco
 Pra saber o que aconteceu
 Procurei na Central
 Procurei no Hospital e no xadrez

³³ “Pode apagar o fogo Mané”, samba de Adoniran Barbosa.

Andei a cidade inteira
E não encontrei Inez³⁴

As narrativas de Adoniran em suas canções, vinham prontas para criarmos a cena, que era construída com o povo improvisando as perguntas sobre o ocorrido e ele dizendo alguns momentos da música e improvisando outros.

3.2.1.2 Cena 2: “As Mariposas”³⁵

A cena teve algumas versões. A primeira delas, ficavam apenas os homens no bar, Joca (personagem de Saudosa Maloca) tentava ficar, mas sua enérgica esposa, Pafunça (personagem do programa de rádio e de algumas músicas), o obriga a ir para casa. Charutinho, (alter ego de Adoniran no programa de rádio) compõe um samba em homenagem as “mariposas”, um grupo de moças que aparecem no bar ao longo da noite. O dono do bar fecha o estabelecimento e os homens vão para suas casas, todos bêbados.

As mariposa quando chega o frio
Fica dando vorta em vorta da lâmpida pra si isquentá
Elas roda, roda, roda e depois se senta
Em cima do prato da lâmpida pra descansá
Eu sou a lâmpida
E as muié é as mariposa
Que fica dando vorta em vorta de mim
Todas noite só pra me beijá³⁶

3.2.1.3 Cena 3: “Joga a Chave”³⁷

Uma das cenas mais queridas da plateia, Charutinho, depois de ser expulso do bar, volta pra casa cambaleando. Erra a casa e bate na casa de Joca e Pafunça, que lhe xinga. Acha sua casa, procura suas chaves e não encontra. E começa a implorar para Terezoca, para que ela lhe jogue as chaves e promete que não mais fazer isso.

34 Ibid.

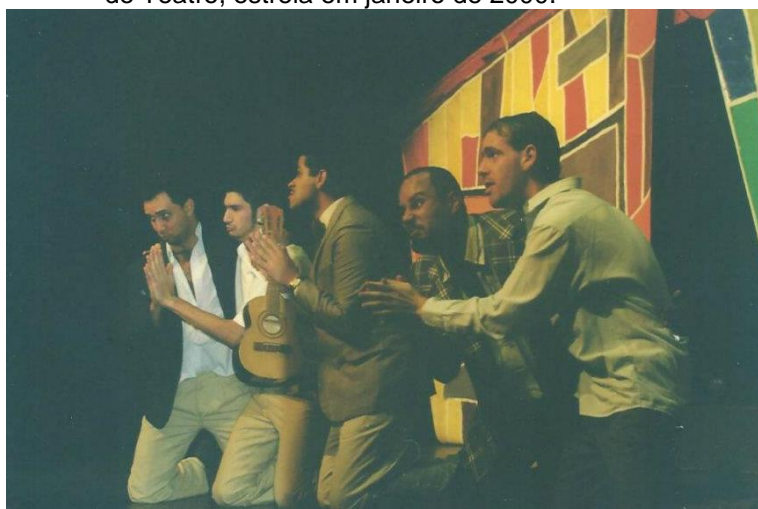
35 “As Mariposas”, samba de Adoniran Barbosa, 1955.

36 Ibid.

37 “Joga a Chave”, samba de Adoniran Barbosa, 1958.

Joga a chave meu bem
 Aqui fora tá ruim demais
 Cheguei tarde perturbei teu sono
 Amanhã eu não perturbo mais
 Faço um furo na porta
 Amarro um cordão no trinco
 Pra abrir pro lado de fora
 Não perturbo mais teu sono
 Chego à meia noite sim
 Ou então à qualquer hora³⁸

Imagem 09: A oração dos homens bêbados: Cena de “Histórias da Maloca” na 4ª Maratona de Teatro, estreia em janeiro de 2000.



. **Fonte:** arquivo pessoal do autor.

Charutinho e Terezoca, Pafunça e Joca, Matogrosso e Dona Eugênia eram os três casais que compunham as três casas coloridas do morro do piolho (Imagem 3), local da nossa história. Tinha ainda um boteco no canto onde se discutia sobre o samba que não aconteceu, dos amores perdidos, a criação do samba das mariposas, futebol, a eleição das mulheres a organização do carnaval, a festa e por último, o despejo³⁹. Lá na metade da peça, as mulheres do morro, revoltadas com a malandragem dos seus maridos que não queriam trabalhar sob a liderança de Charutinho, resolvem organizar uma eleição no morro para definir quem é que manda.

38 Ibid.

39 A última versão desta dramaturgia estará junto aos anexos deste trabalho.

Imagem 10: A eleição do morro para ver que manda, os homens ou as mulheres, 2001.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

No momento da apuração, descobre-se que a eleição foi fraldada, pois tinham sumido com os votos da representante feminina, a Pafunça. De castigo, os homens vão cuidar dos afazeres domésticos e as mulheres assumem o bar.

Quando chego lá no Morro do Pioio
 As vizinha fica louca, os vizinho fica de olho
 Charutinho pra cá, charutinho pra lá, vem aqui colá
 Só dá eu, nunca vi coisa igual
 Me elegeram para ser governador
 lá no Morro do Pioio, onde eu sou fundador
 Com muitos votos eu ganhei a eleição
 Para vice foi eleito o Panela de Pressão [...] ⁴⁰

Essa cena era inspirada nos sambas “No Morro do Piolho” e “Conselho de Mulher” episódios do programa “Histórias Das Malocas” criado por Moles e Adoniran, e estava dentro da coletânea que eu levava para as aulas. Elas foram guia para criarmos o ambiente do morro, a ideia dos casais e parte do conflito da “guerra dos sexos”.

Quando Deus fez o homem
 Quis fazer um "vagulino" que nunca tinha fome
 E que tinha no destino

40 “No Morro do Piolho” composta por Adoniran, Carlos Silva e Jacob de Brito, 1955.

Nunca pegar no batente e viver forçadamente
O homem era feliz enquanto deus assim quis

Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulher
Desde "intão", o homem trabalha pr'ela
Vá daí, o homem reza todo dia uma oração
Se quiser tirar de mim "arguma" coisa de "bão"
Que me tire o trabaio. A "muié" não!⁴¹

Na penúltima cena, iniciam os preparativos para o carnaval, e quando o bloco “Unidos do Morro do Piolho” sai para o desfile no meio da festa aparece o guarda Trabucão, que traz a notícia do despejo. A referência para a penúltima cena foi “Despejo na Favela” em diálogo com “Saudosa Maloca”, dois sambas tristes em que Adoniran narra um despejo e a demolição de uma favela e de um cortiço, coisa que segundo ele, sempre se via na cidade de São Paulo.

Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela e, contra seu desejo
Entregou pra seu Narciso
Um aviso, uma ordem de despejo
Assinada, seu doutor
Assim dizia a petição
Dentro de dez dias quero a favela vazia
E os barracos todos no chão [...]⁴²

Seus sambas na maioria das vezes eram alegres, mas também havia os que retratavam a dor do povo simples, assim como “Bom dia Tristeza” em parceria com Vinicius de Moraes, o fatídico atropelamento na Av. São João que inspirou “Iracema” e o clássico “Saudosa Maloca”, que na voz de Elis Regina que fechava o espetáculo, com os barracos caindo e seus moradores de costas para a plateia assistindo tudo com seus pertences nas mãos. Igual quando eu e minha família assistíamos à demolição daquela casa velha do meu avô no início dos anos 1980 em Mauá.

3.2.1.4. Uma Breve Reflexão:

41 “Conselho de Mulher”, samba composto por Adoniran Barbosa / Oswaldo Moles / J Belarmino Santos para o programa “História das Malocas”, 1955.
<<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/73771/conselho-de-mulher> > Acesso em 25/08/2023.

42 “Despejo na Favela”, samba de Adoniran Barbosa.

Refletir hoje, sobre esse processo, me faz perceber o quanto esse trabalho trouxe para mim enquanto artista-educador e posteriormente como diretor teatral. Histórias da Maloca, mesmo não sendo meu primeiro trabalho como arte-educador, trouxe o que considero um grande primeiro passo para o artista-educador que sou.

Neste trabalho que muito se aproxima de uma Criação Coletiva, me fez perceber que não precisamos ficar reféns de uma dramaturgia pronta. Em um período que pouco se produzia ali uma dramaturgia original.

Dois anos antes, escolhemos com o grupo de jovens do “Grupo Experimental de Teatro” um texto que nos chamou a atenção, “O Parto dos Telefones”, mas não por ser incrível entre outros tantos. Mas porque não tínhamos muitas opções nas bibliotecas locais.

Depois, em 1998, já no Núcleo de Formação de Atores, nas turmas de adolescentes e adultos, mais duas experiências com dramaturgias prontas, mas somente em 1999, com as mudanças nos procedimentos pedagógicos descritas anteriormente, pude perceber a riqueza de uma criação, onde se reunia canções populares e situações vividas em minha vida e nas vidas das pessoas da turma.

Foi também o grande salto em meus processos criativos em arte-educação, onde realmente pude explorar o improviso como base para a criação. Elemento que manteve essa obra sempre viva, como se fosse a primeira vez que estávamos apresentando. A partir daquele grande roteiro de acontecimentos, o elenco brincava com as histórias e as reinventavam em cena, sempre me deixando doido do lado de fora. Tendo essa experiência referência, pude ter muito mais liberdade criativa dentro e fora das turmas em teatro-educação, ao longo dos anos.

3.3 AS OUTRAS DUAS VERSÕES DE HISTÓRIAS DA MALOCA:

3.3.1 A segunda versão.

Ao longo do ano de 2000 e 2001, Histórias da Maloca se manteve com o elenco original de criação, formado pelos alunos da turma de adultos com participação de três adolescentes das turmas de iniciação ao teatro do Núcleo de Formação de Atores. O coletivo passou a se chamar, “Grupo Manacá de Teatro”, por

conta de que a sala que usávamos para as aulas que tinha o mesmo nome dessa árvore típica da região.

No final de 2001, depois de diversas apresentações, tivemos algumas baixas. Como se tratava de uma oficina cultural sem o objetivo de uma formação técnica, muitas pessoas completavam o segundo ano de oficina e se afastavam. Afinal, como citado anteriormente, a turma era formada por diversos profissionais de diversas áreas e o tempo para se dedicar em um grupo, mesmo que amador, é muito difícil de conseguir.

As apresentações já não eram tão frequentes mas não queríamos parar de apresentar aquele trabalho. Em reunião, decidimos que queríamos então, dar um segundo passo. A exemplo de outros grupos da cidade, como o “Cascano do Bico”, queríamos apresentar em outras cidades e participar de mais mostras e festivais. Para isso, precisávamos primeiro, convidar novas pessoas para substituir quem tinha saído. Procuramos então pessoas que já faziam parte do nosso convívio, a maioria era monitores do núcleo ou estavam se tornando. Pessoas que convivíamos diariamente e tinham as mesmas ideias e sonhos, viver de teatro.

3.3.2 A vida real influenciando a ficção.

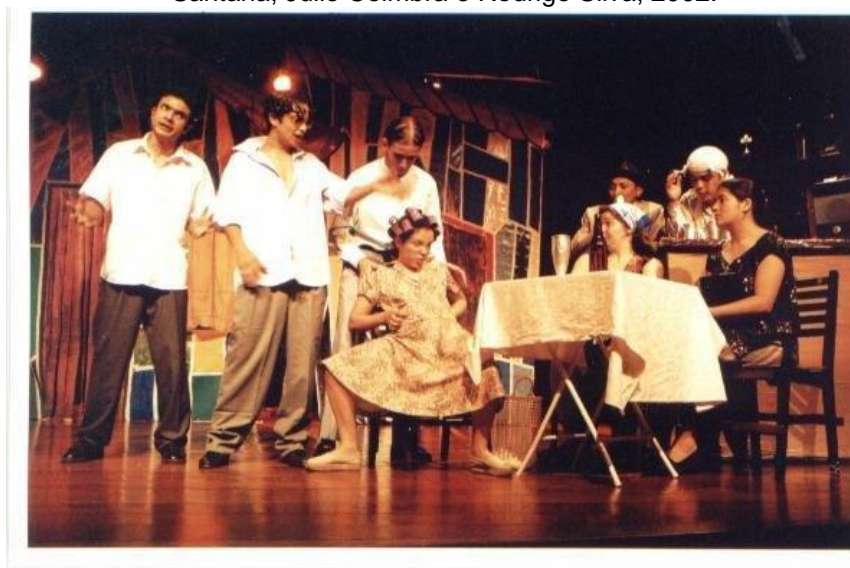
Como estavam chegando seis pessoas no elenco que não participaram daquele processo de criação, resolvemos então criar a primeira versão escrita da peça. Aquelas novas pessoas, não passaram pelo processo de criação, ainda que todos tinham em suas formações nas oficinas, as técnicas de improviso. Além disso, muitos festivais pediam em suas inscrições, o texto da peça. Juntamos então, algumas fitas VHS que tinham algumas gravações para transcrever o que se dizia em cena.

Percebemos que se fossemos colocar tudo, daria pra criar uma segunda peça. Então, fizemos os cortes necessários para ter uma peça de aproximadamente 60 minutos. Queríamos também estreiar a nova versão da peça com um figurino menos improvisado e resolvemos confeccionar o que era necessário. Mas, por uma novidade não esperávamos.

A atriz que interpretava a personagem Pafunça, Cecilia Castro, ficou grávida no carnaval de 2001. Então resolvemos que a personagem também ficaria grávida

na cena do carnaval. E assim surgiu Jocafunço, o filho do Joca e da Pafunça, que nasceu com a cara de outro personagem, o Charutinho, que com a saída de Marcos, agora era interpretado por Júlio Coimbra, um ator veterano e negro (como na ideia original de Adoniran) da cidade e funileiro, que era apaixonado pela peça, desde sua criação em 1999.

Imagem 11: “Histórias da Maloca” em sua segunda versão. Em cena Robson Comelli, Cecília Muniz, e Adriana Giampietro (remanescentes da primeira versão), Marcus Vinicius, Pitty Santana, Josy Santana, Júlio Coimbra e Rodrigo Silva, 2002.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Em relato em áudio para esse trabalho, a atriz e arte-educadora Cecília Castro diz:

Esses personagens me acompanharam, eu era menina quando comecei a fazer “Histórias da Maloca”. Eu fiquei grávida, virei mulher e mãe fazendo “Histórias da Maloca”. Se eu não tivesse feito essa peça eu teria enlouquecido. Eu sempre quis ser atriz a vida toda, desde criança [...]. Entro na Universidade de Teatro, rompo, depois entro na Fundação das Artes, fiquei grávida, parei a Fundação das Artes [...]. Fui ser mãe e esposa e não tirava o teatro do meu coração[...]. E estando no “Histórias da Maloca”, que durou tanto tempo, eu não enlouqueci estando grávida, adolescente... tanto não enlouqueci, que levei minha barriga para o palco. Pra mim era um desbravar. Não vou deixar de ser quem eu sou porque estou grávida. Eu amo fazer isso [...]. Eu estava grávida de oito meses..., não lembro se foi em Mauá ou em Santo André. As pessoas olhavam para minha barriga e dizia: - Moça, essa barriga é de verdade? E era, e eu me sentia desbravando uma coisa, mas na realidade eu não queria desbravar nada. Eu só queria não enlouquecer. E o “Histórias da Maloca” foi isso. Eu tava lá, e não precisava viver o caos da minha vida, podia brincar de viver o caos da Pafunça. Eu fazia com muita verdade e tomava folego pra voltar para minha vida de

funcionária pública, pra minha vida de esposa e mãe[...]. Aquilo era meu apoio para eu não enlouquecer.⁴³

Mesmo depois da Isabela nascer, mantivemos a cena de nascimento do bebê, que se tornou o ponto máximo da cena do carnaval, antes da chegada do Trabucão, o oficial de justiça/policial para o despejo na favela. Durante os ensaios da nova versão, percebemos que agora com um texto previamente escrito, a energia não era a mesma. As cenas não causavam no elenco o mesmo impacto anterior, de quando se improvisava mais. Decidimos então, que mesmo com o texto “decorado”, poderíamos continuar improvisando, como era a característica da montagem original.

Essa nova versão deu sobrevida a montagem e o Grupo Manacá de Teatro,⁴⁴ que voltou a se apresentar em diversos espaços, até mesmo em uma versão com seis pessoas no elenco em bairros da cidade de São Paulo no dia Primeiro de Maio da CUT, (Central Única dos Trabalhadores) para milhares de pessoas ao ar livre.

No palco principal, na Zona Leste de São Paulo, sob um calor escaldante, bombeiros jogavam jatos d’água para aliviar a plateia. Por alguma razão, tive que fazer o Charutinho e para nossa surpresa, assim que as personagens entraram ao som do “Samba do Arnesto” e com um cenário adaptado com apenas três lençóis de cama como os barracos, a imensa plateia se calou para ouvir e gargalhar a cada situação do espetáculo em uma versão de 30 minutos, e se emocionar com o trágico final.

3.3.3 A terceira e última versão:

No ano de 2010, no centenário de Adoniran Barbosa, em conversa com o ator e arte-educador e remanescente da segunda versão, Pitty Santana, pensamos em recriar o “Histórias da Maloca”, por se tratar do ano do centenário de Adoniran Barbosa. Procuro minha amiga e produtora cultural Solange Borelli para saber se ela topava produzir. Agora seria uma montagem profissional através da Cínica Cia. de Teatro da cidade de São Paulo.

43 Entrevista com Cecilia Castro, em áudio para este trabalho registrada em 20 de agosto de 2023.

44 O Grupo remanescente desta versão criou em 2002 e 2003 mais dois espetáculos, “A Cantora Careca” de Eugene Ionesco e “O Guardião do Campanário”, em processo colaborativo com dramaturgia de Robson Scobar e sob a minha direção.

Imagem 12: “Histórias da Maloca” versão 2010, agora para a “Cínica Cia. de Teatro”, no Teatro Paulo Eiró em São Paulo.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Além de Pitty Santana, convido alguns remanescentes das versões anteriores, as atrizes Josy Santana, Cecilia Castro e o ator, arte-educador e agora dramaturgo, Robson Comelli, (Scobar), juntamente com Débora Constantino, Fernanda Mariano, Lucas Quilici, Peterson Xavier, Dígima Neves para compor a nova formação.

Robson que já tinha trabalhado comigo anos antes em Ribeirão Pires, é convidado a buscar em seus arquivos todas as versões de cenas da peça para agora criar o que chamamos de versão definitiva da peça. Tínhamos em mãos também uma série de materiais para uma breve pesquisa como a biografia “Adoniran: Dá licença de contar...” de Ayrton Mugnaini Jr. (2002), que, além de conter diversas referências da vida de Adoniran, trazia ainda fragmentos de roteiros do programa de rádio contado por meu pai em 1999.

Cássio Gava, cantor, compositor e criador da trilha sonora original para a montagem, conseguiu algumas gravações originais do programa de rádio dos anos 1960. A versão final (segue em anexo) da dramaturgia foi criada basicamente a partir da versão de 2001. Sem entrar novas situações ou inspirações.

A nova montagem fez sua estreia no dia 30 de abril e cumpriu temporada até 30 de maio de 2010 no Teatro Municipal Paulo Eiró no Bairro de Santo Amaro em São Paulo. Com cenografia de Mauro Martoreli, iluminação de André Prado, trilha sonora original de Cássio Gava, operação de som Glauber Coimbra e Beatriz Rodeiro como assistente de direção, além da produção de Solange Borelli e Selene Marinho da Radar Cultural.

Imagem 13: Arte de divulgação da temporada em 2010.



. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Esta terceira versão de "Histórias da Maloca", foi minha segunda direção profissional na cidade de São Paulo. Ela que tinha como objetivo inicial, a comemoração do centenário de Adoniran Barbosa, cumpriu seu legado.

Apesar de esteticamente ser muito bem resolvida e o elenco, mesmo com um prazo muito curto para os ensaios terem desenvolvido bem as suas funções, e ter um ótimo retorno da plateia, tínhamos diversos problemas internos. Depois de alguns conflitos durante a temporada e a falta de perspectiva de continuidade da peça, a montagem teve um final precoce. Muito diferente de como gostaríamos que fosse.

3.4 A TRANSPOSIÇÃO DE UMA OBRA IMPROVISACIONAL PARA UMA VERSÃO ESCRITA:

Essa terceira e última versão em 2010, como citado anteriormente, se tratava de uma montagem profissional, onde sete pessoas das nove que compuseram o

elenco, tiveram passagem pelo Núcleo de Formação Cultural, ou como afinados que se tornaram monitores, Pitty Santana, Robson Comelli, Cecília Castro, Josy Santana e Fernanda Mariano, que depois de suas passagens por Ribeirão Pires se profissionalizaram como arte-educadores, atrizes e atores. Ou as atrizes/monitoras formadas na Escola Livre de Teatro, Débora Constantino e Dígima Neves e os atores convidados que dividiam um personagem, Peterson Xavier e Lucas Quilici com outras formações.

Durante o processo de remontagem da obra, propus que todo o elenco tivesse alguma experiência de improvisar as cenas, mesmo que por pouco tempo. Prática que se tornou ferramenta metodológica tanto em processos pedagógicos como processos profissionais que desenvolvo até hoje, e que será assunto recorrente nos capítulos seguintes dessa dissertação.

Acredito que de certa forma, agora com a reorganização dessa dramaturgia, somado aos novos improvisos e experimentações e a recriação de personagens, estávamos vivendo um “Processo Colaborativo”, diferente das primeiras versões onde vivemos uma “Criação Coletiva”.

Tínhamos agora muito mais referências técnicas. Afinal, quase 10 anos separavam aquelas experiências, e com esse tempo, todos nós, elenco e direção se aperfeiçoaram. Tanto no campo da direção como no campo da dramaturgia. Ainda que, cada área tivesse claramente seus responsáveis e suas autonomias, direção, atuação, dramaturgia, figurino, produção, iluminação e cenografia. Sobre esse assunto, Nicolette (2005, p. 47), afirma que:

Assim como na criação coletiva, a discussão é uma prática fundamental no processo colaborativo. Apesar de específicas, as áreas não são estanques. Portanto, é necessária e interferência mútua para assegurar a construção da cena. Nada deve ser decidido à revelia e o voto democrático deve ser igualmente evitado. O ideal é que a discussão leve ao consenso e esse consenso alcançado quando se tem em mente o objetivo pretendido, o projeto. Mas isso é mais fácil na teoria a que na prática. Além de saber trabalhar em conjunto, é preciso ter uma boa dose de paciência e determinação, pois o excesso de timidez ou de polidez, muitas vezes, pode levar a omissão e não há processo colaborativo sem a participação eficiente de todos.

Esse novo processo, mesmo com um tempo curto para pesquisas e ensaios, (três meses), tentávamos manter uma relação horizontal. Tentávamos na maneira do

possível, encontrar o consenso nas decisões, sempre que possível. Más, devido ao tempo, algumas decisões eram unilaterais, principalmente no campo da produção e da direção. Tínhamos que ser pragmáticos, caso contrário, perderíamos a mão.

3.4.1 A importância da improvisação na formação do ator e da atriz:

Essa experiência de “Histórias da Maloca”, tanto na sua origem (1999/2000) como em sua última versão (2010), só foi possível graças aqueles artistas que tiveram em sua formação, processos criativos que privilegiaram as técnicas de improviso.

Difícilmente a formação do artista nos moldes convencionais proporciona o desprendimento necessário a um tipo de trabalho em que a interferência mútua na criação é fundamental. O jogo como um dos elementos na formação do artista de teatro, pode talvez facilitar ou tornar menos dolorosa a tarefa de abrir mão de algumas posturas possessivas em relação a própria obra (Ibid.).

Essa tradição do teatro improvisacional dentro da formação em teatro ocidental formal, aparece muito forte no início do século XX. Claro que nas tradições e manifestações cênicas populares, esse recurso nunca saiu de cena.

Tanto nas Américas como na Europa, o improviso sempre esteve presente no circo e nas manifestações dramáticas populares.

Inspirado nessas tradições, o ator, diretor e pedagogo teatral francês, Jacques Copeau⁴⁵, propõe em 1916, a criação de uma escola teatral, que além de diversas habilidades, a improvisação seria fundamental na formação das turmas.

Segundo a professora e pesquisadora Mariana Lima Muniz (2015), importante pesquisadora em improvisação para o teatro no Brasil, Copeau propõe uma nova metodologia de ensino.

Tratava-se de uma formação semelhante à imaginada por Gordon Graig⁴⁶, com uma estrutura completo. No ateliê, o aluno teria que conhecer não apenas as disciplinas próximas da interpretação, como também, todos os demais aspectos técnicos e artísticos do teatro, tais como: cenografia, música, dança etc. A fim de elaborar uma metodologia que possibilitasse a aproximação à simplicidade do ator, Copeau e Andre Gide começaram a trocar correspondências sobre a improvisação e criação de uma Nova

45 Jacques Copeau (1879-1949) torna-se crítico de teatro de vários jornais franceses, participando da criação da importante revista la Nouvelle Revue Française em 1908, junto com André Gide e Jean Schlumberger. Funda uma importante escola de atores junto ao seu teatro onde influencia uma grande geração de artistas franceses, através de seu treinamento para o ator.

46 Edward Gordon Craig (1872-1966) nasceu na Inglaterra, e iniciou sua carreira artística como ator, mas preferiu se dedicar a cenografia e encenação. Era também, desenhista e gravurista, muito conhecido por seus trabalhos artísticos e teorias, defendia a união entre todas as técnicas envolvidas numa encenação (cenário, música, luz, atores, figurinos, texto), estas a serem desenvolvidas pelo encenador numa unidade conceitual. (Nota do autor).

Comédia Improvisada em 1916. Nessa empreitada, a recuperação de fontes da Commedia dell'arte foi fundamental, pois lhes parecia o melhor exemplo de um teatro realizado no calor da ação, próximo ao público, popular e no qual o corpo e a mente estariam totalmente implicados na ação dramática. A Nova Comédia Improvisada consistia, em linhas gerais, em recriar os tipos da Commedia dell'arte, contemporaneizando-os e possibilitando uma comédia totalmente realizada ao improviso. Esse projeto não chegou a realizar-se, no entanto, sua influência em pedagogia e na prática teatrais contemporâneas permanece (Muniz, 2015, p. 168).

Se até hoje, aplico os jogos improvisacionais, tanto em minhas orientações teatrais, como nos processos profissionais, é justamente por pertencer a essa tradição de procedimentos que utilizam o improviso como ferramenta de criação. E que foram se potencializando na última década devido a uma aproximação as tradições populares como o Cavalo Marinho⁴⁷ e as artes da palhaçaria por exemplo.

3.5 SUA IMPORTÂNCIA POLÍTICA E SOCIAL

Esse trabalho, em suas três versões, assim como o samba, o rap e até o funk, são as vozes que desce o morro e saem dos cortiços ou emergem das atuais ocupações tanto nas cidades como no campo, a fim de protestar e exigir o seu lugar na sociedade. Vozes que gritam tantos nas questões de dentro de casa como pra fora dela.

Ao trazer a cena, o levante das mulheres do morro que eram colocadas em uma situação de submissão em relação aos seus maridos, que sorrateiramente tiravam o pouco dinheiro guardado de dentro de suas casas, para gastar com bebidas, futebol e carnaval, o que também acontecia em minha casa durante minha infância, criávamos ali, ainda que num tom cômico e ameno, verdades que desde sua estreia em 2000, geravam um forte debate em relação as responsabilidades e as funções que deveriam ser compartilhadas dentro de casa.

Em entrevista, a atriz Cecilia Castro⁴⁸ lembra, como exemplo, a cena do “Joga a Chave”, onde os maridos chegavam bêbados em casa, e depois de uma longa choradeira de Charutinho, sua esposa, Terezoca, deixa ele entrar em casa. “Eu faço

47 Cavalo Marinho é um folguedo tradicional da zona da mata de Pernambuco, Alagoas e agreste da Paraíba. Apesar de ser uma variação do Bumba meu boi, a brincadeira tem características próprias e além do “auto do boi”, podem ser vistos diversos personagens/figuras mascarados chegando até 72 tipos distintos.

48 Entrevista com Cecilia Castro, em áudio para este trabalho registrada no dia 20 de agosto de 2023.

as maracutaias e depois eu mexo com o emocional delas”, mas que depois, as personagens, Terezoca, Eugênia e Pafunça, cansadas dos absurdos causados por seus maridos, resolvem organizar uma eleição no morro para e decidir quem vai governar o Morro do Piolho e acabar com os desmandos dos homens.

Em uma época que pouco se falava do ativismo feminista, esse é um exemplo claro que já nos anos 1950/60, Adoniran Barbosa, tanto em suas letras como no programa de rádio. Já discutia essas questões e que no ano 2000, nós trazíamos à tona em nosso trabalho.

Nos debates após as apresentações, esse geralmente era o primeiro tema a ser levantado, era exatamente a relação maridos e mulheres. Era nítido a empolgação das mulheres, ao falar sobre aquelas situações do palco e compará-las com suas vidas dentro de casa. Assim como era nítido o constrangimento dos seus maridos ao se verem retratados na cena. No desfecho da história, vem à tona o assunto que aparece em breves momentos do trabalho. A questão do terreno onde a favela foi construída.

A questão da terra é um momento fundamental em nossa obra, desde a origem do trabalho. Conforme descrito anteriormente, uma das primeiras cenas improvisadas era a partir dos sambas “Saudosa Maloca” e “Despejo na Favela”, era como se nossa história começasse pelo fim. O tema da terra era desde o princípio, o nosso ponto final.

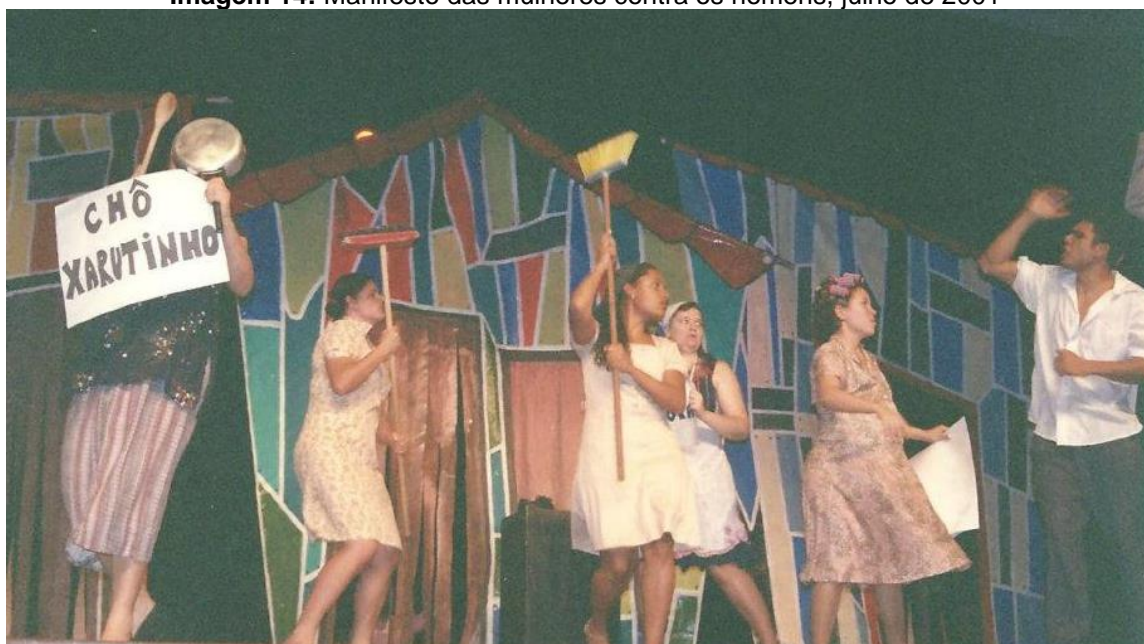
Como citado anteriormente, a influência de Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido era muito forte em nossos trabalhos, tanto no trabalho de criação das cenas, como nos temas abordados. “Histórias da Maloca”, tem muito claro esse princípio. Ainda que o elemento cômico seja predominante em cena, as reflexões tanto das questões caseiras como das questões coletivas, não deixam de aparecer, e eram devidamente abordadas após as apresentações, durante os debates abertos.

Segundo Muniz (2015), através de um teatro que se baseava fundamentalmente do improviso, Augusto Boal o utilizava tanto como preparação do elenco, como estratégia de aproximação do público.

Boal utilizava formas diversas criadas por ele como o Teatro Jornal, Teatro Fórum, Teatro Invisível e Teatro Legislativo, podendo também utilizar fragmentos de

textos clássicos, notícias do dia, fragmentos bíblicos ou até situações trazidas na hora pela plateia para utilizar como base para seu teatro improvisacional.

Imagem 14: Manifesto das mulheres contra os homens, julho de 2001



. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Sempre com o objetivo de transformar uma realidade a partir da participação da plateia. Sobre Boal, Muniz afirma que:

Além de sua contribuição para a renovação das artes cênicas latino-americanas, o Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, investigou o caminho para o trabalho da improvisação como uma reação de transformação da realidade social, sendo que, em seus diversos formatos de espetáculos ou técnicas teatrais, a improvisação diante do público é um elemento recorrente. O trabalho com a improvisação teria, como principais objetivos, a eliminação das barreiras entre atores e espectadores a abolição das regras sociais no fazer teatral, entre outros. Assim, a improvisação, para o Teatro do Oprimido, também representa um excelente instrumento que coloca em evidência a construção da cena teatral, em consonância com a urgência em denunciar as construções das relações em sociedade. Na cena improvisada o público é chamado a optar entre as várias possibilidades de desenvolvimento dela e se torna sujeito ativo da representação (Muniz, 2015, p. 89).

Apesar de não praticarmos o sistema do teatro do oprimido em nosso trabalho, praticávamos os seus princípios tanto no improviso para a criação das cenas, na estruturação das questões políticas e sociais e principalmente em levantar as questões durante a obra e discuti-las depois com a plateia. O debate sempre foi ponto fundamental em nosso trabalho, para completar o ciclo que desejávamos.

Como a obra tinha forte influência nos anos 1950, e nas canções daquela época, não discutíamos questões contemporâneas como a violência policial, (ainda que era já existisse e muito desde a abolição da escravidão), ou o genocídio dos

jovens negros das periferias brasileiras. E nem dávamos a solução para a questão da moradia, cada dia mais complexa em nossa sociedade.

Imagem 15: Início da derrubada dos barracos, julho de 2002.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Mostrávamos a resiliência daquele povo perante as agruras do seu dia a dia, na esperança de um dia melhor. Provavelmente se fossemos montar hoje, aquele trabalho ele seria bem diferente.

3.6 HISTÓRIAS DA MALOCA, UMA PEDAGOGIA DE SÍNCOPE.

Viramundo

Sou viramundo virado
Pelo mundo do sertão
Mas inda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão
Virado será o mundo
E viramundo verão
O virador deste mundo
Astuto, mau e ladrão
Ser virado pelo mundo
Que virou com certidão

Ainda viro este mundo
Em festa, trabalho e pão⁴⁹

“Histórias da Maloca” certamente é o trabalho que marca minha entrada definitiva para o teatro-educação e para a direção teatral. Ainda que frágil, tanto como professor como diretor, é através deste trabalho, que percebo o quanto o teatro pode ser festa, trabalho e pão ao mesmo tempo.

Festa por ser o lugar onde quero sempre estar, onde olho meus companheiros nos olhos com cumplicidade, onde morro e renasço a cada dia. Onde brinco de liberdade. Trabalho, por ser o lugar onde através da boa labuta, troco minhas energias e tenho a certeza de que é ali que quero estar no dia seguinte para continuar trocando energias e saberes.

O pão, porque é dele que me alimento e me renovo para continuar lutando e tocando em frente. Foi “Histórias da Maloca” que me reconectou com minhas raízes, ao perceber em canções populares, o cotidiano da minha e de milhares de famílias que passaram e passam pelas mesmas histórias.

E, ao levá-las a cena, criamos um ciclo de cumplicidade entre palco e plateia, que sorri com as brincadeiras e confusões assistidas, e chora com a dor da perda do seu chão de origem, ao ouvir canções como “Despejo na Favela” que inspirava o mote da última cena, onde cruelmente um povo é retirado daquele lugar que ora foi o refúgio que sobrou depois dos desmandos políticos desde os tempos da “abolição” onde não se teve nenhuma reparação depois dos mais de 300 anos de escravidão. E continua não tendo.

Favela que no Rio de Janeiro é marcado pelos morros que circundam a cidade maravilhosa e em São Paulo, cidade retratada nas canções do cronista Adoniran, ficam nas periferias da grande metrópole ou da região metropolitana, como na cidade de Mauá, na Favela do Santa Rosa, onde passei parte da minha infância e adolescência e vi acontecer dentro de casa, diversas situações similares aos sambas que pesquisei.

A favela, fenômeno da crise habitacional e humanitária que tem como características carências como a falta de saneamento, segurança e condições dignas de vida, era e é ainda um lugar de harmonia, amizade e muita festa.

49 “Viramundo”, canção de Gilberto Gil, 1967.

E é exatamente nas festas populares, em especial as de matrizes africanas e as ligadas ao chamado catolicismo popular que, desde as festas dos orixás dos terreiros de candomblé, as quermesses das igrejas e até os pagodes nas lajes de fim de semana que encontramos essa comunhão coletiva e tão significativa para nossa existência e resistência.

É nas festas que evidenciamos a música e o corpo e encontramos o retrato audível e visível da resistência de um povo. Assim como meu pai, seu Onésio Oliveira, migrante do norte de Minas Gerais, pedreiro, futebolista e fundador de uma escola de samba em Mauá, a “Acadêmicos do São João”, me levava para aqueles ensaios de pré-carnaval na quadra onde o “São João” se preparava para os desfiles, que eu tive contato pela primeira vez com uma bateria de escola de samba e seus ritmos sincopados.

No livro, “Samba, o Dono do Corpo”, Muniz Sodré⁵⁰ define o fenômeno da síncope como elemento fundamental na música afro-brasileira e a define como rítmico-melódica diferentemente da música europeia onde tem como ponto forte, a melodia, e em África, que de modo geral é o ritmo quem manda na música e diz:

Através dela, o escravo não podendo manter integralmente a música africana, infiltrou a sua concepção temporal-cósmico-rítmica nas formas musicais brancas. Era uma tática de falsa submissão: o negro atacava o sistema tonal europeu, mas ao mesmo tempo o desestabilizava, ritmicamente, através da síncope, uma solução de compromisso (Sodré, p. 25).

Não pretendo aqui, abrir uma discussão em teoria musical, apenas ressaltar que esse fenômeno característico de tradições de terreiro e conseqüentemente encontrada no samba, consiste em um ou mais toques (que pode ser improvisado) entre dois tempos fortes, geralmente de pergunta e resposta.

No caso da escola de samba por exemplo, o tempo forte é feito pelo surdo mais grave, ou surdo de marcação que funciona como um relógio. Tem também o surdo de segunda que é levemente mais agudo e que dá a resposta ao primeiro.

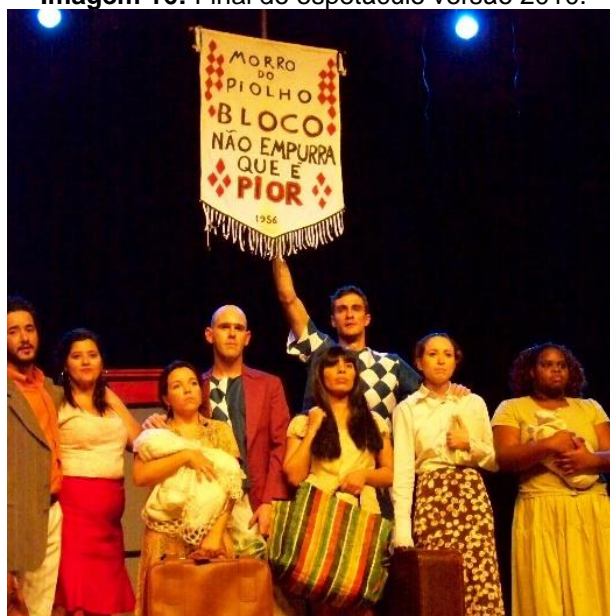
50 “Samba, o Dono do Corpo” (2017), de Muniz Sodré é obra fundamental para os estudos acerca do samba, desde suas influências africanas, suas transformações na virada do século XIX ao XX, até discutir a relação africana do tempo e em especial o fenômeno da síncope, elemento rítmico do samba.

Até aí, nosso samba seria muito simples. Más, segundo o historiador e escritor Luiz Antônio Simas em seu livro *O Corpo Encantado das Ruas*,⁵¹ Exu, o orixá das ruas e das encruzilhadas mora não somente nas ruas, ele tem a artimanha de morar nos assobios dos ventos ou em um surdo de terceira, e diz:

A cultura do samba, baseada na oralidade, relata que o surdo de terceira foi inventado por Sebastião Esteves, o Tião Miquimba, discípulo do Mestre André na bateria da Mocidade Independente de Padre Miguel. Contam que em uma noite que os surdos de pergunta e respostas não estavam presentes a um ensaio de bateria, pegou um surdo e começou a tentar marcar o compasso binário e, ao mesmo tempo, intercalar batidas entre um tempo e outro. Mestre André gostou e mandou fazer um surdo mais agudo e menor que os tradicionais. O novo instrumento passaria a desenhar batidas inusitadas entre as marcações regulares (Simas, 2019, p. 26).

Perguntado em uma entrevista sobre seu feito, Miquimba, responde que foi fruto de uma “imaginação Percussiva”. Segundo Simas, essa imaginação percussiva que propicia o surgimento de um tambor de terceira é uma solução exusíaco⁵² que brinca entre as normas ditadas pelos tambores ordinários, subvertendo a ordem do dia.

Imagem 16: Final do espetáculo versão 2010.



51 Livro publicado em 2019 traz uma reflexão popular de diversos elementos que existem nas ruas brasileiras, desde suas musicalidades desde o samba até o funk, como também seus Exus e caboclos e suas implicações no imaginário popular brasileiro.

52 Expressão criada por Simas (2018) no livro *Fogo no Mato* “A ciência encantada das macumbas” escrita em parceria do professor Luiz Rufino, onde teorizam a partir dos elementos de uma cultura de diáspora.

. **Fonte:** arquivo pessoal do autor.

Assim como o homem simples descrito por Adoniran Barbosa desde os tempos do programa radiofônico dos anos 1940 e 1950, o famoso “História das Malocas”, (programa dirigido e roteirizado por Adoniran e Osvaldo Moles, escritor e parceiro de muitas canções) que meu pai me contou naquela noite de formulação da primeira versão do roteiro, onde em um episódio o personagem Charutinho, um negro malandro morador do Morro do Piolho vivido por Adoniran Barbosa, juntamente com Terezoca, vivida pela comediante Maria Tereza, passam dias e noites roubando tijolos de uma construção próxima a favela e juntando em seu barraco para construir uma casa decente. Porém, quando resolvem construir a sonhada casa, os tijolos estão podres e já não serve para nada.

Imagem 17: Adoniran Barbosa gravando como Charutinho na Rádio Record nos anos 1950



Fonte: <https://searchforauthors.com/wp-content/uploads/2019/03/Adoniran-Barbosa-400x265.jpg>.

Charutinho e seus companheiros e companheiras, são exatamente a síncope de uma sociedade cruel que sobrevive ao som do assobio ou ao toque de um surdo de terceira para driblar como Garrinchas o mundo em que vivem. Ora se dão bem, ora nem tanto.

Montar e remontar “Histórias da Maloca” era contar as fábulas inventadas e observadas por Adoniran Barbosa, mas era também, contar e recontar as confusões que meu pai arrumava com minha mãe, a dona Agda, é contar e recontar histórias ouvidas nos debates ao final das apresentações das Maratonas de Teatro e de outras tantas vindas da plateia ao assistir aquela obra.

E acima de tudo, o que esse trabalho suscitou em mim, ao trilhar uma pedagogia teatral guiada por mestres e mestras que me formaram e que me

apresentaram ferramentas europeias e norte-americanas como os ensinamentos de Bertold Brecht, Constantin Stanislavski e Viola Spolin.

Comparo esses ensinamentos fundamentais em minha formação, com o surdo de primeira, citado por Sodré, e as ideias propagadas por Augusto Boal em seu Teatro do Oprimido, como a resposta do surdo de segunda. Mas, o nosso improviso e habilidade de dialogar e subverter tudo isso e trazer a nosso favor e dizer exatamente o que queremos dizer, vem com o surdo de terceira. Uma invencionice que dialogou muito bem, unindo as regras e caminhos trilhados por Spolin, mas o que colocávamos na cena, era o nosso manifesto e nossa denúncia vinda das nossas camadas sociais mais oprimidas.

Ao propor um encontro ou reencontro com nossas histórias e nossas origens, podemos naquele momento, criar um estado elevado proporcionando reflexão e alegria. E trago novamente Sodré Muniz (2017, p. 33) com o seu conceito de alegria.

A alegria, palavra que tem origem a palavra “alas” ou “azas”, sensação que tem o poder de elevar o indivíduo/espírito como se estivesse voando, tirando os pés do chão. E essa sensação só é possível a partir da libertação dos corpos. Isso se dá através da música, das danças e sobretudo com o coletivo, com a junção da comunidade dentro do seu espaço que é a representação simbólica do espaço de origem.

E a alegria em contato com esses ensinamentos de referência e a nossa subversão, característica encontrada naqueles jovens monitores, em um ato quase antropofágico no melhor sentido oswaldiano, experimentamos uma pedagogia de síncope ao conduzi-la como bem entendermos, trazendo a luz nossas questões mais significativas para nossa transformação dentro e fora da cena.

E eu, diante de tudo isso, em 1999, tinha apenas 24 anos de idade e de alguma forma buscava nas inspirações e aspirações artísticas do meu pai e no incentivo incondicional da minha mãe, os elementos que me fizessem sair daquela roda viva que colocou meus pais, meus avós e meus ancestrais em uma condição de subserviência social, e furar a grossa bolha colocada em nossa volta para submergir uma figura inquieta em busca de um mundo melhor para mim e para os meus. Como disse Paulo Freire (1996, p. 19-20):

A ideologia fatalista, imobilizante, que anima o discurso neoliberal anda solta no mundo. Com ares de pós-modernidade, insiste em convencer-nos de que nada podemos contra a realidade social que, de histórica e cultural,

passa a ser ou a virar "quase natural". Frases como "a realidade é assim mesmo, o que podemos fazer?" ou "o desemprego no mundo é fatalidade do fim do século" expressam bem o fatalismo desta ideologia e sua indiscutível vontade imobilizadora.

Essa consciência política, social, cultural e histórica que fui formando ao longo dos anos, em especial entre os anos de 1997 a 2004, em Ribeirão Pires dentro do Núcleo de Formação Cultural, me permitiu observar o mundo de uma forma diferente. Onde tudo que está dado, pode sim ser transformado.

Imagem 18: Em cena o elenco original:

Sirlei Rodrigues, Anderson da Silva, Jaqueline Medeiros, Marcos Bauch, Ariane Conceição, Adriano Martin, Robson Scobar, Ikaro Moraes, Adriana Giampietro, André Alexandre, Rodrigo Formigone e Adriana Basílio. Ribeirão Pires, janeiro de 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

E "Histórias da Maloca" eu considero o primeiro grande passo para essa transformação, ainda que as duras penas, sigo me transformando e facilitando a transformação através da arte-educação e do meu fazer artístico.

4 “PORANDUBAS CAAGUSSUENSES OU ESTÓRIAS DE RIBEIRÃO, A PRIMEIRA EXPÊRIÊNCIA DE UM PROCESSO COLABORATIVO”.

Naquele ano de 2000, eu estava em parceria com o Robson Comelli. O coletivo era formado pela junção de três turmas de iniciação do ano anterior, com um total de 20 jovens de 14 a 18 anos.

“Porandubas Caaguassuenses ou Estórias de Ribeirão” é o segundo processo de criação em teatro-educação que destaco nessa dissertação e que foi minha primeira experiência em “processo colaborativo”, (processo de criação que será devidamente tratado nesse capítulo), unindo um tema gerador, os improvisos da turma juntamente com as proposições dos monitores e dialogando com o “Teatro de Revista” (tipo de teatro musical que será devidamente tratado nesse capítulo).

Diferentemente do trabalho anterior que foi originalmente criado com uma turma de “iniciantes adultos”, aqui o trabalho se deu com uma turma de “veteranos adolescentes”. Como era chamado no núcleo, conforme citado no primeiro capítulo, a partir de 1999, com a chegada da coordenadora pedagógica, Carminda Mendes André, o ciclo oferecido pelas oficinas, passaram a ter dois anos, sendo chamados de iniciantes as turmas de primeiro ano e veteranos as turmas de segundo ano.

O que diferenciava uma turma da outra, é que as turmas de iniciação, fariam ao final daquele ciclo, uma apresentação de um exercício cênico criado a partir de improvisos, enquanto a turma veterana, poderia escolher um texto teatral convencional que lhes agradasse.

Porém, o que apresentamos ao final do processo, foi uma experiência até então, inovadora dentro daquele núcleo. Utilizamos como matéria prima de criação pedagógica e artística, uma série de histórias da cidade de Ribeirão Pires. Histórias essas que poderiam ser reais, inventadas, copiadas ou emprestadas.

Tínhamos também, uma dramaturgia que foi criada ao longo do processo, tendo em sala de aula a figura de um dramaturgo, que se assemelha ao que chamamos de processo colaborativo de criação. Utilizamos ainda, recursos encontrados no chamado Teatro de Revista, que servirão para a construção dramática e estilística do trabalho.

4.1 RIBEIRÃO PIRES, MEMÓRIA E PERTENCIMENTO NA CRIAÇÃO EM TEATRO-EDUCAÇÃO COM ADOLESCENTES:

4.1.1 As influências: Roberto Bottacin.

O período do final dos anos 1990 e início dos 2000, foi fundamental em meu processo de formação como arte-educador. O Núcleo de Formação de Atores funcionava como um verdadeiro laboratório de experimentações pedagógicas e estéticas.

Durante as Maratonas de Teatro, eram apresentadas por nós, todos os resultados das oficinas de teatro do núcleo ocorridas durante o ano, e tínhamos além da possibilidade de apresentar nossos trabalhos, colocá-los sob a apreciação dos nossos companheiros e companheiras de trabalho e do público que nos davam retornos a partir de suas impressões.

Uma variedade de temas, textos e tratamentos estéticos experimentados durante o ano, e apresentados no mês de janeiro do ano seguinte até o ano 2000, (a partir da 5ª maratona esse evento passou a ocorrer em dezembro do mesmo ano da oficina).

E seguindo os anos anteriores, a cada maratona, homenageávamos uma figura ligada ao fazer teatral. Na primeira maratona foi a atriz e poeta Nélia Silva, na segunda o dramaturgo Luiz Alberto de Abreu, na terceira não homenageamos uma pessoa e sim um coletivo teatral criado nos anos 1960 dentro da Escola Estadual Dr. Felício Laurito, o Grupo TEFEL (Teatro Felício Laurito), grupo de teatro estudantil amador que o diretor teatral Ednaldo Freire fez parte assim como Cícero Jorge Ferreira e os irmãos Júlio e Assis Coimbra.

Na 4ª Maratona, o núcleo resolveu democraticamente em assembleia, homenagear uma figura que não era de teatro. Assim como nos anos anteriores, fazíamos uma defesa prévia dos indicados e naquele ano apareceu uma figura ímpar da cidade. Roberto Bottacin, foi o mais votado.

Bottacin, uma figura ímpar na cidade, escritor e memorialista, um tipo quase folclórico na cidade e que contestava os poderosos, criando diversas afrontas e

tiradas pitorescas e que representaria muito bem aquele coletivo de jovens artistas da cidade naquela época.

A 4ª Maratona de Teatro Roberto Bottacin ocorreu de 06 a 30 de janeiro de 2000, estudamos muito suas histórias para antes de cada apresentação, ao anunciarmos o homenageado, falarmos um pouco de sua trajetória e sempre com sua presença, pois Bottacin acompanhou todo o evento, criando uma maior proximidade com o núcleo.

No Jornal Diário do Grande ABC, do dia 07 de agosto de 2021, o seu biógrafo, o pesquisador e memorialista Pedro Manoel Cordeiro, assim o define:

Contestador, folclórico, gozador, Prof. primário, contador, jogador de futebol profissional, escritor e político. Estes alguns dos adjetivos e de atribuições exercidas pelo irreverente munícipe ribeirão-pireense Roberto Bottacin. O pedido da aposentadoria da mula Menina e o caso de candidatar-se a papa são histórias bastante conhecidas, tornando-o muito popular. Na área política foi candidato a vereador em 1958 pela UDN, diplomado como suplente e assumindo a cadeira com a desistência de Fausto Décimo, a vice-prefeito na eleição do ano de 1962 também pela UDN e a prefeito em 1966.

Autor de vários livros, inclusive sobre cidades do Grande ABC, um dos quais focalizando a imigração italiana regional. Nesses livros utiliza fotos marcantes.⁵³

Tanto suas histórias pessoais como as histórias públicas, nos interessavam. Durante a pesquisa para escolhermos fragmentos de suas histórias para serem contadas durante a 4ª Maratona, eu já imaginava tudo aquilo ser transformado em cenas.

O próprio autor de teatro e novelas, Dias Gomes, já tinha usado algumas daquelas histórias quando sua peça *O Bem Amado*⁵⁴, se tornou telenovela e ele buscava histórias pitorescas do interior do Brasil. Dois capítulos em especial, eu me

53 Matéria na sessão Sete Cidades, do Jornal Diário do Grande ABC, sob a responsabilidade do historiador Ademir Médici, de 7/8 de 2001, intitulada: Roberto Bottacin vive: Memória abre espaço ao pesquisador e memorialista Pedro Cordeiro, da Associação Pró-Memória de Ribeirão Pires, num ensaio preparatório à biografia de um dos principais intelectuais e contestadores do Grande ABC. Visitado em 03 de agosto de 2023: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/3738980/roberto-bottacin-vive>.

54 Alfredo de Freitas Dias Gomes (Salvador, Bahia, 1922 - São Paulo, São Paulo, 1999). Dramaturgo, romancista, contista, roteirista de cinema, rádio e televisão. Destaca-se por desempenhar papel fundamental na consolidação da nova dramaturgia brasileira. Autor de peças como “O Pagador de Promessas”, “O Bem Amado” além de diversas telenovelas e séries para televisão. DIAS Gomes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359361/dias-gomes>. Acesso em: 03 de agosto de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

recordava de ter assistido quando criança. O caso da aposentadoria da Mula e a eleição do santo padroeiro da cidade.

Críticas importantíssimas em um período difícil para se conseguir se aposentar, ou se fazer uma eleição de santos enquanto o país passava por uma ditadura civil militar.

Imagem 19 : Recorte do Jornal “A Folha de Ribeirão”.
(página dedicada a Roberto Bottacin em 2011).

6 Folha

Ribeirão Pires 57 anos

Sexta-feira, 18 de março de 2011

As peripécias de um historiador que quis se tornar Papa e aposentou uma mula

Assim era Roberto Bottacin, um jogador de futebol profissional que se tornou uma figura folclórica



Roberto Bottacin



Bottacin como jogador do Juventus em 1952



Audrey Hepburn, suposta namorada de Bottacin



Mula Menina, aposentada em 1978



Em 1995 a Câmara de Ribeirão Pires se transformou em pizzaria

Nos dias de hoje poucos são os jovens que ouviram falar de Roberto Bottacin, alguns até arriscam dizer que ele é um simples nome de rua. Mas na verdade Bottacin era muito mais do que uma pessoa conhecida e seus feitos ajudaram a marcar Ribeirão Pires na história nacional.

Controverso e polêmico, o homem de mil facetas, vivia com a intenção de balançar as estruturas da sociedade, mostrar as contradições e a hipocrisia das pessoas, e ainda fazer com que elas repensassem as práticas, fugindo do senso-comum.

O historiador da Estância, Arnaldo Boaventura Neto, é um dos maiores expoentes da obra de Bottacin e conta quem foi este homem que ao final da vida acabou também reconhecido com um dos renomados historiadores da Estância.

Roberto Bottacin Moreira nasceu dia 17 de novembro de 1935 em Ribeirão Pires, filho de Américo Fonseca Moreira e Olga Bottacin. Começou a jogar futebol profissionalmente em 1952 pelo time do Juventus, mas somente no ano seguinte atuaria como titular. O futebolista dedica-se, sobretudo ao time da Mooca, clube que frequentemente emprestava seu passe para outras equipes respeitadas como Atlético Mineiro, Nacional de São Paulo, Bragantino, Olaria do Rio de Janeiro e Germânia (equipe da Guiana Inglesa) onde, segundo relatos do próprio Bottacin, teve contato com a atriz

hollywoodiana Audrey Hepburn, que culminaria em namoro de um ano e quatro meses.

Terminada a sua curta carreira futebolística, Roberto candidatou-se a vice-prefeito de Ribeirão Pires em 1962 pela União Democrática Nacional (UDN), e a prefeito em 1966 pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA), sendo derrotado por Santinho Carnavale.

Com as chuteiras penduradas e sem obter êxito político, Roberto Bottacin lança-se como escritor e historiador, publicando em 1964 o seu primeiro livro: Onde estará Hitler? A partir daí o escritor dá sequência aos seus estudos relacionados ao nazismo, com o lançamento de outros livros sobre o assunto. No entanto, não se limitou ao tema. Bottacin especializou-se na história regional, com a publicação de livros sobre a História de Ribeirão Pires, Mauá e Rio Grande da Serra.

No final da década de 60 encabeçou um movimento – juntamente com o Reis de Ouro Clube, do qual ele fazia parte – pelo tombamento da capela de Nossa Senhora do Pilar. Nos anos seguintes a ideia foi apoiada pelos políticos da cidade e o tombamento do imóvel foi assinado em 24 de abril de 1975 pelo secretário de Estado da Cultura, José E. Mindlin.

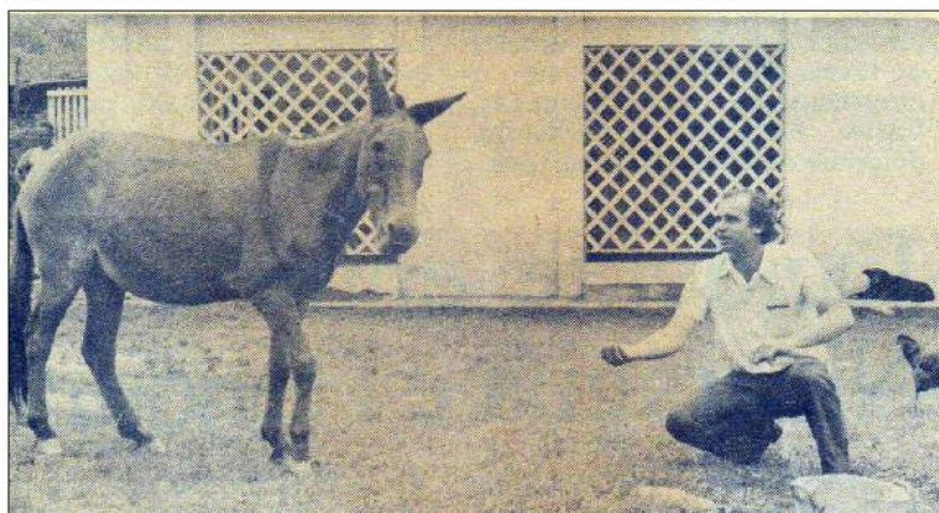
Bottacin promoveu as maiores polêmicas que Ribeirão Pires já presenciou, algumas delas ganharam repercussão nacional, como fora o caso da candidatura ao papado em

1978 e da eleição de santo-padroeiro em 1983, quando Roberto apoiou Nossa Senhora do Pilar, mas venceu o São José. Mas um dos maiores feitos de Bottacin foi conseguir aposentar em 14 de julho de 1978, a Mula Menina, “funcionária” da Prefeitura de Ribeirão Pires, que tinha como atribuição, carregar materiais pelas ruas da hoje, Estância.

Menina foi aposentada pelo então prefeito Luiz Carlos Grecco, por Decreto Municipal e deu a mula residência fixa no Camping Municipal e garantia de alimento até o final de sua vida que se deu em 1987, quando foi enterrada no canil municipal.

Em 1990 Roberto sofreu um derrame cerebral vindo a perder parte da visão, mas apesar da debilidade e do declínio do prestígio social, Bottacin continuava na ativa frequentando as sessões da Câmara de Ribeirão Pires, onde era a voz ativa dos municípios no descontentamento com a representação política local, chegando a arremessar no plenário, pizzas e até galinhas. Mas o maior constrangimento que Bottacin causou aos legisladores foi, em 28 de abril de 1995, conseguir alvará de funcionamento para uma pizzaria onde funcionava e funciona até hoje o prédio da Câmara de Vereadores.

O historiador faleceu em 4 de maio de 2002 deixando duas filhas, Carol e Carina. O seu nome batizou o plenário da Câmara Municipal da cidade.



Na foto o historiador Roberto Bottacin alimenta a Mula Menina logo após a publicação da aposentadoria do animal por parte da Prefeitura

Fonte: Jornal *Folha de Ribeirão Pires*, de 18/03/2011.

Bottacin, como memorialista escreveu uma série de livros sobre a segunda guerra mundial em especial sobre os nazistas, mas seu legado mais importante foi sua série de livros sobre a história do ABC. Em especial o livro *Sob a luz de um lampião nasceu o Ribeirão*, que fala desde uma queda de um meteoro na cidade (fato sem evidências científicas) que formaria a bacia da atual Represa Billings, até a chegada dos imigrantes europeus em especial os italianos que muito contribuiu para a formação daquela cidade⁵⁵.

Bottacin, com a saúde bem debilitada nos recebia em sua casa para contar suas histórias e nos visitava frequentemente naquele ano. Ele, que já estava esquecido pela cidade, se tornou uma celebridade respeitada e conhecida, em especial, por toda comunidade teatral.

4.1.2 O Congresso de História e a peça “Nossa Cidade”:

Neste período, fomos muito influenciados pela realização do “Congresso de História do Grande ABC” em 2000, evento que ocorreu na cidade de Ribeirão Pires, onde participamos ativamente.

Uma experiência fundamental naquele congresso, foi a apresentação do espetáculo “Nossa Cidade”, inspirado no clássico americano escrito em 1938 por *Thornton Wilder* e recriado em “processo colaborativo” pela Escola Livre de Teatro, sob a coordenação dramaturgical de Luís Alberto de Abreu e dirigido por Francisco Medeiros. Um espetáculo que falava sobre a história da cidade de Santo André do ponto de vista das pessoas simples dali. Imigrantes, metalúrgicos e donas de casa, crianças, adultos e idosos iam contando as suas memórias e as transformações daquela cidade, utilizando tanto o palco convencional, como todo o prédio do Teatro Vereador João Neto.

55 Livros publicados por Bottacin: Onde Estará Hitler, Nazistas na América, A Fuga de Hitler, Hitler Não Morreu em Berlin, Perón, a Volta do Nazismo, Tijolinho e Zé Briquete, O Sacrifício de Nixon, Cem Anos de Colonização Italiana no ABC (em parceria com Maria Silene), O Nazismo Sobrevive ao III Reich, Ribeirão Pires... Sua História, Mauá... Sua História, Rio Grande... Sua História, Ribeirão Pires Era Assim e Sob a Luz de um Lampião Nasceu o Ribeirão. Permanecem inéditos: Cidade Pequena Inferno Grande, Absolução, Suzi, Confissões de uma Adolescente e Ferrovia e Desenvolvimento.

Era também a época de formulação da “Agenda 21”, era um conjunto de propostas levantadas pelas cidades para os próximos 30 anos sobre questões ambientais, climáticas, sociais e políticas que desejávamos para o futuro. O Núcleo de Formação de Atores, entrou de cabeça nesse processo e discutíamos intensamente o sentido de pertencimento daquele lugar.

Plenárias públicas aconteceram em toda cidade e lá estávamos nós, aqueles jovens artistas sonhando e propondo transformações futuras. E cada vez mais, ligado nos assuntos históricos e contemporâneos da cidade.

4.2 EXPERIMENTANDO AS HISTÓRIAS DE BOTTACIN PARA CONTAR A CIDADE

Voltando a sala de aula, e pensando muito nas histórias de Roberto Bottacin e toda aquela movimentação local, propus ao Robson de aproveitarmos a pesquisa já iniciada para o homenageado na maratona passada e aplicarmos algumas de suas histórias em aula. Toda a turma também aceitou de imediato, pois durante a maratona, conviviam com Bottacin e se divertiam ao ouvir aquelas histórias.

Uma das primeiras cenas experimentadas foi a partir do suposto romance contado por Bottacin, com a atriz americana Andrey Repburn. A atriz do filme “Bonequinha de Luxo” aparecia em uma Ribeirão Pires cheia de lama e conversava com dois pedreiros procurando por seu amado, o goleiro de futebol Bottacin.

Depois, brincamos com a famosa história da aposentadoria da “Mula Menina”, uma mula que era propriedade da prefeitura e que era utilizada para puxar a carroça que colhia lixo na cidade. Bottacin abriu um processo para aposenta-la e provar que no Brasil era muito mais fácil aposentar a mula do que aposentar uma pessoa.

Ainda criamos a primeira versão da história de uma notícia falsa de que um prefeito, (seu desafeto) da época tinha um caso de amor com a quadrupede. Depois de algumas semanas de experimentações com muitas dessas histórias, decidimos coletivamente que aquele seria nosso tema.

Criar uma peça que falasse sobre a cidade da história de Ribeirão Pires, a partir das peripécias do nosso antigo homenageado em diversas situações pitorescas que ele produziu ao longo dos anos além de brincar com momentos

históricos do país usando a cidade como palco e com alguns acontecimentos da recente história da cidade. Utilizaríamos então, conteúdos históricos, memórias e muita história inventada para criar nosso espetáculo.

4.3 OS PROCEDIMENTOS DO PROCESSO COLABORATIVO NA CRIAÇÃO COM ADOLESCENTES

Sabíamos que teríamos que transformar aquelas histórias em dramaturgia e que o formato experimentado ao longo do ano de 1999 em “Histórias da Maloca” não nos serviria, devido à complexidade e diversidade das histórias. Não tínhamos ainda um fio condutor.

Robson, que como afinando do núcleo, tinha auxiliado muito na construção de Histórias da Maloca, agora como monitor não tinha ainda experiência em dramaturgia, mas ficou para ele a tarefa de escrever as primeiras cenas.

Decidimos então, que o fio condutor da história seria recontar as “estórias”⁵⁶ de Ribeirão Pires, a partir das confusões criadas e memórias do Bottacin.

Minha primeira sugestão, foi pedir para que o Robson escrevesse um prólogo onde um velho acendedor de postes, apareceria em meio a tradicional neblina da cidade, e começasse a contar para a plateia as antigas histórias daquele lugar e aos poucos seus personagens e suas histórias iriam aparecendo. Experimentamos e não deu certo. Era formal demais para a irreverência das histórias e pela característica da turma.

É fundamental em um processo artístico pedagógico, fazermos a leitura de se aqueles procedimentos previamente escolhidos por nós, artistas-educadores, dialogam com o momento e os anseios da turma. Felizmente, descobrimos rápido que teríamos que mudar nossa rota.

Propus então um desafio: de construirmos de forma coletiva aquela peça, onde, Robson assumiria a dramaturgia do trabalho. A turma improvisaria nossas propostas e o Robson iria escrevendo a partir do seu olhar. Uma escolha radical, a ser experimentada em sala de aula com uma turma tão jovem. Não sabíamos ao

56 Escolhemos a grafia “estórias”, fazendo uma homenagem a Guimarães Rosa e seu livro *Primeiras Estórias*.

certo como proceder e nem se teríamos êxito ao final daquele ciclo, uma vez que boa parte daquele processo, nunca tinha sido experimentado por nós, era tudo muito intuitivo.

Era fundamental também, o retorno dado para nós monitores, pela coordenação sobre nossos processos de aulas e escolhas de temas nas reuniões pedagógicas às segundas-feiras. Era comum apresentarmos nossas intenções no início dos nossos planejamentos e ao longo dos meses essas diretrizes se transformarem.

Sabíamos que a base da escrita dessa dramaturgia, não seria de modo tradicional. A dramaturga e diretora Solange Dias (2007, p. 24), que tem longa experiência como dramaturga em processos colaborativos, define segundo seu ponto de vista, as duas formas de escrita básicas para um texto teatral.

[...] podemos dizer que há pelo menos duas bases de escrita dramática: a de espetáculos que contém textos previamente escritos e que seguem um enredo fixo; e uma segunda, em que os textos trazem recursos da encenação e principalmente da intervenção do ator e/ou encenador na construção do espetáculo. Nesses espetáculos não há um encadeamento lógico da intriga e o foco é a personagem e tudo que se relaciona a ela. Dessa forma, o texto dramático combina o texto propriamente dito e as intervenções do ritmo, das rubricas e de outras intervenções, tanto visuais quanto sonoras. Essa forma de dramaturgia pede uma nova relação com a cena.

Não falávamos ainda de processos colaborativos de criação teatral. Tais procedimentos só entraria em nosso vocabulário tempos depois.

Ainda que tivéssemos o conhecimento de tal processo de trabalho, realizado por Luís Alberto de Abreu na Fraternal Cia. no projeto Comédia Popular Brasileira em parceria com o diretor Ednaldo Freire e que muito frequentava a cidade. E também, que desde a retomada da Escola Livre de Teatro de Santo André em 1997, Abreu coordenava o núcleo de dramaturgia, e vinha desenvolvendo e experimentando tal procedimento com seus aprendizes.

A criação de “Nossa Cidade” pelo núcleo de dramaturgia em 1999 se deu unindo histórias pessoais do próprio elenco, juntamente com as histórias das inúmeras imigrações e migrações para a cidade.

O Núcleo de dramaturgia começa uma importante pesquisa cujo tema é a narrativa dramática. O estudo vai gerar um valioso material de trabalho e discussão, e vai servir de alicerce a várias das experiências cênicas vividas na Escola. A primeira delas é a montagem do espetáculo Nossa Cidade. Inspirados no texto de Thornton Wilder, atores da primeira turma reúnem-se a dramaturgos e, sob o comando de Abreu e Francisco Medeiros, levam ao palco uma história da cidade de Santo André. O projeto consumiria um ano inteiro entre pesquisa, criação dramaturgica e encenação. A estreia acontece em julho de 99 e o espetáculo torna-se o primeiro trabalho de fôlego na segunda fase da Escola. Com enorme sucesso de colhendo elogios da crítica local, a temporada de Nossa Cidade teria que ser prorrogada e o espetáculo apresentado várias vezes depois. Em cena, muitos dos atores/alunos, recontavam uma parte de suas próprias histórias, fundidas em relatos que narravam a chegada à região das levas de imigrantes e reviam questões ligadas à identidade do homem local. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles (Prefeitura de Santo André, 2000, p. 34).

Porém, não tínhamos ainda, vivenciado a tais procedimentos de criação dramaturgica. Éramos apenas plateia desses espetáculos e procedimentos cênicos que tanto nos inspirava, mas em nossos processos éramos de certa forma, autodidatas.

Mas afinal, o que é esse processo colaborativo? Segundo o professor e dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2010, p. 17), tal procedimento busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral, de modo semelhante a criação coletiva:

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles. Esse processo desenvolveu-se ao longo do tempo, a partir das necessidades da cena e de problemas práticos percebidos em seu processo de construção, revelando-se uma forma de criação eficiente, rica e satisfatória do ponto de vista dos resultados artísticos alcançados [...]. Preferimos denominar essa experiência criativa e coletiva, que tem sido objeto de estudo e desenvolvimento na Escola Livre de Teatro, de Santo André, com o nome de processo colaborativo (e não método colaborativo) não só para preservar o caráter vasto e intuitivo da criação, como pelo

cuidado, nunca desnecessário, de não objetivar excessivamente o fim pretendido.

Segundo Abreu (2010), tal processo é descendente da “criação coletiva” que teve origem nos anos 1970, onde todo o grupo era responsável por todas as etapas de uma criação, assim como já descrito no capítulo dois. Afirma que era um processo de criação totalmente experimental, muitas vezes sem controle, cujos resultados, quando havia, iam do canhestro ao razoável, com algumas boas, vigorosas e estimulantes exceções de praxe.

E que um dos grandes problemas desse método era a informalidade do próprio processo. Abreu (2010) ainda reflete que não havia prazos para as tarefas, e os objetivos eram nebulosos e se a experimentação criativa era vigorosa, não havia uma experiência acumulada que pudesse fixar a própria trajetória do processo, e que geralmente era a experimentação sob experimentação ficando todo o processo em aberto sem uma organização externa de um responsável.

Por outro lado, talvez, a ausência de alguém que pudesse organizar ideias, ações e personagens, todo material proveniente das improvisações num texto prévio - dramaturgos eram escassos na época - fez com que o diretor comumente concentrasse em suas mãos e em sua ótica, o resultado, a "amarração final", como se costumava dizer (Abreu, 2010, p. 18).

Neste período no Brasil, se destacam duas importantes experiências que se propunham colocar diretamente a plateia como coautora da obra em um processo dialógico enquanto a obra está em curso. A criação coletiva se expandia para uma relação direta com a plateia.

Segundo Sandra Chacra (1983, p. 87) em seu importante livro “Natureza e Sentido da Improvisação Teatral”, afirma que:

Os brasileiros Augusto Boal com o "Teatro do oprimido" que e José Celso Martinez Corrêa com o "Te-ato" consideram que o fenômeno teatral nasce e com se o concentra, quase exclusivamente na coautoria ator-público. A improvisação como linguagem decorre dos objetivos a que se propõem. Numa abordagem política e social, o teatro para Boal torna-se uma arma de "liberação coletiva": "O teatro não é revolucionário em si, mas certamente pode ser um excelente ensaio da revolução". Deste modo, improvisa-se o drama social e coletivo dos oprimidos, pois ao se praticar uma ação fictícia esta pode ser transferida para a ação real. Para José Celso, ao contrário, o teatro é um meio de "liberação individual". Improvisa-se para deixar extravasar a subjetividade, O "ser-eu" e não o ser-outro". sendo a

expressão individual o que conta, numa vivência intensa, no aqui e agora. Dentro de tais perspectivas, tanto a "liberação coletiva" de Boal, como a "liberação individual" de José Celso, fazem da representação teatral algo mais informal e espontâneo, que brota de forças sociais ou psicológicas.

Se antes dos anos 1970, era comum o texto de um dramaturgo, definir todos os caminhos da encenação, elegendo o diretor apenas como um organizador da cena, nos anos 1980, é a vez do diretor se firmar como grande artista da cena.

É a era dos grandes diretores, que de certa forma já organizavam os enredos na geração anterior, e que se tornaria o grande protagonista do processo criativo, muitas vezes assinando a dramaturgia e concentrando nele toda a responsabilidade de criação do espetáculo.

Segundo Abreu, esse período foi muito valioso para a cena brasileira, mesmo ficando sob a responsabilidade do diretor todo o conteúdo ético e estético do trabalho. Destaco aqui nomes como os diretores Antunes Filho, Gerald Thomas, José Celso Martinez Correa (que pratica e participa de todas as modalidades e possibilidades da cena em diferentes épocas), Bia Lessa, entre outros.

Abreu ainda destaca a importância do grupo paulistano Teatro da Vertigem nos anos 1990 e todo o grupo de professores da própria E.L.T. em sua retomada em 1997.

O que chamamos hoje de processo colaborativo começou a se aprofundar no começo dos anos 1990. O Teatro da Vertigem, de São Paulo, dirigido por Antônio Araújo, e a Escola Livre de Teatro de Santo André, são referências na busca da horizontalidade de relações artísticas entre seus integrantes. Experiências foram desenvolvidas, dentro do âmbito da Escola Livre, por criadores como Tiche Vianna, Cacá Carvalho, Antônio Araújo, Luís Fernando Ramos, Luís Alberto de Abreu, Francisco Medeiros e outros, na busca de refletir e desvendar alguns princípios que pudessem ordenar um trabalho de intensa criação e ao mesmo tempo sem hierarquias fixas e desnecessárias (Abreu, 2010, p. 4).

No processo de criação de "Porandubas", logo percebi que aquela postura e proposição que tive em "Histórias da Maloca", não funcionaria. Ainda que eu defina a Maloca como uma criação coletiva devido a sua característica de ser um espaço democrático de criação, ainda tinha uma organização previamente definida, alguns parâmetros que guiavam o trabalho nas cenas, todos definidos por mim e por Zechin.

Agora, em Porandubas, logo de saída, minha primeira proposta de criar um narrador formal, o acendedor de postes, já caiu por terra nos primeiros encontros. A turma de oficinandos queria dizer outra coisa. Queriam brincar, se divertir fazendo aquele trabalho. Não cabia a mim ou ao Robson forçar aquela criação para um ar solitário e formal. Então procuramos, outras referências que atendesse os desejos da turma.

Sabíamos que a estrutura do trabalho seria por episódios e que cada episódio traria uma informação sobre a história da cidade. Real ou fictícia. Criamos então, a figura da narradora que seria a responsável por conduzir toda a narrativa. Porém, uma narradora que a todo momento seria confrontado por um elenco indisciplinado, ou por uma produção barata que não tinha condições de produzir efeitos sonoros e visuais que atendessem seus desejos de grande espetáculo.

Era assim nossas montagens em Ribeirão Pires. Não tínhamos recursos financeiros para grandes produções. Tínhamos o básico. Uma sala de figurinos com muitas doações e um dinheirinho por ano para compra de material comum. Tecidos baratos, tintas, um pouco de madeira e toda mão de obra era nossa. Por isso, muitas vezes éramos criticados pela precariedade. Era uma ótima oportunidade para responder de forma inteligente a quem reclamava.

Nossa narradora, logo no prólogo, ao contar a versão de Bottacin, que por conta da queda de um imenso meteoro, que formou a grande represa Billings, cairia uma melancia representando o meteoro. Ela fica enfurecida e segue a peça.

Como definiu anteriormente a dramaturga, diretora e Prof.^a de dramaturgia Solange Dias em sua dissertação de mestrado, “*não teríamos então, um enredo fixo nem um encadeamento lógico” entre as histórias de Ribeirão*” (Dias, 2007, p. 24).

Começamos então, a partir do que sabíamos fazer, propúnhamos as situações em formato de roteiro de acontecimentos e suas personagens, e a turma ia improvisando. A partir dos improvisos, as cenas iam nascendo.

Outras cenas eram inteiramente propostas pela turma que também estavam aplicados na pesquisa. Em outras situações, eu e Robson propúnhamos uma ideia, a turma improvisava e na semana seguinte, teríamos uma versão escrita pelo dramaturgo.

Muitos foram os formatos de construção das cenas em Porandubas, mas o grande guia mesmo, foi o estilo encontrado para a concepção do espetáculo. Então surge a ideia de se inspirar no Teatro de Revista para aquele processo pedagógico onde seus monitores também estavam aprendendo enquanto praticavam. Afinal, esse sempre foi o modo de trabalho do Núcleo de Formação de Atores desde sua fundação em 1997.

4.4 O TEATRO DE REVISTA COMO REFERÊNCIA PARA ESTRUTURA DRAMATÚRGICA.

Ao encontrar o livro *O Teatro de Revista no Brasil*,” da Prof.^a pesquisadora Neyde Veneziano, em nossa biblioteca especializada em teatro, criada ainda na gestão de Alexandre Mate, encontramos também, a estrutura ideal para a construção daquele trabalho.

No livro, Veneziano aborda as estruturas deste gênero teatral, ou seja, seus aspectos dramáticos, convenções e técnicas.

Decidimos então que queríamos passar em revista a história local, porém, utilizando memórias, documentos, anedotas, paródias, ficções e muita ironia, como no teatro de revista. Mas afinal, o que é o Teatro de Revista?

O “Teatro de Revista”, é um tipo de teatro musicado, que teve origem na França no século XVIII e se espalhou para diversas partes do mundo. Se enquadra no que também se chamou de teatro ligeiro, juntamente com outros estilos como a burleta, vaudevilles, mágicas e music-hall. Tinham como características uma dramaturgia rápida e simples, com entradas e saídas de personagens e suas falas curtas.

Apesar de não ter sido criado no Brasil, foi aqui que o Teatro de Revista se tornou um dos gêneros mais populares na metade do Século XIX ainda no Brasil Império, passando e criticando a velha e a nova República até sua decadência no início da segunda metade do século XX.

A “Revista de Ano” fazia exatamente uma revista (revisitava), aos acontecimentos mais importantes de cada ano, fazendo uma crítica à política e aos costumes de sua localidade.

No Brasil, a revista se desenvolveu em três fases, as quais podem ser assim caracterizadas devido às mudanças que ocorreram em sua estrutura e temática. A primeira iniciou-se em 1884, com a consagração da peça *O Mandarim*, e perdurou até a primeira Guerra Mundial. A segunda fase se estendeu no período entre guerras e culminou com a estreia da revista *É disso que eu gosto* da Companhia de Walter Pinto, em 1940, quando se inaugurou a terceira fase, marcada pela diminuição da importância do texto e pelo incremento na parte show (Aguiar, 2011, p. 33).

É na primeira fase que nos interessava para criar o nosso trabalho. Pensamos em uma figura que pudesse guiar a história, pois não tínhamos a figura do Botaccin em cena. Então, nossa narradora seria a figura principal, e tínhamos não um ano de acontecimentos, mas ao menos três séculos revisitados em nossa peça.

Os textos das revistas de ano eram sempre divididos em três atos. Havia neles, coexistindo harmoniosamente, dois estágios de ações diferentes: o estágio do fio condutor e o dos quadros episódicos. A espinha dorsal dessas revistas de ano era justamente o fio condutor. Ele possibilitava o desenrolar dos fatos, suscitando o surgimento das várias situações episódicas. A receita aparentemente era simples: uma busca ou perseguição a alguém ou alguma coisa. Os personagens centrais caminhavam, corriam, andavam, procuravam ou fugiam. Havia, continuamente, alguém que perseguia alguém e alguém que escapava por um triz. Aí estava a viga, a coluna mestra da revista de ano. E, movidos por esta ação de buscar ou perseguir, estes personagens centrais (os pertencentes ao fio condutor) iam se deparando com os quadros episódicos, através dos quais se criticava a realidade imediata. O argumento do fio narrativo era geralmente frágil, tênue e, principalmente, dotado de bastante elasticidade, a fim de possibilitar a inclusão dos mais diferentes quadros ou canções (Veneziano, 1991, p. 88).

As possibilidades de estrutura dramática descrita por Veneziano em seu livro *Teatro de Revista no Brasil (1991)* nos serviu mais como parâmetro dramático do que necessariamente uma estrutura rígida a ser seguida. Queríamos liberdade de criação pedagógica e artística com aquela turma transgressora. Queríamos fazer a nossa revista através do nosso olhar para a história daquela pequena cidade conservadora e que Bottacin, mesmo cheio de contradições, enfrentou durante tanto tempo.

Para nós, a revista nos serviria para brincarmos com os elementos satíricos, cômicos, paródicos e carnavalescos para tratarmos dos assuntos políticos, históricos, religiosos e até mesmo, os temas daquela atual gestão política na cidade como veremos adiante.

Tanto eu como Robson tínhamos também como referência, os antigos filmes da “Atlântida Cinematográfica”, do Rio de Janeiro, criada no ano de 1943 e que durou até 1962, criou 66 filmes, na maioria comédias musicais inspiradas nos musicais americanos, mas com um jeito bem brasileiro. Essas comédias faziam uma grande aproximação do teatro de revistas, do circo e principalmente do carnaval.

Os grandes nomes dos palcos estavam também nas telas dos cinemas como Grande Otelo, Oscarito, Dercy Gonçalves, José Lewgoy, Virginia Lane entre tantos outros. Estavam também grandes nomes da música como Dorival Cayme, Carmem Miranda, Luís Gonzaga, Braguinha, Francisco Alves, Emilinha Borba onde sempre se lançava as músicas que seriam sucesso no carnaval do próximo ano.

Unindo todas essas referências, criamos canções, coreografias, paródias, interferências da plateia e de personagens de outros autores e até copiamos personagens de outras obras. Valia quase tudo para criarmos a nossa “subversão” dos fatos da cidade.

4.5 A ESTRUTURA DRAMATÚRGICA DE PORANDUBAS:

Apresento aqui, algumas cenas criadas para Porandubas, que tiveram origem a partir de um longo processo de improvisos e que depois foram transcritas e reelaboradas pelo dramaturgo, Robson Comelli. A dramaturgia completa estará disponível nos anexos desta dissertação.

4.5.1 Prólogo:

Criamos uma personagem interpretada por Vivian Darini, (hoje atriz, dramaturga e Prof.^a de teatro) que era uma narradora, um tipo de mestra de cerimônias que teria a função de conduzir a narrativa.

PRÓLOGO (Blackout. Acende - se foco no proscênio. Narrador entra)

Narrador - Ô da cabine! Será que dá pra você mandar um pouco mais de luz pra mim? (Iluminador reclama alto da cabine, mas faz o que foi solicitado) Obrigado. Senhoras e senhores, apetitoso público. hoje faremos

uma “revista” da história e das estórias de nossa Caaguassu, estimada Ribeirão Pires, idolatrada Pérola da Serra. E para darmos brilho e cor à nossa peça, nesse momento solene convoco a brilhante orquestra que nos acompanhará. Por favor, que entre a orquestra (entra apenas um músico, carregando um pandeiro quebrado, está constrangido. Narrador perplexo) mas...a orquestra se resume a você? (músico com cara de bobo, como quem não sabe de nada) Mas que pobreza! Que abuso!

Músico - É a participação popular, bestão!

Narrador - Isso é sacanagem! Assim eu queimo o meu filme. Estou aqui como mestre de cerimônias, narrador oficial desses fatos, contratado pessoalmente pelo Dramaturgo de Plantão, convoco a presença da orquestra e me vem essa porcaria!

Músico (irritado) - Porcaria é teu nariz!

Narrador - Porcaria e porcaria mal-educada (músico mostra a língua para o Narrador e sai) bem, voltemos ao prólogo. Nós não temos pretensões de realizar nessa peça um registro altamente verídico, mas sim falar das pessoas simples, do povão, da galera, daqueles que ajudam a construir anonimamente uma cidade, um país, uma nação.

É com muito orgulho, acerolado público, que damos início ao espetáculo: “PORANDUBAS CAAGUASSUENSSES” ou “ESTÓRIAS DE RIBEIRÃO” (Comelli, 2000).

Já no prólogo, percebemos o desconforto da narradora, em relação a precariedade daquela produção que ela imaginava ser de grande porte e fiel aos acontecimentos históricos relevantes da cidade.

Após o brevíssimo prólogo, entra um grande coro formado por todo elenco cantando o samba “Gente de Ribeirão”, criada pelos monitores que trabalhavam no projeto em parceria com a secretaria de educação “Botando o Bloco na Rua” sob a coordenação do Prof. Newton de Souza que também utilizaram a cidade e suas origens como mote de criação de uma ação de arte-educação dentro de algumas escolas na cidade.

(Mutação. Elenco canta “Gente de Ribeirão”)

“Gente de Ribeirão”

(Composição dos integrantes do Projeto “Botando o Bloco na Rua”)

Subindo a Serra, saindo de Santos
Foi quando a história começou.
O trem chegou no planalto
E trouxe um povo batalhador
Que construiu
Uma cidade tão brilhante
A Pérola que reluz radiante.

Pela São Paulo Railway
 Aqui cheguei
 Para ficar
 Aqui eu sou mais eu
 Pois Ribeirão é o meu lugar
 Eu sou português, sou japonês, sou africano
 Eu sou nordestino, eu sou sírio — italiano.
 Fui mascate, fui caixeiro
 Moldei barro, fui oleiro
 Agricultor, ferroviário
 Quebrei pedra, fui canteiro
 Toda gente é todo mundo
 Ribeirão é o mundo inteiro.

Logo após a canção, é recitado o poema “Ribeirão Pires Antiga” do Prof. e músico Américo Del Corto, que anos depois, também seria homenageado pelas maratonas de teatro: “*Ribeirão Pires do Pilar Velho/ Da maquininha soltando fumaça/ Do velho Morro de Santo Antônio/ Das paineiras enfeitando a praça.[...]*”.

Aparece de repente, um trem carregando uma família de italianos e a narradora enfurecida, os expulsa da cena, dizendo que aquele não era ainda o seu momento. Vem então a épica narrativa da origem da cidade de Caaguassú que em tupi significa mata grande ou mata fechada. Conta a história infundada do meteoro criador da represa. A mestra de cerimônias recebe na cabeça uma bolada em forma de melancia pois a produção não tinha dinheiro para criar um meteoro cênico. Após o trágico prologo, enfim a cena 1.

4.5.2 O Primeiro Ato

4.5.2.1 Cena 1: Turismo Made Caaguassu:

Em seguida, acontece a cena onde aparece uma cacique e seu vice cacique da aldeia de Caaguassu, onde ela lamenta a quantidade de trabalho. Logo aparece um casal de portugueses e um padre (o Sardinha) montados em mulas que para pedir informações no CIIT (Centro de Informações Indígenas Turísticas).

Os anfitriões apresentam os atrativos turísticos da região e vão dizendo que nem tudo está pronto ainda. Uma paródia direta a administração pública que tinha a frente da prefeitura a Prof.^a Maria Inês Soares Freire e seu vice, Jair Diniz. O teatro

vinha a baixo com a relação estabelecida entre poder local e os turistas portugueses.

Fragmento 1.

Tariaipês - Meu Deus! Que problemão tenho para resolver! Porque só eu sou responsável por pensar em tudo nessa aldeia? Você tem que me ajudar, Vice - Cacique. Dê uma solução para esse problema! Diga me: qual caminho temos que seguir?

Vice - Cacique (com ar patético) - No momento eu não penso em nada, minha Cacique.

Tariaipês (furiosa) - Estou cercada de incompetentes!

Assessora Paraguaia (com carregado sotaque portunhol) - Tranquiliza-te, siñora. Por La Virgem de Guadalajara nosotros descobriremos una saída!

Tariaipês - Qual saída? Não vejo nada à minha frente. Nada! Nada!

Vice - Cacique - Ficou cega de repente, minha Cacique?

Assessora – Paraguaia - Non seja ton estúpido, Vice - Cacique. Non moleste más ainda nuestra Tariaipês. (à Cacique) Tranquila, tranquila. Non chore tanto! (Comelli, 2000).

Em um determinado momento da cena, aparece uma figura da plateia criando uma cena meta teatral falando de sua própria participação na peça, em alusão a estrutura do teatro de revistas.

Fragmento 2.

Atriz (sentada na plateia) - Lamentável! Chega disso, gente! Coisa mais batida Desde Que essa revista começou, eu já saquei a de vocês. Ficam armando briguinha entre Narrador e elenco como coisa casual, como se a gente não soubesse que tudo foi combinado previamente.

Tariaipês - Quem o senhor pensa que é para ficar questionando a estrutura do texto do nosso querido e amado Dramaturgo de Plantão?

Atriz - Escuta aqui querida, você não enxerga não? Desde quando eu sou um “senhor”? Eu sou uma dama.

Tariaipês - É que assim no escuro e com essa sua voz grossa de vendedor de amendoim fica difícil saber né? Mas, não fuja do assunto não! Que raio de história é essa de ficar questionando nossa peça?

Atriz - Eu sou uma espectadora e como tal tenho o direito de manifestar publicamente minha opinião.

Narrador - Que sujeitinha mais desaparafusada das ideias!

Atriz - Eu conheço o Teatro de Revista. Eu li toda a obra de Artur Azevedo. E essa peça é tão previsível e chinfrim que eu tenho certeza que daqui a pouco uma atriz sentada aqui na plateia e disfarçada de espectadora vai começar a questionar a estrutura do texto e discutir com vocês. Esse recurso batido foi muito usado e denomina - se "Monsieur Du Parterre" (Comelli, 2000).

A situação se completa com a chegada dos portugueses querendo informações sobre a cidade turística:

Fragmento 3.

Narrador – Com vocês: A CHEGADA DOS PORTUGUESES
(Amália Pontes, Antônio Brisgatto e Padre Sardinha estão subindo a Serra rumo à Caguassu)

Antônio - Estamos a passear na aldeia de Caguassu. É ou não é um passeio deslumbrante?

Amália - Ai, Jesus, não sei. Estou exausta, Antônio! Passamos mais de trinta dias dentro daquele navio de cheiro desagradável, chegamos a cá no Porto de Santos e temos que subir a Serra no lombo destas mulas. E tu, sua besta, fica a inventare de dar passeios.

Antônio - Mais meu anjo! Só iremos prosseguir a viagem turística à São Paulo de Piratininga amanhã.

Amália - Então, voltemos para aquele moquifo que tu chamas de quarto, sua mula. Preciso descansar meu traseiro. Essa subida no lombo de animais é de matar um gajo. Só uma besta como tú para querer fazer turismo num lugar onde não há nada para se ver. (Pausa) Ô Antônio! Que é que ocorre com o Padre Sardinha? Estás a rezar?

Antônio - Sim, minha bacalhoadazinha. O Padre estás a rezar desde que pisamos cá nesta terra.

Amália - Vá chamar tua mãe de bacalhau, estropício. Ô Padre, porque tu estás a rezar?

Padre Sardinha - É que estamos em terras muito perigosas!

Amália - Ai Jesus! Antônio, o que é que o Padre quer dizer com isso?

Antônio - Nada, minha florzinha de Lisboa. (ao Padre) Não assuste minha esposa com estas lendas, Padre Sardinha.

Amália - Lendas? A que tu está se referindo, Antônio?

Padre Sardinha - Estamos em terras selvagens, inóspitas, meus filhos. Esta selva nunca foi antes explorada, vasculhada e as espécies mais perigosas e estranhas de animais habitam cá. São formigas gigantes, macacos carnívoros, sucuris de sete patas...(Comelli, 2000).

No fragmento anterior, percebe-se uma nítida paródia (ou cópia mesmo) dos tipos populares criados por Luís Alberto de Abreu e a Fraternal Cia. no projeto Comédia Popular Brasileira. A relação que se estabelece entre Antônio e Amália é similar aos diálogos dos portugueses Mané Marruá e Boracéia e que era a nossa maior referência de comédia popular em Ribeirão Pires e é até então.

Imagem 20: O casal de portugueses e o padre chegam no Centro Indígena de Informações Turísticas da aldeia de Caguassú, futura Ribeirão, 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

4.5.2.2 Cena 2

Aqui, a cena quase histórica da independência do Brasil, onde Dom Pedro I e sua “tropa” estão passando por Ribeirão Pires depois de visitar sua amante, a Marquesa de Santos, e recebe a carta sobre os últimos acontecimentos do império e resolve decretar a independência do país, porém antes que o fato histórico aconteça, ele é acometido por uma terrível dor de barriga e seu grito na realidade era de dor, ficando para seu assistente escravizado dar o famoso grito, não no Ipiranga e sim em Ribeirão Pires.

Fragmento 1.

Dom Pedro I - Preste atenção no que direi: não terei tempo de ir à São Paulo de Piratininga para dar o Grito às margens do Ipiranga, pois tenho de regressar à Santos. Portanto você, como office — boy do Dramaturgo de Plantão...

Narrador (irritado) - Olha o respeito, príncipe!

Dom Pedro I - Não se irrite. Você como Narrador oficial desses fatos precisa ajudar -me; portanto traga o Riacho do Ipiranga pra cá. Rápido!

Narrador - Mas, como assim?

D. Pedro I (imitando o Narrador) - “Mas, como assim, mas como assim”. Não sei. Vire-se, pois tu não és quadrado. (Narrador sai contrariado)

Tropeiro – Bão, como já faz mais de um minuto que tô sem falá nada, acho que eu sô um personage descartáviu nessa cena. Então, eu vô embora.

Dom Pedro I - Não tenhas pressa, rapaz. Tu serás testemunha de meu Grito! O grito que libertará esse imenso país.

Narrador (entra com uma bacia cheia de água) - Ó, não deu pra trazer o tal Riacho lá, não. Mas eu trouxe aqui o Ribeirão da cidade.

Negro Inácio - Mas...Isso é uma bacia!

Narrador - Não é não senhor. Isso aqui é o Ribeirão da cidade, porque nós estamos no teatro, e no teatro tudo pode acontecer.

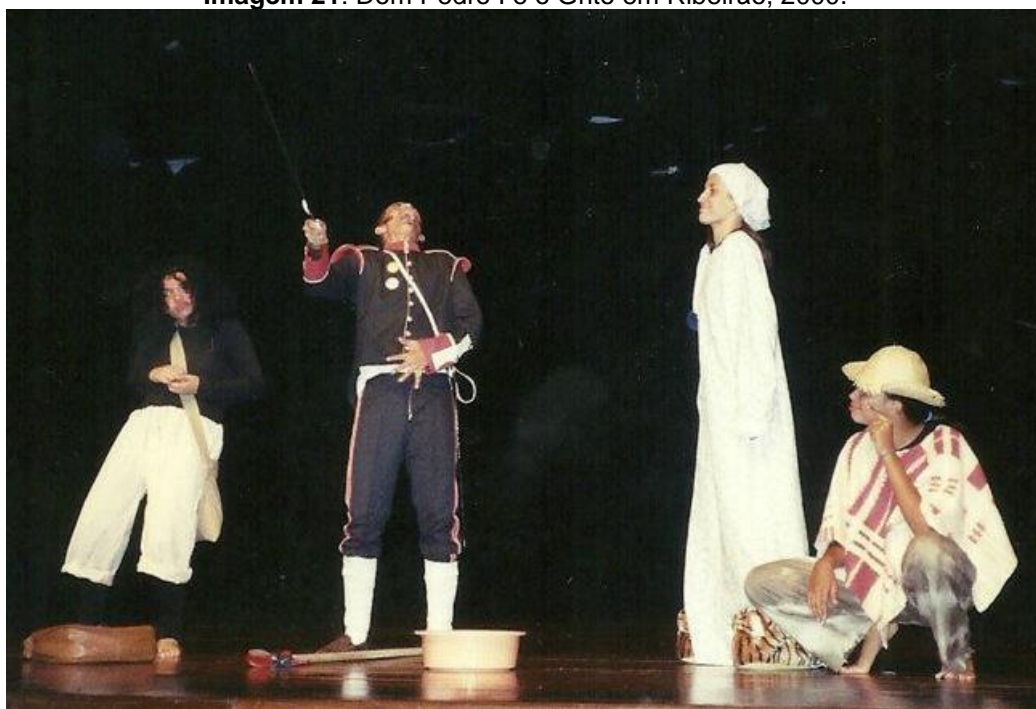
Dom Pedro I - Está bem, está bem. Que seja! Atenção, pois eu vou dar o Grito. Narrador, Tropeiro e minha mula serão as testemunhas (Sobe na mula)

Negro Inácio - E eu?

Dom Pedro I - Você não é nada, É apenas um escravo safado e insolente que nem deveria estar aqui. (Prepara-se) “Independência ou...ou... ou... (é acometido pela diarreia e corre para a moita)

Negro Inácio (sobe na mula e brada com alta potência pulmonar) - “Independência ou Morte” (Os atores congelam) (Comelli, 2000).

Imagem 21: Dom Pedro I e o Grito em Ribeirão, 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Brincávamos com os momentos históricos e muitas vezes cometíamos deslizes preconceituosos como homofobia e racismo em função da cena ao mesmo tempo em que estávamos fazendo uma reparação histórica a determinadas figuras. Questões que na época eram comuns, hoje não caberiam mais. Certamente, se fossemos montar o texto nos dias de hoje, faríamos uma série de mudanças.

Fechando o primeiro ato, colocando Ribeirão Pires como palco principal da proclamação da independência, volta o trem, e iniciam as confusões familiares em relação núcleos italianos e espanhóis até chegarmos em fim, nas aventuras provocadas ou descritas por Bottacin.

4.5.2.3 O Segundo Ato:

Aparece ainda um encontro inesperado entre Dom Pedro I e Dom Pedro II, e o estranhamento do pai ser mais novo que o filho devido as pinturas da época. Depois, a cena citada anteriormente da atriz Audrey Hepburn em busca do seu amado Roberto Bottacin em conversa com dois pedreiros da cidade.

A terceira cena do 2º ato, iniciava a saga do prefeito “Tomba Morro”. O prefeito Santinho Carnavale iniciou em 1960 a demolição do morro de Santo Antônio do centro da cidade, a fim de explorar o ramo imobiliário e mudando radicalmente a topografia do centro da cidade. Mas a obra só terminou em 1975 com o prefeito Valdério Prisco que ficou com os louros da façanha. Criamos um boneco gigante que representava o morro e que tinha como chapéu a pequena capela de Santo Antônio construída em 1919 e derrubada em 1960. Uma grande alegoria, como era comum no teatro de revista. A cena se inicia com o discurso do prefeito “Tomba Morro” e logo depois todos cantavam o hino do prefeito.

4.5.2.4 Cena 3

Fragmento 1.

Narrador - Acompanharemos agora mais um fato que colore a nossa política local A ideia absurda de um prefeito tresloucado de derrubar um morro de 53 metros de altura localizado na Avenida Miguel Prisco, no ano de 1972. E para completar em cima do Morro havia uma capelinha de Santo Antônio erguida pela família Duarte em 1918, como pagamento de promessa.

Volto a esclarecer: os acontecimentos foram aqui reconstituídos sob nosso ponto de vista e qualquer semelhança com fatos da vida real não terá sido mera coincidência: é cópia mesmo.

Agora cê vê: o cara tem que ser muito xarope, muito tchebas pra ter uma ideia disparatada dessas. **(O Prefeito Tomba Morro entra)** Derrubar um morro dessa altura! Imagina só em que buraco ele enfiou toda a terra!

Tomba Morro – Cidadão, eleitor e narrador...

Narrador (Se assusta. Disfarçando) - Lustroso prefeito Tomba Morro! Que felicidade encontrá-lo! Pois o senhor não acredita, estava agora mesmo comentando com nosso distinto público o quão arrojada e importante é essa sua ideia de tombar aquele morrinho, desobstruindo os caminhos de nossa cidade e abrindo passagens para o futuro.

Tomba Morro - Deixe de rapapés e raspe fora daqui!

Narrador - Sim, senhor. Com vocês: **O PREFEITO TOMBA MORRO** (Comelli, 2000).

Imagem 22: Prefeito Tomba Morro, seus assessores e as beatas, 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

A figura do prefeito, sempre acompanhada pelas três beatas irmãs, era uma referência direta a peça teatral e a sua versão em formato de novela/séries de TV escrita por Dias Gomes que buscou nas histórias malucas da cidade de Ribeirão, inspiração para “O Bem Amado”, que tinha o ator Paulo Gracindo como o prefeito

Odorico Paraguassu. Segundo nossa mestra de cerimônias, não era coincidência, era cópia mesmo

Portanto, a cena quatro, era uma cópia da peça, “O Bem Amado”. Assim, como a própria narradora diz: “*Qualquer semelhança com a realidade, não é semelhança, é cópia mesmo*”.

Tínhamos na figura do prefeito Tomba Morro, (paródia do ex-prefeito Valdirio Prisco), a figura que representaria todos os prefeitos infernizados por Bottacin, (afinal, ele era sua vítima preferida), assim como Odorico era para Dias Gomes, a representação teatral de todos os políticos brasileiros.

Na cena cinco do segundo ato, encontramos um dos episódios que manteve a cidade de Ribeirão Pires em evidencia durante muito tempo. A eleição dos santos para padroeiro da cidade.

Depois de uma grande confusão na paróquia discutindo quem seria o santo padroeiro da cidade, o prefeito Tomba Morro e o padre resolvem fazer uma eleição entre Nossa Senhora do Pilar e Santo Antônio, santo e santa importantes na cidade. Até que, segundo a nossa versão, na hora da apuração, aparece uma quantidade enorme de votos colocados pelo prefeito para São José, que nem estava concorrendo ao pleito. E o padre vaticina.

Fragmento 1.

Padre Sinfrônio (com grande emoção) - Vocês não percebem? Não entendem? Estão cegos? Não viram o que aconteceu aqui? Um milagre!! Um verdadeiro milagre. O milagre da multiplicação dos votos!

Todos - Oh! Oh! (**O Padre e o Prefeito percebem que a armação deu certo**)

Tomba Morro - Viva São José!

Todos - Viva! Viva! São José, viva! (Todos se ajoelham e erguem as mãos ao céu agradecendo, com exceção do Padre e do Prefeito que comemoram. Todos saem da igreja se abraçando e confraternizando. São José entra e dança com as pessoas) (Comelli, 2000).

Finalmente, uma das cenas mais aclamadas da montagem, a história da aposentadoria da mula chamada de Menina e seu romance com o prefeito Tomba Morro. Logo após a marchinha carnavalesca da Mula, criada por Marcílio Duarte para a montagem, entram a mula e seu tratador.

Mula Menina, eu vi você de rabo dado na esquina
 Não era o prefeito, nem vereador
 Era o burro carregador.
 (Duarte, 2000)

4.5.2.5 Cena 4

Fragmento 1.

(Entra o tratador Licurgo e a Mula)

Licurgo - Ô minha amiga Mula! Ocê parece tão triste. Quê que aconteceu? Cê veio anssim tão borocoxô pelo caminho. **(A Mula permanece cabisbaixa)** Cê divia era de tá feliz. Tem uma vida danada de boa, **(Mula pensa)** Óia só: uma Mula famosa, reconhecida em tudo que é canto, descendente direta da mula que carregou Dom Pedro I poco antes dele dá os Grito da Independência e o melhor de tudo isso...ocê é uma Mula aposentada. Aposentada!

Ocê sabia que tem gente anssim de carne e osso que até morre na fila, esperando. Pra prová que é inválido ou que já trabaiô por demais, leva anos e anos. E ocê só levô sete dias pra se transformá numa mula aposentada **(Mula olha com tristeza e suspira)** Pois é! O seu Bottacin é que é gente boa. Foi só estalá os dedos anssim e o nosso Prefeito Tomba Morro aposentô ocê. Aliás, deixa eu pegá a sua aposentadoria. **(Pega um monte de capim para a Mula, ela vira o focinho)** Cê num vai comê, não? Coma, sem medo, é diet. Mas essa sua cara tá mais é pra cara de apaixonada. Cê tá apaixonada? **(Mula envergonhada concorda)** Mais é por quem? Anda, me diga agora! **(Mula se nega)** Bom, tem o...e tem o...mas... Não me diga isso! Ocê tá apaixonada pelo Prefeito Tomba Morro? **(Mula concorda)** Mas que vergonha, meu Deus! Cê tá discabeçano, Mulinha? Um político! Num tinha nada anssim pior, não? **(Mula se envergonha)** E o Velocípede? Como fica a relação docêis? Um jegue tão bem apessoado, tão ordeiro. **(Mula chora. Licurgo vai saindo)** Bão, boa noite Menina. Amanhã nós conversa mais. Sonhe cos anjo e pensa bem no que ocê faz! **(Entra o Prefeito Tomba Morro)**

Licurgo - Boa noite, seu Prefeito

Tomba Morro - Boa noite, cidadão, tratador e eleitor. Como é que vai a nossa Menina?

Licurgo – Então hoje ela tá assim, assim borocoxô. Essa vida de celebridade tá cansando a pobre.

Tomba Morro - Deixe estar que amanhã será outro dia. Até mais ver, seu moço Licurgo. (O Prefeito espera o tratador sumir de vista e vai até a Mula, que dorme). Mulinha...Hey... Menina... Vamos dar uma voltinha? **(A Mula acorda, animada)** Caminhar e romanticamente observar a bala lua! **(O Prefeito e a Mula saem. Beatas na igreja)**(Comelli, 2000).

Então corre na cidade o boato espalhado pelas beatas sobre o romance proibido do prefeito com a mula aposentada.

Imagem 23: A Mula Menina e seu tratador Licurgo.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Luiz Augusto dos Santos, que fazia a mula diz que:

Eu me lembro de fazer a Mula Menina, me lembro com um carinho imenso. Todo mundo lembra. Eu fazia com a Ana Paula Patrone e [...], como Dom Pedro, que eu também fazia, o operário, na história da Audrey Hepburn, Estou lembrando dessas coisas e... foi um processo tão importante. Eu, já tinha feito oficina [...], Mas o Porandubas, foi uma seriedade, nesse caminho do jovem e da jovem de fazer algo tão bacana, [...] e como aquilo foi importante pra cidade né? Não só pra gente, adolescentes e pré-adolescentes, más como foi importante pra cidade ouvir histórias tão importantes. Eu lembro que muitos não acreditavam naquilo que estávamos contando. Como as histórias do prefeito...(risos)⁵⁷

Fragmento 2.

Ludovica - Meninas, vocês não vão acreditar!

Anunciata - Ultimamente eu acredito em qualquer coisa.

Ludovica - A Mula viajou!

Palmira - Viajou? Como assim? Quem foi que te contou isso?

Ludovica - O Padre Sinfrônio que me falou.
E vocês não imaginam com quem ela viajou.

⁵⁷ Santos, Luiz Augusto dos, [ago,2023]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 arquivo mp3, 13 minutos.

Anunciata - Com o Prefeito Tomba Morro?

Ludovica - Esse mesmo. E o Padre Sinfrônio disse ainda que eles foram para a Alemanha contrair núpcias.

Palmira - Contrair? Cê tá falando de doença, Ludovica?

Ludovica - Não, sua burra. Eles foram se casar no estrangeiro.

Anunciata - Casar? O Prefeito e a Mula Menina? Que libertinagem! (Comelli, 2000).

Por fim, se descobre que a mula tinha fugido com um burro que também era funcionário da prefeitura, até que a coitada morre de velhice. Nas últimas cenas, a narradora recebe um protesto nada comum. Aparecem no palco os personagens do projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Cia. de Arte e Malasartes criado por Edinaldo Freire e Luis Alberto de Abreu.

Apareceram então, Matias Cão (o pernambucano), João Teité (o mineiro), Mané Maruá e Boracéia (portugueses), reivindicando a participação na peça, pois eles foram criados por Abreu que é morador da cidade. Uma confusão mediada pela narradora.

Imagem 24: Personagens da peça “O Anel de Magalão” de Abreu e Freire reivindicando a participação na peça, 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Essas figuras eram muito conhecidas em nossas maratonas de teatro devido a montagem da peça “O Anel de Magalão” no ano anterior e que viria a se tornar o

Grupo Balagandan, que ainda montaria a peça “Sacra Folia” onde reaparecem as mesmas personagens em outra trama.

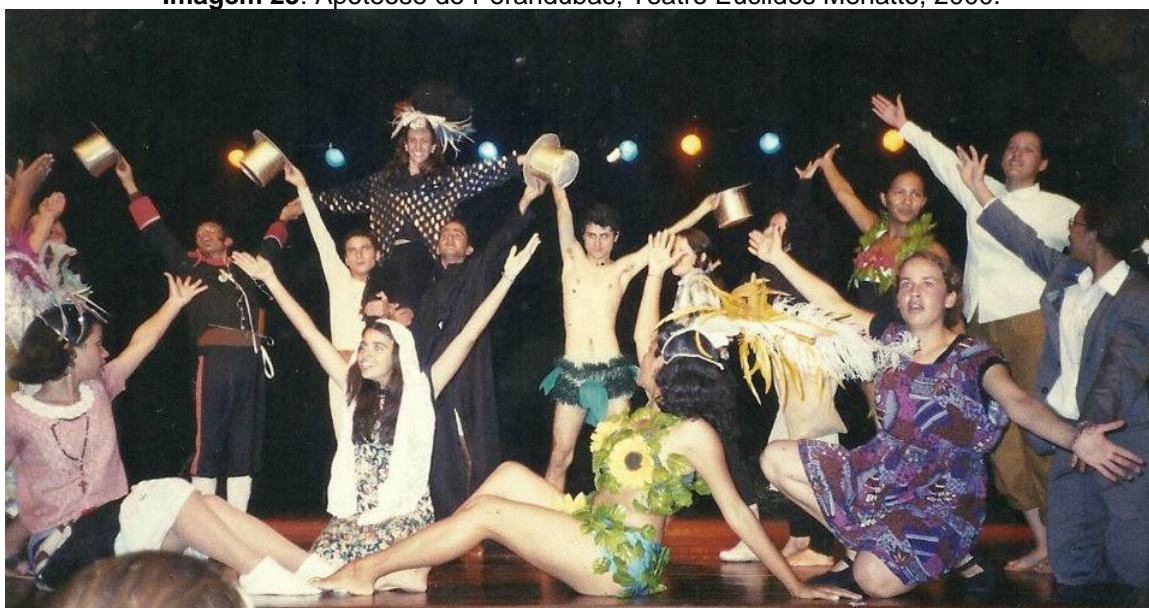
Após essa confusão, mais uma cena copiada de outra peça do Abreu. Agora era a cena onde duas senhoras esperavam um ônibus e iniciava uma briga por conta dos nomes das ruas que remete a personagens e guerras que muito influenciaram na região.

A narradora aparece para anunciar enfim a última cena e descobre que não tem, então convoca o elenco para ir até a casa de outros dois dramaturgos da cidade para tentar um final descente. Zeca Capelini e Adélia Nicollete.

Enfim, terminava com uma grande apoteose cantando o samba enredo “Gente de Ribeirão”. Convidamos mais uma vez, a atriz e coreógrafa Cecilia Castro para orientar a criação corporal e coreográfica do trabalho. Não tínhamos muito tempo para esse trabalho. O objetivo mesmo era manter aqueles corpos o mais livres possível para brincar no palco, como se brinca num carnaval.

O que se tinha mais coreografado, era a apoteose (número musical final) que tinha o objetivo de revisitar algumas das personagens da obra e que lembrasse o final dos grandes espetáculos do teatro de revista. Convidamos ainda o monitor de teatro e músico Marcílio Duarte para criar as músicas originais e paródias baseadas em ritmos carnavalescos como marchas, sambas e canções típicas do início do século XX.

Imagem 25: Apoteose do Porandubas, Teatro Euclides Menatto, 2000.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Porandubas ainda viria a se apresentar na Mostra de Teatro no aniversário da Cidade no mês de maio e mais algumas apresentações avulsas criando filas entre público comum e pessoas ligadas a política da cidade querendo ver cenas como da cacique e seu vice cacique e sua assessora paraguaia, e é claro romance do prefeito com a Mula Menina, a briga eleitoral entre os santos da cidade e todas as canções e paródias contemporâneas da administração local.

4.6 A CARNAVALIZAÇÃO DO COTIDIANO SOB A ÓTICA CRÍTICA E LIBERTÁRIA ATRAVÉS DO TEATRO-EDUCAÇÃO.

Antes de coordenar a criação artístico-pedagógica de “Porandubas Caaguassuenses ou Estórias de Ribeirão” (2002), eu tive a oportunidade de orientar outros trabalhos com adolescentes em Ribeirão Pires.

As montagens de *O Parto dos Telefones*, de A.C Carvalho (1998), *O Testamento do Cangaceiro*, de Chico de Assis (1999), *Torturas do Coração*, de Ariano Suassuna (2000) e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal (2001). Todos esses, a partir de um texto dramático pré-existente e que a partir dele, como era de costume, desenvolveríamos nossas montagens, dentro do Núcleo de Formação de Atores.

Montagens que tinham como objetivo, a finalização do segundo ano das oficinas das turmas veteranas do núcleo. Lembrando que a partir do ano de 1999, as turmas de iniciação teatral para adolescentes e adultos, criavam exercícios cênicos a partir de técnicas de improviso dentro do núcleo.

Neste ano de 2001, eu e Robson Comelli, inspirados por uma série de eventos ligados a memória regional e municipal, por espetáculos que passaram pela cidade criados a partir de processos colaborativos, em especial o “Nossa Cidade” com dramaturgia de Luís Alberto de Abreu e direção de Francisco Medeiros dentro da Escola Livre de Teatro de Santo André, resolvemos criar com a nossa turma de adolescentes veteranos, um trabalho que utilizasse procedimento de criação semelhante, ainda que não tivéssemos acesso as ferramentas necessárias conforme descrito neste capítulo. Portanto, de caráter intuitivo e experimental.

Trabalho, que em um primeiro momento, utilizamos as técnicas de improviso a partir dos jogos teatrais de Viola Spolin, e também no pensamento crítico e político de Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido, conforme os relatos dos capítulos anteriores. Agora unidas e adaptadas as histórias da cidade de Ribeirão Pires, as confusões provocadas por Roberto Bottacin, aos acontecimentos da época e mais uma série de invenções e paródias utilizadas para sua criação.

O trabalho, ainda que histórico, era de caráter revolucionário, não hegemônico e popular. Um verdadeiro manifesto jovem dizendo, “Nós que criamos a nossa própria história”.

Criamos então, uma comédia popular crítica que utilizava alguns elementos do Teatro de Revista e dos antigos filmes da “Atlântida”, a Prof.^a e pesquisadora Mariana Lima Muniz afirma que “*a comicidade é o meio máximo da expressão da cultura popular, e praticamente todas as obras artísticas nesse contexto, estão situadas no plano do riso*” (Muniz, 2015, p.17), além de elementos carnavalescos tanto nas canções como nos objetos de cena, figurino (na maneira do possível) e na maquiagem que nos deram base para nossa criação.

Muniz (2015), em seu *livro Improvisação como espetáculo*, traz ainda uma conexão entre os carnavais medievais sob a ótica de Bakhtin. Segundo esse autor, o carnaval era fundamental aos homens medievais, havendo festejos cômicos na grande maioria das celebrações religiosas, na colheita da uva e nos ritos civis. Nenhuma festa se desenvolvia sem a presença do cômico.

Segundo ele, (Bakhtin)⁵⁸ esses ritos cômicos " pareciam haver constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida a que os homens da Idade Média pertenciam em proporção maior ou menor e na qual viviam em datas determinadas". Essa visão de mundo baseia-se em uma importante dualidade entre o mundo oficial, um mundo com estamentos sociais bem estabelecidos e imutáveis, e o mundo carnalizado, o mundo festivo, popular e cômico, essencialmente dual e regenerador. O carnaval, festa ligada aos ritos agrícolas e religiosos da antiguidade, situa-se nos limites da arte e da vida, " em realidade é a vida mesma, apresentada com os elementos característicos do jogo [...] Os espectadores não assistem ao carnaval, senão que o vivem, já que o carnaval feito para todo o povo. O carnaval, portanto, propiciava um momento diferenciado de relação e comunicação entre as pessoas (Muniz, 2015, p. 55-56).

58 Nota do autor.

O elemento carnavalizante do nosso trabalho, assim como em Histórias da Maloca, criava, mesmo que do palco, uma relação anárquica e libertaria, tanto em quem fazia, como em quem assistia. Era uma celebração ao deboche, ao escarnio, a irreverência e a desobediência. Era talvez, a melhor tradução da união Spolin e Boal, unindo as técnicas do improviso propostos por uma e a consciência social e política do outro, unidas na irreverência e jovialidade daquela turma.

Em qualquer outro espaço público não democrático, certamente seríamos cerceados ao realizarmos tal finalização de turma. Muito pelo contrário. Se tornou um momento de riso e de alegria, uma vez que muitos dos parodicamente citados no trabalho, foram assistir e se divertiram com as máscaras criadas no palco pelo grupo de adolescentes. Foi o caso da prefeita Maria Inês Soares, do vice-prefeito Jair Diniz e da chefe de gabinete uruguaia (e não paraguaia como se diz na peça) Clara Piñon.

Percebo hoje, a importância daquela mudança de rota no início do processo, quando eu sugeri para o dramaturgo criar um prólogo denso e sóbrio para abrir o espetáculo e a resposta da turma foi contrária aquele encaminhamento. A carnavalização irreverente daquelas histórias a partir do Teatro de Revista com sua alegria e transgressão era o melhor caminho a ser tomado. Ainda mais por uma turma de 14 a 18 anos em sua segunda experiência em teatro-educação.

4.7 O PROCESSO COLABORATIVO COMO FERRAMENTA DE CRIAÇÃO NO TEATRO-EDUCAÇÃO:

Hoje, aproximo o trabalho criado em 2001/2002, aos procedimentos do processo colaborativo em teatro, a forma mais condizente as nossas ideias, para construção daquela dramaturgia e daquele trabalho, pois tínhamos ainda, um dramaturgo que nos acompanhou e organizou todas as cenas.

Mesmo hoje, olhando apenas para o texto produzido na época e o considerando, longo e verborrágico, na época era o que tínhamos de mais inovador e experimental dentro do núcleo e dentro das nossas possibilidades.

Mesmo com todas essas questões, na cena a turma se resolvia muito bem e se divertia ao contar aquelas histórias.

E o motivo de trazer à tona esse processo de criação em arte-educação, vinte e um anos depois, é por acreditar que tal tipo de processo, possa auxiliar outros artistas-educadores em seus processos criativos, junto as suas turmas de oficinas e de cursos livres.

Claro, não se trata aqui de utilizar esse exemplo como fórmula ou regra para qualquer criação. Trata-se apenas de exemplificar um processo com seus altos e baixos e que sobretudo, tinha como característica a observação do momento da turma e seus anseios, além é claro, de colocar em prática, aquelas inquietações que reverberavam em mim e no Prof. Robson Comelli em 2001/2002.

Afinal, éramos e somos arte-educadores, logo, podemos e devemos colocar nossas experiências criativas e inquietações em nossos processos educacionais, sempre respeitando o momento de nossos educandos.

Em muitas escolas, oficinas, cursos técnicos e até universidades de teatro, nem sempre se investe um tempo adequado no estudo das inúmeras técnicas de improviso ou processos colaborativos de criação, que possibilite outros meios que não seja através de um texto pronto. Ou a matriz pedagógica não permite, ou o tempo do curso é curto ou até mesmo a formação dos artistas-educadores não dialogam com tais procedimentos.

Muitas vezes, o desejo da turma ou a proposta do arte-educador é exatamente trabalhar com uma dramaturgia pronta, devido ao tempo de trabalho ou simplesmente por ser um desejo das partes. Porém, acredito ser fundamental para o arte-educador das artes cênicas, ter em seu repertório, outras possibilidades criativas que sirvam tanto para adolescentes, como citado neste capítulo, como no trabalho com crianças ou adultos.

Tanto no campo da arte-educação, como no teatro amador ou profissional, cada vez mais, o desejo criativo dos atores e atrizes, das companhias e grupos estão ligados aos temas de caráter identitários, de gênero, racial, ecológico, documental, histórico, biográfico e autobiográfico.

E geralmente o procedimento criativo mais adequado para tais criações estão associados ao teatro improvisacional como ponto de partida e ao processo colaborativo como modo de criação.

Para que essa aproximação entre arte e educação no campo teatral aconteça em processos semelhantes ao nosso, uma das diversas possibilidades criativas em trabalhos de conclusão de turmas, é trabalhar com os princípios do Processo Colaborativo. Segundo Abreu (2010), o início do processo pressupõe um momento de desarmarmos nossas subjetividades e estar abertos aos desejos coletivos:

Percebeu-se, logo a princípio, que esse novo processo de criação não poderia conviver com o subjetivismo exacerbado que comumente acompanha o trabalho artístico. Num processo de criação partilhada não há muito espaço para “minha cena”, “meu texto”, “minha ideia”. Tudo é jogado numa arena comum e examinado, confrontado e debatido até o estabelecimento de um “acordo” entre os criadores (Abreu, 2010, p.166).

Que o início do processo é o momento de confrontação de ideias e do material criativo. Tanto a exposição dos desejos individuais como o momento de apresentar as primeiras experiências criativas, mas sem apego. E também, o reestabelecimento dos conceitos do fenômeno teatral e para quem ele é feito.

O principal conceito a se fazer revisão, diz respeito ao próprio entendimento do fenômeno teatral. O princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que teatro é uma arte efêmera que se estabelece na relação do espetáculo com o público. A concepção de que o fenômeno teatral só existe enquanto relação espetáculo/público foi o primeiro passo para conduzir uma série de conflitos subjetivos para um campo objetivo. Teorias, visões estéticas, impressões, sentimentos, informações, todos esses elementos que são trazidas por atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e outros criadores, para a arena do processo de criação tinham agora referenciais concretos: o espetáculo e o público (Abreu, 2010, p. 168).

Abreu ressalta que dentro desse conceito, não é apenas expressão do artista (qualquer que seja ela), mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público, ou seja, a relação com o público é fundamental para a completude da ação teatral e não apenas o que o artista propõe.

O processo colaborativo se propõe basicamente a romper as fronteiras, quebrar os espaços privativos de criação na construção do espetáculo. Isso é proposto não por razões morais, por mera opção por um discurso igualitário, mas por razões práticas: o processo colaborativo tem-se mostrado eficiente como resultado artístico (Abreu, 2010, p. 168).

Abreu ressalta que antes mesmo da criação da cena, é fundamental uma vasta pesquisa que defina o tema, mote ou assunto para se chegar nas primeiras imagens do espetáculo.

Depois se parte para o momento dos improvisos dos temas e das situações discutidas na primeira etapa. No nosso caso, utilizamos as histórias narradas por Bottacin e mais uma grande quantidade de momentos históricos ou inventados, como a paródia política utilizando a figura da prefeita como cacique, depois a passagem de Dom Pedro I pela região e assim por diante.

Nessas improvisações, utilizávamos todo o repertório da turma, obtido no ano anterior a partir dos elementos propostos por Spolin como os estudos do onde, quem, o que, ação, conflito, porém, sempre atento as questões sociais e políticas de cada história, de cada momento retratado a partir do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, geralmente satirizando os poderosos e dando a devida importância aos oprimidos. Como na cena da proclamação da independência do Brasil tendo Dom Pedro I gritando de dores abdominais atrás de uma moita e colocando o famoso grito na boca do escravizado, o negro Inácio que o acompanhava.

Como disse anteriormente, estávamos criando nosso próprio método de criação de forma intuitiva enquanto fazíamos o trabalho. E todo o processo técnico de criação da cena, assim como no capítulo anterior era além de um processo de arte-educação, um processo de politização daquele grupo de jovens com o objetivo de dizer, “nós criamos a nossa própria história”.

Ao encontrarmos o mote do Teatro de Revista, como citado anteriormente, um mundo de possibilidades se abriu a nossa frente. A crítica, a irreverência e o deboche, ganharam potência e depois do levantamento de diversas cenas, nosso dramaturgo, trouxe o primeiro esboço de roteiro de cenas a partir das improvisações apresentadas. Abreu assim define esse momento:

Após esse período exploratório, onde todo material de pesquisa é tornado comum a todo o grupo, cabe à dramaturgia propor uma estruturação básica das ações de ações e personagens. Damos a essa estruturação o nome de *canovaccio*, termo que, na Commedia dell'art, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc. Embora o *canovaccio* seja responsabilidade da dramaturgia ele não se constitui em mera "costura" das propostas do coletivo, nem uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. No *canovaccio* as

improvisações, propostas de cena, imagens e conceitos do espetáculo, todo o trabalho anterior já aparece estruturado. O canovaccio contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo o canovaccio vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação (Abreu, 2010, p. 169).

Adiante, Abreu propõe em seu artigo, que a cena é soberana. Que é na prática que deve se decidir o que ficava e o que iria embora. Que a cena realizada é mais potente que o campo das ideias e desejos.

Porém, tínhamos outra questão. A turma era muito numerosa e queríamos fazer o mesmo espaço de participação para os vinte integrantes.

Como criar tantas cenas e com uma participação relevante para vinte jovens? Me lembro que boa parte do material, mesmo que não fosse tão potente, forçávamos para entrar no trabalho final. Talvez, essa seja a razão de ao reler esse material, tenha me parecido grande.

Como dizer para um oficinando que a cena que ele criou não vai entrar na peça? Como dizer para o dramaturgo que aquele não é o caminho da escrita? Abreu destaca que esse é o momento mais delicado desse tipo de criação:

O processo colaborativo é dialógico, por definição. Isso significa que a confrontação e o surgimento de novas ideias, sugestões e críticas não só fazem parte de seu modus operandi como são os motores de seu desenvolvimento. Isso faz do processo colaborativo uma relação criativa baseada em múltiplas interferências. E aqui começamos a pisar em terreno minado porque esse processo de criação busca também preservar o terreno da criação individual. Como conciliar, então, o aparente paradoxo de fomentar o impulso criativo dos indivíduos dentro do grupo e ao mesmo tempo preservar a permeabilidade das ideias? (Abreu, 2010, p. 170).

Abreu afirma que esse momento é importante cada artista ser o responsável por sua área. Que o intérprete cuide da atuação, que o dramaturgo de a palavra final no texto e que a direção do trabalho também faça a sua parte. Más, não estávamos falando de um processo profissional em Porandubas.

Foi exatamente assim que cuidadosamente fizemos o nosso trabalho. Respeitando as ideias individuais e se responsabilizando cada um por sua área de atuação. Ainda que artisticamente tivesse suas deficiências. Mas também fazíamos as interferências críticas necessárias nas outras áreas.

A interferência é algo bastante delicado e requer um certo método não só para não ferir suscetibilidades, mas, principalmente, para que essa interferência se torne ferramenta eficiente e construtora na criação. Dentro do processo colaborativo a interferência mais aguda e necessária é a crítica. E ela deve se dar de forma especial. O desenvolvimento de um olhar crítico sobre o próprio trabalho e sobre o trabalho do companheiro é condição fundamental para o desenvolvimento do processo. No entanto, olhar crítico não significa, em absoluto, uma simples avaliação estética sobre o trabalho alheio. É muitíssimo mais que isso, é um olhar criativo sobre a criação alheia (Abreu, 2010, p. 171).

Hoje, mais de vinte anos passados e com uma bagagem tanto no campo da pedagogia teatral como no campo artístico profissional, percebo que poderíamos ter resolvido algumas questões artísticas de outras formas. Mas como citado anteriormente, tratava-se de um projeto onde aprendíamos fazendo e entendo que esse processo foi fundamental para o artista e arte educador que sou hoje.

O processo colaborativo dentro da arte-educação não é o melhor e nem o pior procedimento de criação, é apenas mais uma possibilidade que pode nos levar a um exercício de criação em grupo, onde possamos coletivamente organizar nossos desejos e anseios artísticos coletivos.

O bailarino, artista circense e arte-educador Luiz Augusto dos Santos, que no início 2002 tinha 16 anos relata que:

Eu era muito novo e não tinha consciência da importância que foi aquele texto e a direção. Aquele bando de gente jovem fazendo teatro e fazendo uma história da cidade. Se gente é o que é hoje, se eu sou o sou hoje, foi porque eu fiz peças tão importante quanto o “Porandubas”. Que não só contava a história da cidade, mas trazia também a importância do que se diz política. Pensando no que fizemos naquela época, tinham coisas engraçadas e coisas sérias, mais de uma de forma séria pra poder comunicar [...] com clareza, preciosidade e propriedade daquilo.⁵⁹

É fundamental o cruzamento desse procedimento com outros como as técnicas de improviso ou um estilo ou forma artística como a que escolhemos. O Teatro de Revistas que nos abriu portas para o elemento carnavalesco, satírico e debochado.

Esse processo, assim como os demais descritos nesse trabalho, deixou nesse coletivo, algo muito além de uma formação técnica no campo da atuação, da dramaturgia ou da direção. Segundo Abreu:

59 Relato em entrevista verbal gravada em 20 de agosto de 2023.

O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador (Abreu, 2010, p. 172).

Tal processo nos deixou um aprendizado que vai além do campo artístico. Esse aprendizado nos trouxe uma forte reflexão política dos acontecimentos históricos e contemporâneos de Ribeirão Pires no início dos anos 2000, e da experiência da transformação de sonhos coletivos em realidade no campo artístico. Uma clara transformação política e social para nós monitores e para aquele grupo de jovens.

4.8 RELATOS DE ALGUNS PARTICIPANTES DA OFICINA, A PARTIR DE SUAS LEMBRANÇAS SOBRE O PROCESSO:

Se não fosse aquela época, tão cedo começando a fazer teatro, eu acho que eu não seria a pessoa que eu sou hoje. Porque fez parte da minha construção. Fez parte do meu amadurecimento como pessoa enquanto artista. Por mais que seja educador de circo, por mais que eu dance muito, é teatro que eu tenho nas minhas veias. Foi teatro que me deu estrutura. Trago tudo aquilo que eu aprendi com você, com outros educadores e educadoras, [...] então fazer essa peça foi muito importante pra mim.⁶⁰ (**Luiz Augusto dos Santos, 20 de agosto de 2023**).

Falar da época que eu tive a oportunidade de fazer teatro com o Dudu e com toda a equipe, foi muito emocionante e gratificante, porque primeiro, eu era uma adolescente muito introvertida e pouco comunicativa e o teatro foi o divisor de águas na minha vida pessoal mesmo. [...] realmente eu mudei muito depois do teatro. Consigo me comunicar melhor, consigo me expressar melhor. E falar do Porandubas é muito emocionante. E sou Ribeirãopirense e o meu pai era Ribeirãopirense e contar essas histórias, meu pai conseguiu reativar na memória dele, porque algumas que ele não o conhecia passou a conhecer. Então foi muito bacana. Não só o meu pai né, porque todas as pessoas tiveram a oportunidade de conhecer mais sobre a cidade. Inclusive na época, agente pegou algumas histórias com os munícipes antigos da cidade e realmente foi muito bacana. Eu tenho uma filha que é Ribeirãopirense e que hoje eu consigo passar (pra ela) as histórias de Ribeirão por causa do Porandubas porque são histórias que a gente não aprende na escola né? Se não fosse realmente essa peça, talvez eu não saberia passar para minha filha e provavelmente ela vai passar pra

60 Santos, Luiz Augusto dos, [ago,2023]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 arquivo mp3, 20 minutos.

frente, porque são histórias divertidas e são histórias da nossa cidade né?⁶¹ **(Luana Dias de Campos, 21 de agosto de 2023).**

Gostaria que soubesse o quanto foi importante na construção da minha personalidade quando foi meu Prof. de teatro nas oficinas de Ribeirão Pires. Apresentamos o espetáculo "Porandubas Caaguassuenses" ou algo assim. Minha memória já está quase chegando aos 40! Estava ansiosa em um dia poder te agradecer por ter feito um grande diferencial no meu pensar, no meu agir e no meu viver. Acho que até hoje sou meio frustrada por não ter conseguido viver da arte. Capitalismo [...]. Enfim me afastei muito, fui fazer administração, mas arte sempre me fascinou. Aqui, após a saída do PT, infelizmente a cultura no geral, foi esquecida. Obrigado Dudu de Oliveira, meu Prof. de teatro admirado e respeitado até hoje!⁶² **(Patrícia Aristeu, 9 de setembro de 2022).**

Das lembranças que tenho, foi num sábado chegando no Carlos Rohm (aonde eram feitas as aulas das oficinas de teatro, aos sábados). Chegando no 1º sábado que seria a 1ª aula do teatro referente ao "2º ano" (turma avançada). Me lembro de algumas caras conhecidas, e várias desconhecidas, dentre as várias desconhecidas, havia um (doido) com um cabelo azul pra cima, camiseta do teatro de Ribeirão Pires que alguns dos monitores tinham (achava a camiseta linda). Comentei com algumas pessoas próximas na época: "Já pensou se é esse cara que vai dar aula pra gente... aaaffff! Mal sabia que esse (doido) seria um grande amigo!" Me lembro de uma turma super criativa, cheia de entusiasmo e ideias a todo o vapor. Num determinado momento do processo sugeriram que houvesse a criação de um espetáculo com as histórias do heróis e heroínas desconhecidas brasileiras. A questão da história de Ribeirão não me recordo quando foi o start. Creio que deve ter sido no meio do ano ou algo do tipo. Me lembro (se não me engano Robson e o Dudu) trazendo alguns esboços para fazermos algumas improvisações, e a partir dali conforme foi ficando mais afinada a questão das cenas o Robson iria escrever o texto. Lembro do Dudu (do qual sempre falavam muito bem quanto as aulas de teatro dele) que sempre que nos via falava: Ôôôô meninoooooo kkkkkkkk. Não sei os demais, mas havia ficado bem entusiasmada com a questão de ter um texto para decorar e seguir à risca para a apresentação final. Muitas histórias que não conhecíamos foram levantadas (como a do meteoro que caiu), Estrada de ferro. Famílias estrangeiras que saíram de seus países e em Ribeirão fizeram sua parte para a construção da cidade. Do Dias Gomes (história do cemitério). Da confusão que foi para escolher o padroeiro da cidade (Santo Antônio X São José) Era uma turma bem grande. A idade era entre 16 a 17 anos (algo assim). Como sempre, ia e voltava a pé sempre me encontrava com alguém pelo caminho, até ir descobrindo q muitos deles moravam em bairros próximos ao meu. Me lembro de terem pedido em um certo momento para colhermos relatos de nossa família, sobre desde quando moravam na cidade, suas vivências, sua visão da cidade de quando chegaram e como viam naquela época a cidade e numa dessas conversas com minha vó (materna) ela me falou que na casa dela (época Vila Aparecida) o pai dela, fazia algumas reuniões do Partido Comunista. E como era tudo muito escondido para não terem problemas depois. Lembro que escolheram fazer um "musical" e tivemos a ajuda de algumas pessoas que já eram monitores de teatro na época como a Beatriz Rodeiro, Cecília Muniz... Das vezes que íamos ensaiar no palco (raras

61 Campos, Luana Dias de, [ago,2023]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 arquivo mp3, 5 minutos.

62 Aristeu, Patrícia, [set,2022]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 página.

vezes), nos momentos mais próximos da estreia eles estavam lá nos auxiliando. No dia da estreia a fila era enorme, plateia cheia, houve até uma ideia de fazer uma segunda vez que acabou não ocorrendo. O espetáculo correu da forma que deveria ocorrer (erros e acertos), mas foi muito divertido e mágico só mesmo tempo. Após houve mais algumas apresentações com os integrantes decidiram continuar. Uma coisa que o teatro e o tempo me deram, bons amigos e consciência de classe! Principalmente em questão de raça!⁶³ **(Luana Alves, em depoimento escrito em 20, de agosto de 2023).**

Eu cheguei nas oficinas de teatro no ano de 2000. Estava com 17 pra 18 anos. O projeto tinha uma organização em que durava dois anos. Sendo que no primeiro ano era uma iniciação e no segundo ano a construção e um espetáculo de teatro né? A turma de veteranos. Eu já vinha com uma experiência anterior no teatro. Eu fiz teatro na escola no ensino médio. Foi uma experiência foi riquíssima pra mim, e me deixou de alguma forma cutucada a permanecer no teatro e a entender o teatro como uma profissão. Eu não tinha referência disso e não sabia que caminho trilhar para ser uma profissional do teatro. Tudo me parecia intocável. Então eu chego nas oficinas nesse momento. No segundo ano, nas oficinas de veteranos, conduzida pelo Dudu Oliveira em parceria com Robson Scobar, eu participei do processo que culminou no espetáculo “Porandubas Caaguassuensses, ou Estórias de Ribeirão”. Uma oficina, um processo que são marcos importantes na minha vida. Num momento que estou saindo da adolescência para a vida adulta, meio perdida e querendo encontrar um lugar no teatro sem saber muito bem se existia um lugar ali pra mim e que me trouxe muitos aprendizados importantes. Acho que o principal e mais importante desses aprendizados é a compreensão de um lugar e de um sujeito histórico. Entender quem fomos, explica quem somos e pra onde estamos mirando as nossas setas. A própria oficina né? Pelo projeto de formação cidadã, mas a proposta da oficina, de investigar a história de nossa cidade, trouxe uma forma que eu jamais havia compreendido. Da importância de se conhecer a história. Além disso, o projeto me propiciou a minha primeira experiência como arte-educação. Porque eu fui monitora de teatro, a minha primeira experiência com teatro de grupo, porque as oficinas terminavam ali no segundo ano e todo mundo queria de alguma forma continuar. Então, pequenos coletivos iam se formando e iam se agregando ao redor do projeto. E eu não tenho dúvida nenhuma que isso formou a artista que eu sou, a arte educadora que eu sou, né? E esse meu pensamento de construção coletiva de pensar a cidade, de pensar os espaços. Uma coisa muito bacana que esse processo me trouxe, foi tornar o teatro possível, muito menos idealizado como eu tinha lá quando eu entrei na oficina, E muito mais do amassar barro né? Do artista operário, por que eu entendi que eu poderia escrever um texto de teatro, porque eu poderia dirigir uma peça de teatro, compor uma música. Isso me abriu um universo de possibilidade criativa que foi me formando a partir daí. Em todas as buscas que eu fiz nessa trajetória pelo teatro. Hoje eu atuo na Coletiva Teatral Pontos de Fiandeiras, nós somos uma coletiva do ABC paulista, pesquisamos a memória da nossa região, protagonismo feminino, soluções de garantias dos direitos das infâncias e juventudes. Sou atriz, eu sou dramaturga, recentemente eu dirigi um espetáculo da Coletiva. Eu me formei no Instituto de Artes da Unesp como arte educadora e sou arte educadora na rede municipal em Ribeirão Pires. Então tudo que eu vivencio hoje, está atrelado aquela experiência que já tem mais de vinte anos e que

63 Alves, Luana, [ago,2023]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 página.

foi transformadora não só pra mim, más pra muitos jovens que puderam participar daquele momento⁶⁴ (**Vivian Darini, 20 de agosto de 2023**).

E a partir deste procedimento criativo, desde o ano de 2003, até os dias de hoje, a maior parte dos meus trabalhos artísticos, tanto em teatro-educação como profissional, vem sendo criados em processos colaborativos.

Aquele foi meu último trabalho dentro do núcleo como monitor de teatro. Eu achava que após aquela experiência, eu poderia até ser desligado do núcleo, devido as críticas e deboches daquela criação.

Minha condição financeira já não permitia mais a minha continuidade dentro daquele espaço que me deu toda a base para minha vida artística e pedagógica. Converso então com Roberto Lima que tinha se tornado gerente de cultura e com Cássio Castelan que era o coordenador de teatro para me despedir do núcleo, pois precisava de outros trabalhos.

Para minha surpresa, veio o convite. Venha trabalhar conosco como assistente da coordenação de teatro, temos essa vaga pra você? E a partir desse momento, minha participação dentro do núcleo se transforma e assumo então tarefas tanto administrativas como pedagógicas até dezembro de 2004, quando sou o último funcionário do departamento trabalhando no final daquele mandato.

Encerro a Nona e última Maratona de Teatro, imprimo as fotografias das apresentações e monto o tradicional quadro de memórias do ano. Penduro na parede, tranco a porta principal do Teatro Euclides Menato, com lágrimas nos olhos deixo as chaves com o guarda municipal de plantão, o sr. Custódio, e nunca mais voltei para aquele espaço.

⁶⁴ Darini, Vivian, [ago,2023]. Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. 1 arquivo mp3, 6 minutos.

5 BAÚ DE MEMÓRIAS, DO JOGO AS CENAS A PARTIR DE BIOGRAFIAS FAMILIARES COM CRIANÇAS DE 10 A 12 ANOS.

Depois do encerramento das atividades no Núcleo de Formação Cultural em dezembro de 2004, no final do segundo mandato da prefeita Maria Inês Soares Freire do Partido dos Trabalhadores em Ribeirão Pires. Também encerrei minhas atividades como arte-educador e assistente da coordenação de teatro da gerência de cultura da cidade. Todo o projeto construído ali, naqueles oito anos de gestão petista se encerrou ao assumir a nova gestão, o então prefeito Clóvis Volpi do Partido Verde que assim como sua antecessora, ficou por dois mandatos no poder executivo daquela cidade.

Eu estava ainda na graduação (2003 a 2007) na Universidade Anhembi Morumbi na cidade de São Paulo e de 2005 a 2007 trabalhei na Secretaria de Cultura da Cidade de Suzano como arte-educador, onde encerrei minha jornada dentro do poder público. Depois disso, trabalhei como ator e produtor cultural com algumas companhias de teatro e dança na cidade de São Paulo e também na organização de alguns eventos e festivais culturais na cidade.

Segui trabalhando como arte-educador em algumas ONGs e também dirigi três espetáculos, agora como profissional na cidade de São Paulo. O infantil *A Pedra do Meio Dia* (2007), para a Cia. Atos, a terceira e última versão de *Histórias da Maloca* (2010) com a Cínica Cia. de Teatro e o espetáculo de dança contemporânea *Mundo Renovado* (2011) com a Samaúma Cia. de Dança.

No mês de setembro de 2010, fui indicado para dar aulas de teatro no Colégio Eduardo Gomes, na cidade de São Caetano do Sul, onde trabalhei como arte-educador até o mês de junho de 2021. Nesta escola, coordenei mais de 90 trabalhos com jovens de 10 a 18 anos de idade criando exercícios cênicos com as turmas iniciantes e intermediárias e espetáculos teatrais em especial com o Grupo Acalanto de Teatro, formado com alunos e ex-alunos, formado no ano de 2014 e em atividade até os dias de hoje.

É dentro desse espaço que tive a oportunidade de rever toda minha formação em arte-educação obtida tanto no Núcleo de Formação Cultural de Ribeirão Pires como em diversas outras experiências que tive depois do núcleo e que serão

retratadas a seguir. É dentro desse colégio também que pude experimentar, criar e recriar novos procedimentos na prática do teatro-educação em sala de aula.

Tive ali, como arte-educador, diversos processos incríveis, desde trabalhos mais convencionais aos mais experimentais ao ponto de algumas obras serem convidadas para encontros estudantis, mostras e festivais profissionais. Mas, é o trabalho realizado com uma turma de iniciação teatral no meu primeiro ano de trabalho dentro daquele espaço, que compartilho aqui.

Por acreditar que essa experiência foi o embrião para todas as outras que vieram anos depois. Ela, de certa forma, sintetiza a busca explorada nas duas experiências relatadas nos capítulos anteriores. E é com ela que encerro essa dissertação, por acreditar que ela traduz o meu objetivo maior no trabalho em teatro-educação.

A emancipação do cidadão através de um processo pedagógico, criativo e coletivo que busque a partir de suas particularidades (desejos, sonhos, memórias, biografias e invenções) somar as dos demais participantes e criar algo maior do que uma obra artística, mas a possibilidade de um mundo melhor que caiba todas as pessoas.

5.1 AS NOVAS REFERÊNCIAS EM MINHA PRÁTICA EM TEATRO-EDUCAÇÃO

No início do mês de março de 2011, iniciei os trabalhos com uma turma com 16 crianças de 10 a 12 anos de idade no período da tarde, onde parte delas, já tinham feito três meses de teatro comigo no ano anterior.

A oficina com duração de um ano e com duração de uma hora e meia, era uma atividade extracurricular, dentro do Colégio Eduardo Gomes, uma escola particular no município de São Caetano do Sul, no ABC paulista. A atividade acontecia no contra turno do pedagógico e a participação era por inscrição no departamento de Esporte e Cultura. Deixei claro que não trabalharia com crianças que não quisessem estar ali, e que as turmas tivessem participação espontânea. Na época eu atendia seis turmas, sendo quatro formadas com crianças do ensino Fundamental dois e duas com adolescentes do ensino médio.

O número de participantes seria sempre de no máximo 25 crianças por turma, o que acarretava em eventuais listas de espera, que sempre, na maneira do possível, incluíamos todos em novas turmas. No ano seguinte houve um aumento para 10 turmas, e chegou até 12 turmas fazendo teatro em uma escola.

Ainda usava muito como referência, o trabalho desenvolvido ao longo dos oito anos do Núcleo de Formação Cultural de Ribeirão Pires, que foi a minha grande escola, responsável por minha formação, e que relato nos capítulos anteriores dessa dissertação.

Minhas maiores referências teóricas para o jogo teatral ainda era Viola Spolin e seu livro *Improvisação para o Teatro* (Spolin, 1992) como fonte de uma infinidade de orientações e jogos teatrais, juntamente com todo arsenal do *Teatro do Oprimido* (2019), de Augusto Boal que sempre guiou minha formação política. Porém, desde o final das atividades do núcleo em Ribeirão Pires, continuei buscando outras referências pedagógicas de trabalho em minha formação artística que muito influenciava as minhas práticas pedagógicas.

Destaco os treinamentos circenses desenvolvidos entre 2008 e 2010 coordenados pelo Prof. e pesquisador Mário Bolognesi no I.A. da Unesp, voltados especialmente para a palhaçaria, os cursos e oficinas que participei desde 2008 com a importante companhia teatral peruana Yuyachkani (1972) de Lima e seus trabalhos com as máscaras e as ancestralidades latino-americanas, em especial, o trabalho da atriz Ana Correa realizado com crianças e os estudos das máscaras peruanas com Augusto Casafranca.

O treinamento a partir das danças tradicionais brasileiras (Cavalo Marinho e Maracatu rural) com a Cia. Mundu Rodá (2000) da cidade de São Paulo com um olhar especial para as ações físicas dessas tradições, as máscaras brasileiras e a música popular e suas possíveis transposições para o teatro contemporâneo. A parceria com o Teatro da Conspiração (2000) da cidade de Santo André e seus processos colaborativos e suas criações a partir das partituras físicas e os trabalhos com as cias. paulistanas, Cia. Paulicea de Teatro (1995) e Cia. do Miolo (2003) em especial com teatro de rua na criação do espetáculo Relampião.

Todo esse repertório ampliou sistematicamente meus modos de trabalho tanto no campo artístico profissional como em arte-educação, e me possibilitou

utilizar outras linguagens cênicas dentro das minhas práticas com crianças, adolescentes e adultos. A busca constante de parcerias e outras referências técnicas se tornou uma prática comum em meu processo de formação desde os tempos de Ribeirão Pires nos anos 1990.

5.2 CRIANDO UMA PEDAGOGIA TEATRAL COM CRIANÇAS E JOVENS.

As aulas, dentro do Colégio Eduardo Gomes, geralmente iniciavam com jogos de rua, trazidos dos tempos de Ribeirão Pires, como pular corda (e suas infinitas variações), pic bandeira, medusa, marinheiros da Europa e o clássico pega rabo (descrito no capítulo dois), além de jogos de roda com objetos como bastões, bolinhas de tênis e principalmente a peteca. Este momento nos servia tanto para o aquecimento físico como mental, a fim de prepararmos para outras categorias de jogos. Os jogos teatrais.

Manter o jogo vivo, ainda era o grande objetivo, mesmo com crianças. Segundo a Prof.^a e pesquisadora Mariana Lima Muniz em seu livro *Improvisação como espetáculo* (Muniz, 2015, p. 123), o teatro para Spolin é o próprio jogo:

Para Viola Spolin, O teatro é um jogo, e os atores ("players") são os jogadores que o mantêm vivo por meio da concentração em um ponto específico e fundamental para seu desenvolvimento. É como no futebol, em que todos os jogadores têm como foco a bola e como objetivo fazer ou evitar um gol.

Spolin traz em sua obra a ideia de jogo através do improvisado, o que possibilita o jogador/ator a se desligar do fazer algo para alguém e sim, em relação a alguém, o outro jogador. Isso tira a pressão do se exibir, e propicia ao jogador, a possibilidade de manter viva a ação, situação ou problema a ser resolvido como o mais importante, tendo apenas como espectador o seu parceiro de cena, mesmo em um teatro feito com crianças.

A criança geralmente quando joga, joga pela diversão e para ela, sem se preocupar com uma plateia. Geralmente, porque, hoje, em um mundo altamente tecnológico, onde as mídias sociais estimulam cada vez mais cedo a exibição ao outro, essa premissa vem se alterando. Mas, em 2011, nem toda criança tinha ainda

seu aparelho celular, e ainda não tínhamos a quantidade de redes sociais que temos hoje. Então, a premissa de certa forma se mantinha.

O improviso em minha prática em teatro-educação sempre foi fonte inesgotável de recursos para a criação cênica. Depois de criar obras como “Histórias da Maloca” com adultos e “Porandubas”, com adolescentes, amplamente discutidos nos capítulos anteriores, hoje, depois de realizar quase duas centenas de exercícios cênicos em processos pedagógicos desde 1998, continuo acreditando que o jogo proposto pelo improviso, ainda é o elemento mais importante na formação teatral.

Com o avançar dos jogos, as regras vão ficando cada vez mais específicas e vão sendo incorporados elementos mais complexos a cada rodada. Então, jogos de rua como um simples pega-pega pode se transformar em recursos para a criação de uma cena análoga ao jogo. Como por exemplo uma perseguição de um gato e um rato, ou algo mais complexo como a cena de um assalto a banco.

Todo esse repertório pedagógico já consolidado em minhas práticas pedagógicas, associadas a novas práticas artísticas, transpostas para a arte-educação, passaram a fazer parte da minha rotina de experimentação em sala de aula, em especial na prática com crianças e adolescentes dentro deste colégio entre o ano de 2010 e 2021.

Os modos de trabalho foram se transformando ao longo do tempo, a partir da observação das práticas diárias desenvolvidas semanalmente. Não cabia ali, replicar modelos desenvolvidos em Ribeirão Pires dentro do Núcleo de Formação Cultural, ou repetir outras experiências de outros espaços educacionais. Menos ainda, reproduzir as novas referências artísticas que somei ao longo do tempo. Coube a mim, como arte-educador, fazer a transposição do universo artístico para a arte-educação. Uso esse termo, transposição, por acreditar que apesar de serem áreas próximas, são muito distintas entre si.

5.3 OS PRIMEIROS EXERCÍCIOS DA PESQUISA SOBRE MEMÓRIAS.

As atividades geralmente tinham início no final do mês de fevereiro ou após o carnaval. Em cada encontro, geralmente, fazíamos um ou dois jogos de preparação e partíamos para o jogo que nos levaria direto para a construção de uma cena.

Um jogo muito utilizado neste período era a construção de uma história em roda, onde cada participante inventa uma parte dela, dando continuidade à criação do jogador anterior. Quando chega no último jogador, ele, tem a função de fechar a história, por mais absurda que pareça. Depois, tentávamos coletivamente lembrar a história coletiva e por fim, nos dividíamos em dois ou mais grupos e criávamos uma cena, utilizando o conteúdo criado.

Neste primeiro mês de aulas, era fundamental que em cada encontro, criássemos uma cena para que as crianças saíssem com a sensação de que fez teatro, mesmo que elas tivessem participado apenas um dia. Era através da cena improvisacional que explorávamos todas as ferramentas necessárias para a criação.

No início do mês de abril, propus então, uma versão mais simplificada de um exercício que eu já aplicava com adultos e adolescentes a partir das memórias particulares de cada criança. Depois de uma sessão de aquecimento eu pedia para que lembrassem uma situação marcante que ela estivesse envolvida e que lhe viesse à cabeça.

Assim como no exercício que pratiquei com o diretor teatral Ednaldo Freire relatado primeiro capítulo, a partir de nossas memórias e que posteriormente encontrei uma versão da mesma atividade no livro “Ator e Método” (Kusnet, 1985), as crianças contavam e recontavam a história, geralmente lembrando situações em férias ou passeios onde elas e as demais crianças estavam em alguma situação inusitada como acidentes, mistérios, aventuras ou brincadeiras malsucedidas.

Essas histórias, geralmente de caráter realista, inicialmente eram narradas e ouvidas por todas as crianças e posteriormente, selecionávamos cinco delas ou fundíamos umas nas outras e dividíamos em cinco grupos e representávamos a história a fim de se tornar uma nova grande brincadeira.

Assim como sugere Viola Spolin, a turma era dividida em grupos e quem assistia, tinha a função de avaliar cada cena sob minha mediação. Nem sempre eu tinha tempo de fazer os jogos preparatórios sugerido por Spolin, separando por sessões de onde, quem, o que. Não tínhamos esse tempo e nem sempre as turmas tinham essa paciência. As orientações já aconteciam durante as apresentações da cena improvisacional. Muniz (2015) faz uma análise a partir das considerações de

Courtney sobre o trabalho com crianças a partir do jogo teatral na visão do pai da psicanálise Sigmund Freud.

Richard Courtney⁶⁵, em seu livro *Jogo, teatro & pensamento* faz um longo percurso pelas teorias filosóficas e psicológicas que apoiaram a existência do teatro e do jogo dentro do universo educacional. Segundo Courtney, Freud considerava o jogo dramático como uma maneira de a criança se relacionar e transformar a realidade por meio de uma linguagem simbólica. Para Freud, o jogo para a criança é tão importante como a realidade, pois, através de sua prática, a criança ordena, entende e transforma seu mundo. É sua linguagem natural, através do jogo o pequeno aproxima seu universo da realidade (Muniz, 2015, p. 124).

O ambiente ao final da aula era outro. As crianças não queriam mais parar de brincar/jogar/atuar, e como tarefa de casa, pedi que conversassem com seus pais, para que lhes narrassem situações da infância ou adolescências deles. E que poderiam trazer por escrito ou gravado em áudio.

O envolvimento com a tarefa foi geral. Tanto pela empolgação dos pais como pela curiosidade e recepção das crianças. Elas, narravam aquelas histórias como se fosse uma aventura que elas mesmas tivessem vivido.

Em muitos casos, a transformava da forma que lhe convinha, principalmente na hora de recriá-la com os demais colegas da sala e transformá-las em cena improvisacional. Muniz, relata o modo que Piaget⁶⁶ e Courtney enxergavam as crianças em relação ao modo que percebem o mundo em oposição aos adultos.

Para Piaget, as crianças têm uma maneira de perceber a realidade essencialmente diferente da dos adultos. Essa maneira depende de seu estado de desenvolvimento como ser humano. Segundo Courtney, os estados de desenvolvimento humano são vistos como o desdobramento gradual da habilidade do indivíduo em construir um modelo interno do mundo que o cerca e engendrar manipulações desse modelo de modo e tirar conclusões sobre o passado e o futuro (Muniz, 2015, p. 125).

Essas conclusões que as crianças tiravam das histórias passadas dos seus pais, eram muitas vezes mais interessantes que a própria história e eu percebia ali, uma grande fonte criativa para aquela turma.

65 Richard Courtney foi um ator, pesquisador e prof. de teatro inglês. Foi uma das mais importantes personalidades do teatro para a infância e juventude, autor de mais de 30 livros sobre o assunto. (Nota do autor).

66 Jean William Fritz Piaget foi um biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço, considerado um dos mais importantes pensadores do século XX.

5.4 HISTÓRIAS MATERNAS, PATERNAS E O PEGA-PEGA HISTÓRIA:

“As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, ali que explode a invenção”.
Conceição Evaristo⁶⁷.

Desde que comecei a trabalhar em São Caetano do Sul, dentro daquele colégio, eu tinha vontade de criar um trabalho cênico semelhante “Porandubas”⁶⁸ (histórias populares em Tupi). Porém, a construção seria muito diferente. Meu objetivo, era contar histórias da cidade de São Caetano do Sul, do ponto de vista das micro-histórias, do particular e das memórias dos mais antigos.

De origem tupi *pora’nduwa*, ‘notícia, pergunta’ (*poro*, ‘gente’; *endu[ba]*, ‘ouvir, sentir, perceber’). É a literatura oral, “história, narrativa oral” entre os indígenas do Brasil; “conjunto de histórias orais que passam de geração a geração, sobre a origem da tribo, seus efeitos e atos de heroísmo”; “história, narrativa indígena”.

No início do mês de abril de 2011, propus a adaptação de um pega-pega clássico, para um jogo onde, o jogador que fosse pego, tivesse que contar uma das histórias contadas por ela ou por um colega. Poderia ser uma versão compacta de qualquer das histórias pessoais enquanto todos os outros se sentavam e assistiam essa rápida narração.

Aquecimento feito, partimos para as novas histórias e novamente ouvimos todas. Selecionamos cinco histórias e cinco grupos as representaram. Agora, as exigências nos debates a cada cena, eram maiores.

Aquelas crianças, assim como Spolin já detectava nas crianças norte-americanas, tinham o hábito de contar tudo. Experimentávamos cenas sem narradores, para exercitar a ação propriamente dita. E também exercitávamos recriar as histórias sem usar palavras, utilizando apenas as ações físicas.

67 Evaristo, Conceição, *Becos da Memória*. 3ª ed. Rio de Janeiro. Editora Pallas, 2017.

68 Na montagem “Porandubas Caaguassuensses ou Estórias de Ribeirão” (2001), Caaguassú, era o nome antigo da região que significa mata grande ou mata fechada. Queria então mostra um Porandubas de São Caetano do Sul. Todas por inspiração na peça “Porandubas Populares” (1975) do dramaturgo Carlos Queiroz Telles (1936-1993) que falava de histórias pitorescas sobre a cidade de São Paulo.

Imagem 26: O Pega-Pega Histórias levado para a cena, ao centro a pessoa que foi pega contando sua história, 2011.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Claro que a possibilidade de usar narrações, também estavam nas cenas, mas queríamos encontrar diversas possibilidades de comunicação e escolher depois o que melhor nos serviria em cada momento. Utilizávamos além da dramatização das memórias, a dança, o circo, a manipulação de objetos, a música, máscaras, desenhos ao vivo e também a narração em momentos escolhidos entre outras referências que trouxe do meu novo acervo artístico-pedagógico, citado anteriormente.

Resolvi pedir para determinada aula, que as crianças fizessem algumas entrevistas com seus pais, para colhermos mais uma nova rodada de histórias. Serviam histórias da infância, adolescência ou até mesmo alguma situação do início do relacionamento amoroso deles. Foi uma enxurrada de situações engraçadas e vexatórias que os pais relatavam para as crianças e que depois de serem contadas em sala de aula, selecionávamos as histórias e partíamos para a criação de cenas.

No final de cada aula, juntávamos numa roda final, para avaliarmos o dia e programávamos coletivamente o próximo encontro. As discussões e decisões eram sempre democráticas.

Percebíamos uma grande empolgação daqueles que encontravam um tempo para entrevistar seus pais e a empolgação também de quem ouvia aquelas histórias. A partir de um determinado momento, começamos também a pesquisar,

brincadeiras antigas da infância dos pais, e a cada encontro, elegíamos uma, para fazer parte do aquecimento daquele dia.

5.5 AS HISTÓRIAS DOS AVÔS, AVÓS, BISAVÔS E BISAVÓS E O INÍCIO CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO.

Resolvi então dar mais um passo. A tarefa para o início do mês de junho seria uma nova rodada de entrevistas, porém, agora com avôs e avós, e se possível bisavôs e bisavós maternos e paternos. Então, na semana seguinte, ainda jogamos com algumas brincadeiras da infância dos pais. Era uma mistura de pega-pega história e jogos antigos como marinheiros da Europa, mão na mula, passa anel e uma mistura de histórias curtas pois mantínhamos o pega-pega história e uns já começavam a contar histórias dos outros, era o início da ideia das histórias emprestadas.

Essa rodada, durou mais tempo, pois vieram não uma, mas muitas histórias, era material para um mês de trabalho. Algumas crianças, tiveram muita dificuldade em colher essas novas histórias, pois alguns dos seus avôs e avós, já tinham falecido e os pais já não se lembravam de nenhuma. Outros estavam morando em outras cidades ou estados. Mas uma situação me intrigou.

Essa nova leva de histórias eram infinitamente mais interessantes que todas as anteriores. Vimos ali, o caminho para o início da construção de uma dramaturgia flutuante e flexível, como num grande jogo de improviso. Aquela minha ideia inicial de contar a história da cidade já se tornava ultrapassada. A história dos ancestrais daquelas crianças era muito mais interessante do que falar dos poderosos que ao longo dos anos foram se revezando no poder.

Resolvemos então, que no semestre seguinte, organizaríamos todas as brincadeiras e histórias relatadas possíveis para criar nosso exercício cênico. “O Baú de Memórias”.

5.6 A MONTAGEM DO EXERCÍCIO.

Ainda no último dia de aula do primeiro semestre, eu sugeri para quem quisesse, que escrevesse algumas das histórias que mais gostassem daquelas experimentadas em aula. Para minha surpresa, no primeiro dia do segundo semestre, muitas delas vieram escritas e algumas até, com uma estrutura cênica como já brincávamos em aula.

Eu não queria um texto escrito para não correr o risco de decorarem e ter um resultado duro. Recolhi as “tarefas de férias” e iniciamos uma seleção de umas 15 histórias dos avôs e avós que unidas, poderiam se transformar numa grande colcha de retalhos que contasse a história ancestral daquele grupo de crianças.

5.6.1 Breve fragmento do roteiro geral e algumas falas transcritas pela turma.

Apresento a seguir, um esboço do roteiro que foi se transformando ao longo dos encontros e também, alguns fragmentos de um texto guia (que estará presente nos anexos) que uma das alunas organizou para que não se perdessem. Todo o processo de ensaio, assim como as apresentações, se deu a partir do improviso, com o auxílio de um roteiro pré-estabelecido. Assim como a primeira fase de “Histórias da Maloca”, conforme descrito no capítulo 2. Um tipo de criação coletiva com crianças.

- Um grupo de crianças, lembram de algumas brincadeiras antigas, e no meio de um esconde-esconde, alguém encontra um velho baú cheio de objetos antigos. Chapéus, lenços, saias, casacos, leques, xales, máscaras, brinquedos antigos e mais um monte que quinquilharia começa a sair de um baú iluminado do canto do palco. A baixo, o registro de alguns fragmentos do roteiro:

Fragmento 1:

1ª cena- Pega-pega Histórias. Todos Participam.

Cada aluno brincará de pega-pega, a cada pessoa que for pega vai contar uma história antiga da família, até o oitavo aluno, após o oitavo:

AMANDA: Gente, gente, O que é isso?

BEATRIZ SANSON: - É um baú não está vendo?!

AMANDA: - Eu sei, mas o que tem aí dentro?

ÉRIKA: - Coisas velhas baú só tem coisa velha!!

MAYARA: - Não é não minha mãe guarda um monte de coisa nova no baú dela!!

ENDREW: - Então abre né?!

Cada aluno pega um objeto dá família que vai estar dentro do baú, e vai para a formação navio.⁶⁹

- Alguém dá a ideia de um jogo novo, o pega-pega histórias, (criado em aula como dispositivo disparador das histórias e utilizado na cena) e entre uma história curta e outra maior, a roda se abre para relembrar histórias dos seus pais e avós.
- Em um determinado momento monta-se um barco de imigrantes em formato de “V” vindos de diversos lugares da Europa e do Oriente. Algumas histórias são contadas ainda dentro do barco.
- Alguém, rompe a brincadeira/cena, dizendo que primeiro tem que ter as histórias antes deles embarcarem para o Brasil. A contragosto desmancham o barco e fazem o que foi pedido.

Fragmento 2:

Cena 2- NAVIO E INTERRUPÇÕES.

Todos no navio com o balanço feito pelos mesmos.

FERNANDA: - Então é assim que, nossas avós, bisavós e tataravós chegaram nessa terra

BEATRIZ ALVES: - Cada um de um jeito diferente, cada um de um canto do mundo, para formar um novo povo.

BALANÇO DO NAVIO/INTERRUPÇÃO BIA

BEATRIZ SANSON: - Gente, gente, para tudo, para música, que que é isso?!

TODOS: - Que que foi bia?

BEATRIZ SANSON: - Que história é essa?!

ANA CAROLINA: - É a história de nossos antepassados!

BEATRIZ SANSON: - Eu não sou velha quem gosta de velha é reumatismo!

TODOS: Ó o respeito!

69 Oliveira, “et al”, Eduardo da Silva, “Baú de Memórias”, São Caetano do Sul, 2011.

BEATRIZ SANSON: - Então agora a gente tem que contar histórias de velha?

TODOS: - É

BEATRIZ SANSON: - Blá, blá, blá.

AMANDA: - Bia, bia, calma não é pra contar agora vamos começar pelas histórias de antes do navio!

BEATRIZ SANSON: - Então o navio está errado!

AMANDA: - É só uma liberdade poética!

BEATRIZ SANSON: - Liberdade poética (risos)⁷⁰

- Desmontam o barco e aparecem algumas narrativas vindas de diversos lugares do mundo. Todos queriam fugir da fome, das doenças e principalmente das guerras. Aparecem algumas memórias contadas por seus avôs e depois uma batalha naval representada por barquinhos de papel puxados por linhas lanternas e bombas de papel, iluminadas por lanternas que iam se apagando conforme os navios afundavam.

Fragmento 3:
UMA HISTÓRIA CURTA

BEATRIZ SANSON: - Eu também tenho uma história: meus familiares, vieram da Lituânia a muito tempo atrás fugindo de uma epidemia de tifo, onde vieram morar aqui em São Caetano no bairro Santa Maria e trabalhavam na plantação de café.

ANA CAROLINA: - Mas a maioria veio fugindo da guerra!

CENA-GUERRA/BRINCADEIRA

GABRIEL: - Vamos invadir por terra, cambio

PAULO: - Vou avisar o setor aéreo, cambio, vai, vai, vai Espere, mas cadê O inimigo?!

RENATO/ENDREL: - Bem aqui!
SOM COM A BOCA DOS MENINOS
MENINAS ILUMINANDO COM LANTERNAS E AS DOS AVIÕES

AMANDA: - Meninos, parem com isso já, eu não gosto desse tipo de brincadeira, milhares de pessoas estão morrendo lá fora na guerra e vocês aqui brincando?!
SOM DE SIRENE DE AMBULÂNCIA. TODOS CORREM PARA O MEIO DO PALCO.

70 (Ibid.)

Neste ano, muitas turmas estavam lendo o livro “O Diário de Anne Frank”⁷¹, e fizemos a comparação do drama do livro com o que ocorreu com muitas famílias vindas por conta das guerras e criamos uma rápida conversa de Anne com o amigo, Peter.

No trecho onde as crianças brincam com os navios de papel representando a guerra, aparece uma mãe repreendendo a brincadeira. Uma transposição da vida real e das memórias, através da brincadeira das crianças. Aparecem outras histórias individuais de italianos, espanhóis, alemães, japoneses e uma história negra já no Brasil. Uma sucessão de memórias narradas não tão fieis, depois de serem lembradas e esquecidas tantas vezes.

5.6.2 Três histórias marcantes do nosso roteiro final.

Memórias e esquecimento: Destaco três histórias que vão além do rememorar um passado distante. Elas, ao serem rememoradas e recontadas, causaram uma interferência direta tanto com as crianças que as colheram, como para os adultos que a contaram, até para mim, como arte-educador, como veremos adiante.

5.6.3 Uma Desmemória.

Uma das meninas, Rafaella Bendi, me contou que pediu para sua mãe ligar para sua avó, que morava no interior de São Paulo, para conversar com ela e colher uma história antiga. Já fazia mais de um ano que não via sua avó. Sua mãe prorrogou até duas semanas essa ligação.

Até que sua mãe lhe disse que não conversava com a avó a muito tempo, por alguma briga familiar. Finalmente, um encontro aconteceu. A avó, de origem espanhola, ao contar a história de sua vinda para o Brasil, começou a misturar os

⁷¹ Em 1942, Anne Frank, uma garota judia de apenas 13 anos, é forçada a se esconder num porão de uma casa com a família diante das constantes ameaças dos nazistas. Em seu diário, ela narra a própria história, privada do mundo exterior, enquanto sonha em ter sua liberdade de volta. Dois anos depois ela é capturada e morta pelos nazistas.

fatos. Primeiro ela dizia que tinha nascido no navio, vindo para cá. Depois, misturava a história, dizendo que conheceu seu futuro marido vindo para o Brasil.

Em determinado momento, Rafaella, estava desanimada, por não ter uma história organizada. Propus então, caso ela quisesse, que poderia apenas participar das histórias dos demais ou então que contasse a história como sua avó contaria, mesmo com os esquecimentos. Afinal, uma história é formada de acontecimentos, pontos de vista, invenções e esquecimentos. Ela topou.

Segue a baixo, parte do diálogo, segundo o roteiro:

FORMAÇÃO DO NAVIO ASSIM QUE ACABA A CENA DA GUERRA (AMANDA E ENDREW VÃO ENTRAR NO NAVIO).

GABRIEL: - Você embarcou na Espanha?

RAFAELLA: Sim, na verdade eu nasci no navio minha mãe me dizia que estavam fugindo e que ela começou a passar mal no navio e achou que era a hora de eu nascer!

PAULO ENTREGA A BONECA PARA RAFAELLA.

RAFAELLA: Eu era lourinha, tinha o rosto afinado, eu era bem bonitinha, mas espera essa criança está estranha, essa sou eu ou minha filha, sou eu ou minha filha?

GABRIEL: - Eu não sei

RAFAELLA: - Vocês me desculpem, mas eu não me lembro!⁷²

Imagem 27: Rafaella de xale rosa ao centro do nosso navio de histórias além-mar, 2011.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

72 (Ibid.).

O que se soube após a apresentação no final do ano, é que a família diagnosticou, que a doença da avó se tratava Alzheimer. Não sei até hoje se a descoberta se deu por conta da proposta de pesquisa ou se já sabiam. O fato é que por conta desse trabalho, mãe, filha e avó, reataram as relações familiares a partir daquele momento.

Uma das primeiras cenas coletivas, foi a vinda de navio de diversas partes do mundo, onde as histórias de além-mar eram contadas.

5.6.4 Uma anedota à italiana

Uma das meninas, Alessandra Bononi, que era trazida todos os dias pelo avô ou pela avó para a aula devido a sua condição de cadeirante. O casal, que ficava esperando do lado de fora, sempre conversavam comigo e começaram a me trazer fotografias e um passaporte do final do século XIX do seu pai.

Era uma família italiana como muitas que vieram para o Brasil em especial para o ABC no final do século XIX e início do século XX, com o objetivo de substituir a mão de obra escravizada por uma classe assalariada, além é claro do objetivo de “embranquecimento” do país como pregava os higienistas da virada do século com suas teorias racistas.

Me trouxeram uma história que nos serviu muito como reflexão, acerca da pobreza que essas famílias passavam em determinadas regiões da Itália. Vieram para a região do ABC, num tempo que São Caetano do Sul ainda pertencia a Santo André, muito diferente das tantas histórias de bravura e riqueza que muitas famílias contam até hoje. Contavam que moravam numa casa tão pobre que nem cama tinha para o casal ou para os filhos. E que certo dia, pediram para um dos filhos ir à feira pegar uma caixa de uvas para trocar o “berço” da bebê recém-nascida pois já estava crescendo.

Fragmento 4:

Cena do Caixote:

IZABELA: - Agora é a minha história!
Esse aqui vai representar o meu "nono", Essa vai representar a irmã do meu "nono", eu vou fazer a mãe do meu "nono".

RAFAELLA: - Naquela época os bebês não tinham berços, portanto colocavam-nos em caixotes

IZABELA: - Ai, que bonitinha, vou buscar a mamadeira eu já volto neném

PAULO: Ela mandou eu trocar o caixote do bebê por que está pequeno. Mas está tão novinho, mas fazer o que vamos lá, vou jogar esse aqui fora!

BEATRIZ ALVES: - Congela: vamos imaginar que perto do local onde estava o caixote, tinha um barranco, ai o nono foi lá !

PAULO JOGA O CAIXOTE

PAULO: - Mãe já troquei o caixote!⁷³

Imagem 28: Alessandra Bononi, (na cadeira de rodas) que nos trouxe a história do berço. Na primeira fila da plateia, da esquerda para a direita, seus avós que contaram a história, 2011.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

O garoto volta empolgado e rapidamente troca o berço e chama a mãe para ver o novo “bercinho”. A mãe gosta do que vê, mas sente a falta de alguma coisa e pergunta:

Fragmento 5:

IZABELA: - Mas, mas, cadê o caixote que estava aqui?

PAULO: - A aquele já joguei no barranco!

IZABELA:- Mas, então cadê a sua irmã?

73 (Ibid.).

PAULO FICA COM ASPECTO DE SUSTO

IZABELA: - Seu desgraçado!⁷⁴

O garoto olha pela janela e aponta para o barranco. A mãe sai correndo pra pegar a filhinha que foi jogada junto com a caixa velha de uvas. Para alívio da mãe, a criança passava bem apesar do incidente. Essa história era uma das mais engraçadas e reveladoras para aqueles pais que apagaram de suas memórias sua origem humilde na região.

No fragmento 4, percebemos que apesar de a história ser trazida por Alessandra Bononi, quem a contou foi Izabela, ou seja, a partir de um determinado momento, as histórias não tinham proprietários, qualquer jogador poderia se apoderar do fragmento. E ainda, Izabela de dentro da cena, escolhia quem iria fazer as personagens, ela podia escolher qualquer pessoa na apresentação. Como aconteceu na primeira vez que apresentamos.

Era sempre uma surpresa. Destaco ainda quando a Beatriz Alves, (hoje Rafael Alves), aparece em cena e diz, “congela: vamos imaginar que perto do local...”. Ela, neste momento está usando um recurso muito utilizado em alguns jogos de sala de aula, onde propõe uma parada da cena, para narrar uma situação ou até mesmo substituir a personagem.

No caso, para convidar a plateia a imaginar que ali existe um barranco onde a caixa foi jogada. Adiante, aprofundarei esse e outros assuntos recorrentes neste trabalho.

5.6.5 Emprestando Uma História Preta

De todas as histórias colhidas nesse processo, trago uma que até hoje me marcou muito. A de garoto negro (o único da turma), o Paulo Henrique, conhecido como Cris Paulinho.

Durante o processo ele me chamou para uma conversa em particular. Me disse que não tinha nenhuma história de seus antepassados, pois era adotado por uma

74 (Ibid.).

família branca. Eu argumentei dizendo que não tinha problemas de contar uma história que não fosse dele, afinal ele tinha uma família.

Ele disse que preferia contar uma história de “negão”. Insistiu, e me pediu para que eu lhe contasse uma história minha, da minha família, pois, o que ele queria mesmo, era uma história de negros. Imediatamente, me veio à cabeça uma situação vivida, contada e recontada por meu pai, o Onésio Oliveira, já citado.

Dizia que quando ele era criança e morava na fazenda do seu avô no município de Pirapora, a margem do Rio São Francisco, ao norte de Minas Gerais, meu bisavô, Bernardino Caldeira Brant, trouxe numa carroça, alguns brinquedos para meu pai e seus irmãos e primos. Momento raro, uma vez que, diz a lenda, que ele era um homem muito severo com as crianças.

Entre bonecas de pano para umas, e carrinhos de boi de madeira para outros, ele ganhou uma bola de borracha marrom, do tipo das que se usa em fisioterapia, conforme se segue a cena.

Fragmento 5:

CENA- BOLA DE BORRACHA

FÁBIO: - "Lurdes" venha "cá", minha "fia", trousse uma boneca pro "cê"!

AMANDA: - Obrigada vô!

FÁBIO: - Nada "fia"!
Marli venha "cá" minha "fia"!
Trousse uma boneca pro "cê"!

FERNANDA: - Obrigada vô!

FÁBIO: - Denada
"Muié" vem "cá muié"
Trousse uma toca pro "cê", pra esquentar a tua cabeça!

SABRINA: - Obrigada, é linda, mas nesse calor não vai adianta de nada!

FÁBIO: - "Nézin" venha "cá" menino trouxe isso aqui pro "cê"!

PAULO: - Eu não sabia direito o que era aquilo então, eu olhei pra um lado, olhei pro outro e não um tinha ninguém olhando, então eu corri para traz da casa olhei mais uma Vez e...
PAULO MORDE A BOLA
Nossa tinha um gosto horrível! Quem diria o destino, muitos anos depois em São Paulo, virei um dos melhores jogadores de futebol do time Juventus ali da Mooca, agradeço a meu avô.

Obrigado vô!
FÁBIO: - Que isso "Nézin"!⁷⁵

Ele não sabia o que era aquilo, então foi para traz da casa, cheirou e resolveu morder o objeto com toda força, achando que era algo de comer. Tempos depois ele viria a ser um bom jogador de futebol e quase se profissionalizou no time do Juventus no bairro da Mooca em São Paulo, como narra o Paulinho, mas foi impedido por meu avô, o vô Manoel Inácio de Oliveira, pois dizia que jogar futebol não era profissão digna de um homem. E foi então trabalhar com ele na construção civil e mais tarde se tornaria metalúrgico, enfermeiro, apontador de jogo de bicho, entre outras diversas ocupações.

Essa história tanto transformou aquele garoto, como me transformou. Me fez perceber a importância de ter uma história, mesmo que ela não seja sua ou de seus antepassados de sangue, ou mesmo que seja inventada ou nesse caso emprestada. Uma história que nos localize no mundo, que nos identifique como indivíduo que pertence a um grupo, seja ele familiar, étnico ou social.

Ao contar uma história de origem, nos sentimos ligados à nossa família ou a uma determinada comunidade não importa. Ao emprestar aquela história do meu bisavô e do meu pai, tanto eu como Paulinho estávamos nos emancipando das amarras de um tempo cruel, que trouxe nossos ancestrais a força, escravizou-os e depois os colocou em situação sub-humana e até hoje sentimos o reflexo desse tempo.

Paulinho, sem conhecer suas histórias familiares sanguíneas, em uma turma de 16 crianças estava ali por ser adotado por uma família branca e abastada. Teve a “sorte” de passar por um funil, uma peneira social e ter uma vida com alguma dignidade. Onde estavam naquele ano, tantas outras crianças negras? O que aconteceu com suas vidas? Como elas estão hoje? Por que contar essas histórias?

Percebi naquelas histórias familiares, a síntese de uma história coletiva desconhecida ou pouco contada sobre suas origens e sobre a cidade e desde cedo, a possibilidade de analisa-las a partir dos seus pontos de vista e não apenas aceitá-las da forma que elas chegam.

75 (Ibid.).

Através delas, existiria a possibilidade de uma transformação social e política daquelas crianças e de suas famílias que devido a suas condições financeiras, teriam sob seu domínio, muito poder na cidade e na região.

Imagem 29: “O Baú de Memórias”, foto posada da turma, e Paulinho de pé a direita. Galpão Universo Matilde, 2011.



Fonte: arquivo pessoal do autor.

Esses procedimentos, eram pensados também, como ferramenta de transformação social, não só do lado de um eventual oprimido. Eu pensava também na transformação desde a raiz de um eventual opressor. Um modo de pensar que eu criei, tanto para acalmar meu preconceito de trabalhar em uma instituição para crianças de classe média alta, como também, por acreditar que de alguma forma, essa subversão da história hegemônica poderia ter um resultado mais humano no futuro.

5.7 BAÚ DE MEMÓRIAS, UMA ESCRIVÊNCIA CÊNICA EM ARTE-EDUCAÇÃO

Sempre me interessei por histórias familiares e ancestrais contadas e recontadas por atores ou contadores de histórias. Algo muito particular e pessoal. Agora criar um trabalho assim com crianças, eu nunca tinha imaginado. E menos ainda imaginar que uma história da minha ancestralidade pudesse estar ali, representada em cena.

Criar uma “Escrivência⁷⁶ Cênica” ancestral a partir de pesquisas feitas por crianças, foi e continua sendo um desafio inimaginado. Nos últimos anos, nas artes

⁷⁶ Criado por Conceição Evaristo, o termo "escrivência" traz a junção das palavras "escrever e vivência", mas a força de sua ideia não está somente nessa aglutinação; ela está na genealogia da ideia, como e onde ela nasce e a que experiências étnica e de gênero ela está ligada, explicou a escritora e educadora.

cênicas e na arte-educação, é comum encontrarmos trabalhos realizados a partir de relatos biográficos ou autobiográficos.

No teatro, em especial, uma grande quantidade de obras, foram criadas a partir desses materiais, principalmente quando nos anos 1990, se aperfeiçoa os processos colaborativos de criação cênica, como citado no capítulo anterior. No campo do teatro-educação, essa experiência que tivemos em 2011 é uma clara demonstração de que é possível trabalhar com esses temas, mesmo com crianças tão jovens, a fim de proporcionar um encontro com suas origens familiares, mas, sempre respeitando seu momento de vida.

Muitos anos depois, tive o prazer de conhecer a obra incrível de Conceição Evaristo e termo cunhado por ela “escrevivência”. Obviamente essa experiência que criamos em 2011, estava muito distante tanto do sentido quanto da grandeza da obra dessa autora e sua ficção/realidade impressa em seus livros.

Afinal, Evaristo traz em sua obra uma história particular e ao mesmo tempo coletiva quando por exemplo escreve o conto “A Gente combinamos de não morrer” que fecha o livro “Olhos D’água” (2014), trazendo a dor dos excluídos. As histórias retratadas em “Baú de Memórias” algumas até se aproximam e outras estão distantes da realidade retratada por Evaristo, mas acredito poder chamá-las de “Escrevivência” ou por que não “escrevivência Cênicas”.

O que propus aquele grupo de crianças em 2011, era de fazer uma visita a uma ancestralidade por elas desconhecida, e coloca-la em contato com a história, principalmente da imigração do final do século XIX ao início do XX. A história que ali, de maioria italiana e espanhola e que a única negra viria a ser uma história emprestada.

O simples fato de o garoto não ter acesso as suas ancestralidades já era o indício de que todas as outras histórias eram muito mais brandas do que a dele que até então estava desconhecida. Trazer à tona histórias familiares é abrir um livro ancestral e emprestar uma história é de certa forma contar uma história de um grupo, de um coletivo a qual faço parte e agora o Paulinho também faz.

Trazer essas histórias sem um olhar crítico seria também um desfavor a “escrevivência cênica” proposta ali. Aproveitar aquele momento onde aquele grupo de crianças estavam ansiosas pelo conhecimento de suas histórias era o momento

certo para iniciar um pensamento crítico sobre suas próprias ancestralidades. Bel Hooks (2022, p. 31) nos diz:

Pensar é uma ação. Para todas as pessoas que pretendem ser intelectuais, pensamentos são laboratórios aonde se vai para formular perguntas e encontrar respostas, o lugar onde se unem visões de teorias e prática. O cerne do pensamento crítico é o anseio por saber - por compreender o funcionamento da vida. Crianças têm, organicamente, predisposição para o pensamento crítico. Ultrapassando as fronteiras de raça, classe social, gênero e circunstância, crianças entram no mundo do maravilhamento e da linguagem preenchidas pelo desejo por conhecimento.

Talvez mais para mim do que para as crianças, esse processo foi revelador no que diz respeito a minha própria ancestralidade e consciência crítica.

Para os familiares, o retorno foi incrível. Pais, mães, avôs e avós se envolveram com o projeto a ponto de toda semana aparecer uma novidade. Passaportes do início do século XX, fotografias e uma quantidade imensa de histórias causos e anedotas prontas para entrar em cena e que daria para fazer outros tantos exercícios cênicos. Além dos laços familiares que só foram reatados graças a esse processo.

5.8 UM BRINQUEDO CHAMADO TEATRO.

Fecho essa dissertação, trazendo essa experiência com crianças em um processo que claramente teve influências dos procedimentos de criação cênica já analisados nesse trabalho. “Criação Coletiva”, no segundo capítulo e “Processos Colaborativos” no terceiro capítulo.

Todos eles, amplamente experimentados no teatro profissional. Porém, aqui, o objetivo é fazer uma aproximação e mais uma vez, a transposição desses procedimentos para o teatro-educação, a partir de três experiências vivenciadas por mim. Mas afinal, a qual procedimento criativo se aproxima o experimento cênico, “Baú de Memórias”?

Certamente, esse processo criativo teve muita a influência da Criação Coletiva, quando coletivamente, todos opinavam, produziam e experimentavam dentro da criação e execução desse trabalho. Incluindo eu.

Tanto a seleção das histórias como sua ordem e forma a serem apresentadas. Minha participação era de um provocador de ideias e de possibilidades, organizando o ambiente criativo.

Mas, muito se aproxima também, do Processo Colaborativo, apesar de não ter a figura do dramaturgo, a própria turma se responsabilizou por registrar o processo de criação do que se falava em cena e algumas pessoas transcreviam esses diálogos, que segue em anexo.

Coube a mim, sugerir a inclusão de alguns elementos dos jogos, para estarem dentro da cena. Como o recurso do “congela”, ou até a utilização do rompimento da ação dramática para se introduzir uma narrativa como recurso para criar determinadas imagens para a plateia.

Porém, em nenhum momento dirigi uma cena, como se entende no teatro convencional. Eram criadas indicações como possibilidades de execução.

E também, em nenhum momento, pensávamos na espetacularização do resultado final. Tudo era as claras. Todos os objetos estavam a mostra. E o elemento improvisacional valorizando a espontaneidade da turma sempre presente, inclusive na apresentação pública, ou, por que não, na aula aberta?

Assim como nos ensinava o mestre João das Neves⁷⁷ em suas oficinas e criações cênicas e também em seus textos dramáticos para criança, onde dizia usar “o método que bem lhe servisse para contar as histórias”. Ele poderia misturar o boi da cultura popular com o distanciamento brechtiano e na mesma história usava uma cena dramática e no meio dela, uma canção com função épica.

No ano de 2008, eu conheci o dramaturgo, diretor e ator teatral, João das Neves, por conta da Mostra Latino Americana de Teatro que acontecia em São Paulo. Na ocasião, ele me presenteou com uma linda publicação de sua obra, “A Lenda do Vale da Lua”⁷⁸, seu texto mais montado no Brasil. Ao ler aquela obra,

77 João das Neves foi um diretor e dramaturgo brasileiro. Fundador do Grupo Opinião e diretor do CPC da UNE no início da década de 1960, 70 e que escreveu diversas peças para crianças entre elas o clássico “A Lenda do Vale da Lua”. A partir dos anos 1980, Neves passou a circular o Brasil, trabalhando em suas oficinas e montagens teatrais em especial na Bahia, Acre, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais até o ano de 2018.

78 “A Lenda do Vale da Lua” conta a história de um grupo de crianças que resolvem inventar uma história, e depois de desenharem suas ideias, (juntamente com a plateia) decidem criar uma casa que fica no Vale da Lua e inventam os irmãos Pedro e Lúcia, filhos de um casal de professores que vivem ali, e todo dia eles ficam olhando a lua e as estrelas daquele lugar. Certo dia eles

ainda que dramaturgicamente, me abriu uma nova possibilidade de trabalho com crianças apenas com as sugestões de como montar aquela peça. Era revolucionário.

João, no final dos anos 1950, participa do C.P.C. (Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes). Quando essa instituição é colocada na ilegalidade pelo Golpe Civil Militar de 1964, houve o incêndio (suspeito) de sua sede em primeiro de abril daquele ano.

Depois, foi um dos fundadores do Grupo Opinião, juntamente com nomes como Ferreira Goulart e Oduvaldo Viana Filho, nos anos 1960 e dramaturgo e diretor do espetáculo “O Último Carro”, nos anos 1970, uma montagem revolucionária no teatro do campo progressista em nosso país. Também escreveu muito para crianças e “A Lenda do Vale da Lua” que considero uma aula de possibilidades de como fazer teatro para crianças e no meu caso, com crianças. Uma forma libertária e as claras, como eu queria que fosse com aquele grupo em 2011.

No prefácio da publicação intitulado de João Estrela, com ilustrações de André Neves pela editora Dimensão de Belo Horizonte, a escritora e arte-educadora Fanny Abramovich nos dá algumas pistas a partir da escrita de Neves e suas sugestões para uma eventual montagem, o que considero tão transgressor e político para uma obra escrita em 1977:

João das Neves sempre foi uma estrela piscante, iluminando enluaradamente o que de mais inovador aconteceu nos nossos palcos. Lendário caminhante por todos os recantos do Brasil, teatrando e surpreendendo as suas muitas plateias. Diretor de espetáculos, ator, produtor, animador cultural, Prof. de teatro, escritor de peças. Não contente, escreveu também para crianças. Histórias e teatro. A LENDA DO VALE DA LUA, ele nem chama de peça. Batiza logo de folgado, clareando que é para assistir brincando e festejando, palpitando e sorrindo com as linduras faladas, cantadas e bailadas. Não se estrangeiriza. Procura no bumba-meu-boi a raiz desta sua folia. Cutuca a plateia, sem usar truques ou disfarces. Nenhuma mentirança. As acontecências se inventam, os cenários se constroem, os atores mudam de personagem, de roupa, bem na frente dos espectadores. Boquiabertos, eles acompanham as dificuldades/ encaminhamentos/ soluções na criação duma peça. Ideias aparecem, empalidecem, se somam, se modificam. Detonam medos das ideias, descontentamentos, ranzizices. Duvidas criativas. Os atores-personagens recomeçam, refazem, vivem incertezas Lindeza! Estrelas anunciam nascimento, vida e morte, sufocos e respiradas. Amplitude! Se misturam num bordado irresistível, doutores, cavalos-marinheiros, agulhas, sorrisos,

inventam um boizinho do tipo bumba meu boi feito com gravetos, panos velhos e espelhos. De tanto brincar eles chegam na cidade grande, cheio de perigos e de violência. O boi é atropelado e morre, e para ressuscitar o boi eles pedem ajuda as figuras da cultura popular.

flores: emas, na Poetura encantada das possíveis soluções. Poetura! Bifurcam caminhos e possibilidades. Brilham os direitos de escolhas. Joao das Neves mistura todas as belezuras possíveis. Canções cirandas, lamentos, risos, poemas, frases poéticas, jogo de palavras, discussões e brincadeiras, idas e vindas, rapidez faiscante, tudo acompanhado por um ritmo chamante e coloridas danças abraçantes. Um texto muito brasileiro, cantador, musical, divertido, inteligente, vivo, mudador, bem feito. Um folgado alavancador duma leitura inteligente, animada, ampliadora. Uma linda e enluarada lenda! (Abramovich *apud* Neves, 2004, p. 7).

Percebe-se no texto de abertura da publicação, uma série de indicações do autor e diretor para se montar a peça como ele imaginou originalmente. Me parece que se não se seguir esses procedimentos, vira apenas uma aventura qualquer. As orientações são tão potentes quanto sua inspiração na tradição popular e seu próprio texto.

Trago aqui, o fragmento de uma crítica escrita por Carlos Ernesto de Godoy (1977) sobre a estreia da peça de João das Neves no Teatro Anchieta em São Paulo e transcrita pela crítica e pesquisadora teatral Ilka Zanoto⁷⁹ para o site do Itaú Cultural, por conta do evento “Ocupação João das Neves” em sua sede na avenida Paulista em comemoração dos 80 anos do artista no ano de 2015.

Construindo seu trabalho à maneira brechtiana, o autor mostra um teatro feito às claras, ou seja, sem a ilusão teatral da coisa já acabada e em que se deve acreditar. A criança é colocada frente ao palco numa postura crítica, vendo o espetáculo nascer e evoluir por meio de um estimulante jogo de faz-de-conta. Um ator-narrador propõe à plateia que se conte uma estória (a impropriedade do título confunde estória com lenda). E essa estória vai nascendo e sendo montada pouco a pouco, num brinquedo chamado teatro, explicado a todo tempo: o que é personagem, a escolha de um papel, a montagem de um cenário, etc. Enfim, um teatro que a todo instante se questiona, identificando-se como teatro, lembrando que tudo não passa de uma representação. O veste-desveste roupa frente ao público e a própria troca de papéis entre os atores amplia esse distanciamento crítico e ilumina o sentido lúdico da montagem. Envolvendo a narrativa numa alta carga poética, João das Neves consegue equilíbrio perfeito para uma peça que poderia facilmente esvaziar-se a partir de certa altura [...] Público e elenco comungam, irmanados em alegria, essa vitória do teatro infantil.⁸⁰

Se percebe na crítica de Godoy, a preocupação e o cuidado de João das Neves em propor para a criança um universo sem o tradicional ilusionismo em sua

79 Zanoto, Ilka. Teatro Feito as Claras. Itaucultural.org.br, 2015. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/crianca/>

80 Godoy, Carlos Ernesto de. “A Lenda do Vale da Lua”, Jornal da Tarde, 11 de outubro de 1977.

obra. Zanoto (2015), também descreve a importância das rubricas e sugestões deixadas por Neves em sua dramaturgia.

É tão lindo o texto, com rubricas com sugestões precisas de encenação, que sugiro que seja montado urgentemente, e que ao lado das demais peças infantis de JN faça parte de um périplo nacional patrocinado pelos múltiplos programas de assistência à infância e à juventude.⁸¹

Assim como o próprio texto dramático publicado, é uma aula de como proceder nesse tipo de criação, em “Baú de Memórias” fizemos uma transposição do teatro profissional para crianças para teatro-educação com crianças, utilizando os mesmos preceitos defendidos por João das Neves, como definiu Zanoto no texto de 2015.

5.8.1 Alguns exemplos dessa transposição das ideias de João das Neves para o “Baú de Memórias”.

5.8.1.1 A Brincadeira como encenação:

O primeiro elemento transposto das propostas de João das Neves em sua peça “A Lenda do Vale da Lua” (2004), para “Baú de Memórias” (2011) era deixar o elemento improvisacional não perder seu frescor, mesmo existindo uma “ordem” de acontecimentos preestabelecido coletivamente.

Muitas vezes, as crianças perdem a espontaneidade quando se sentem a prova, a frente de uma plateia que está ali para assisti-las. A brincadeira tem que se manter sempre como novidade e não como marcação. Logo após a apresentação das personagens no livro, João descreve algumas informações fundamentais para a encenação. Dentre elas, *“recomenda-se também que a representação ressalte claramente o fato de os atores estarem “brincando” o teatro”* (Neves, 2004, p. 9).

Outro elemento de brincadeira era o pega-pega histórias estar presente não só no início e no final do exercício cênico, mas também entre as cenas, onde eventualmente se trocava a ordem das cenas.

81 Zanoto, Ilka. Teatro Feito as Claras. Itaucultural.org.br, 2015. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/crianca/>.

João ainda recomenda que toda a ação aconteça as vistas de quem assiste, sem truques ou ilusionismo. E assim também fizemos. Todos os objetos saídos do baú ficavam à vista. Todas as trocas e todos os problemas eram resolvidos ali, junto aos convidados. João ainda destaca ainda sobre a manipulação dos objetos:

Assim, os fantoches devem ser manipulados com os atores-manipuladores desvendando o truque da manipulação. Do mesmo modo, o ator que dançar o boizinho deve entrar nele diante das crianças, sem tentar esconder que é uma pessoa que vai dançá-lo. Bom, acho que é só. Deixem correr a imaginação e confiem na das crianças (Neves, 2004, p. 9).

A seguir, mais alguns exemplos dessa forte influência desta obra no desenrolar do nosso trabalho.

5.8.1.2 A escolha de quem faria as personagens no momento da cena:

Em determinadas cenas, quem contava a história escolhia quem iria fazer a personagem, como na situação a baixo:

Fragmento1:
3° CENA- CAIXOTE

IZABELA:- Agora é a minha história!
Esse aqui vai representar O meu "nono"
Essa vai representar a irmã O meu "nono"
E eu vou fazer a mãe do meu "nono"

RAFAELLA:- Naquela época Os bebes não tinham berços portanto colocavam-nos em caixotes.⁸²

No início da cena do bebê no caixote, história trazida por Alessandra Bononi e seus avós, quem contou a história e escolheu quem faria o que, foi Izabela, mas em outra apresentação, foi a própria Alessandra que narrou e escolheu quem faria o que.

Eventualmente, existiam debates de quem faria o que, pois como se tratava de um grande jogo, tinha dia que alguns se colocavam na frente para a personagem,

82 OLIVEIRA, Eduardo da Silva “et al”, “Baú de Memórias”, São Caetano do Sul, 2011.

ou até interrupções espontâneas no meio da cena, a fim de corrigi-las. Da mesma forma João das Neves propunha discussões no início da peça dele para definir quem faria qual personagem ou seus nomes.

NARRADOR - Bom, eu acho que já dá pra começar a história.

LÚCIA (Atriz 2) - Espera aí. Como é que eu vou me chamar?

NARRADOR - Ué, Lúcia. O teu nome não é Lúcia?

LÚCIA (Atriz 2)- É. Mas isso é o meu nome mesmo. Nome de personagem tem que ser diferente. Senão fica chatô!

NARRADOR - Bom, então que nome você quer?

LÚCIA (Atriz 2) - Ah, sei lá. Um nome diferente, sei lá. Isabel, Ursula

NARRADOR -É, mas na história que eu vou contar você não vai ser personagem nenhuma, não. Você vai ser você mesma

LÚCIA (Atriz 2) - Mas eu queria outro nome, ora.

NARRADOR - Está bem. Então qual é o teu nome?

LÚCIA (Atriz 2)- Lúcia está bom

NARRADOR - Mas você não queria outro nome?

LÚCIA (Atriz 2) - Queria, mas agora não quero mais. Eu só queria ter o direito de escolher.

NARRADOR - Então, fica Lúcia mesmo. (Neves, 2004, p.11).

5.8.1.3 A livre interrupção em cena aberta para mudar o rumo da história ou corrigi-la:

A interrupção acontecia de forma espontânea em sala de aula, principalmente quando alguém pegava a história do outro pra contar e contava errado. Alguns desses deslizes em aula, levamos para a finalização. A orientação na apresentação pública era que a interrupção poderia acontecer também, caso alguém achasse necessário. O que ocorreu em alguns momentos. Tudo com o objetivo de manter o jogo ativo. O exemplo a baixo em aula e achamos interessante manter para a versão final.

Fragmento 3:
Cena 7ª – HISTÓRIA DA ANA

GABRIEL: - Eu também tenho uma história, mas a minha é mais engraçada. Um dia minha mãe me mandou comprar um litro de leite!

ANA CAROLINA: - Para tudo, conta a história do meu bisavô direito é queijo e não leite faz direito ou eu te tiro da peça hein?!

GABRIEL: - Muuuuuuuuuuuuu! (Vaiando, imitando uma vaca)

ANA CAROLINA: - Como é que é?

GABRIEL: - Foi a vaca, fica quieta vaca! (Para Paulinho com chapéu de vaca).

ANA CAROLINA: - Acho bom!⁸³

No caso de “A Lenda do Vale da Lua”, João propunha uma interrupção por conta da repetição de uma informação dada pelo narrador.

LÚCIA - Agora a noite está ficando bonita. (Sentam-se sobre pano em volta da estrela.)

PAI - ... Era umà vez uma família, assim como a nossa: dois irmãos, que se chamavam Lúcia e Carlos, e os pais deles. Eles não eram ricos nem pobres eram só meio pobres...

LÚCIA - (Interrompendo) Ora, isso você já disse não tem nem cinco minutos

PAI - Eu já disse?

ATOR 1 - Quem disse fui eu

LUCIA - Não importa. Ele agora está repetindo. Assim não tem graça. Você repete toda hora, ora.

CARLOS (Ator 1) - Mas é porque a história foi interrompida.

PAI- (NARRADOR) – Por isso eu estou repetindo um pedaço, se não ninguém entende.

LÚCIA – Ah, entende sim. Que mania de pensar que os outros são bobos. (Neves, 2004, p. 19-20).

Ao longo dos anos, dentro deste colégio, trouxe alguns destes ensinamentos e possibilidades de trabalho em teatro-educação em diversos momentos. Principalmente na construção de roteiros para as turmas de iniciação a partir de

83 (Ibid.).

contos populares ou histórias inventadas utilizando o improviso como ferramenta maior e a brincadeira como proposta de encenação.

5.8.2 Teatro Como Brinquedo com crianças de 10 a 12 anos.

Se eu tiver que classificar o trabalho que fizemos em “Baú de Memórias” eu o classificaria como um “Teatro Como Brinquedo”, onde se valoriza a brincadeira teatral da criança a partir de determinados estímulos e jogos criativos, utilizando o improviso como ferramenta fundamental e permitindo que ela, a criança, seja a proponente da ação teatral.

A criança pode montar seu brinquedo teatral como bem entender. Como um jogo de armar por exemplo. Isso não diminui a importância da presença do Prof./provocador da sala de aula, pelo contrário, o torna um mediador entre o impulso criativo da criança e as referências artísticas, históricas ou literárias que estejam naquele momento sendo utilizada como disparadora daquela ação criativa trazida por ele, o professor.

O professor de teatro poderá propor algumas ferramentas básicas para a construção de uma cena, utilizando a fusão dos jogos tradicionais de rua e dos jogos teatrais, assim como o processo realizado neste relato, poderá também, apresentar os estímulos iniciais para a construção das regras de um experimento cênico que utilize o teatro como brinquedo.

A ideia é convidar a criança a construir sua história a partir da brincadeira. Uma brincadeira que se transforma conforme as regras vão se transformando a cada rodada. Segundo o Léxico de Pedagogia do Teatro organizado por Koudela e Almeida Junior (2015, p. 24).

No âmbito da educação infantil e da pedagogia do teatro, a brincadeira é associada, frequentemente ao "jogo" e ao "brinquedo", sendo esses três termos, por vezes, empregados de maneira indistinta. Segundo Huizinga e Caillois, o jogo é uma atividade livre e regrada, com fim em si mesmo, que cria ordem e é - ele mesmo - ordem, abrindo fendas na vida cotidiana que permitem a introdução do lúdico, da metáfora e da ficção.

Diferentemente do teatro realista convencional, não se trabalha na ideia da verossimilhança a vida real. Não existe o “como se”, e a repetição da brincadeira se torna fundamental:

Pode-se entender o brinquedo e a brincadeira na dialética da repetição e da criação. Como diz Walter Benjamin, a repetição encontra-se na essência de

toda brincadeira. Para o filósofo alemão, a grande lei que rege todas as brincadeiras é a da repetição, pois nada torna uma criança mais feliz, do que o "mais uma vez": "toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento da situação primordial da qual ela tomou o impulso inicial". O prazer da criança reside tanto no assenhorear-se de situações e experiências terríveis quanto no saborear uma vez mais, continuamente, os triunfos e as vitórias. Por isso, "A essência do brincar não é um fazer como se, mas um fazer sempre de novo, transformação da experiência mais comovente em hábito". Dessa forma, o hábito é introduzido na vida cotidiana como brincadeira (Benjamin *apud* Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 101).

Assim, como em muitas tradições das culturas populares no Brasil, a palavra brinquedo ou brincadeira é utilizada para definir determinada manifestação cultural como por exemplo, no Cavalo Marinho ou o Maracatu Rural na região da mata norte do Estado de Pernambuco:

A brincadeira insere-se também no universo da cultura popular e do folclore. Nesse âmbito, ela não se aplica apenas as esferas da infância e da educação, mas também ao da interpretação teatral, mais especificamente à arte do brincante* dos espetáculos populares (como nomeia Hermilo Borba Filho) ou das danças dramáticas" (segundo acepção de Mário de Andrade), em que esses espetáculos são reconhecidos pelos seus integrantes como brincadeira ou brinquedo. Enquanto espetáculo popular, a brincadeira é apresentada por um grupo de brincantes, ordenados hierarquicamente, sob a regência de um mestre. Organizam-se a partir de estruturas tradicionais, porém com inúmeras variações a depender do local, da época e das circunstâncias das apresentações. (Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 23).

Na experiência chamada de teatro como brinquedo, existem muitos pontos convergentes com a brincadeira popular. Segue alguns exemplos:

Ser construído a partir de elementos da vida cotidiana dos participantes; Não existir uma relação de palco e plateia, uma vez que os dois lados pertencem a mesma comunidade, logo, todos pertencem a brincadeira; O trabalho pode ser constituído por diversos quadros autônomos entre si; A construção das personagens poderá ser inspirada nas figuras da vida real, ou podem ser inventados como seres fantásticos ou representar figuras de animais; Assim como nas tradições populares, as dramaturgias são criadas a partir de um roteiro, como na *commedia dell'arte* (Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 25).

Por outro lado, as tradições populares têm em sua origem forte relação com o trabalho agrícola e também na religiosidade. Seu espaço cênico geralmente é ao ar livre. Seus personagens poderão ter forte traço arquetípicos, míticos ou jocosos e

suas apresentações podem durar muitas horas, como o Cavalo Marinho que pode chegar a oito horas de duração.

Não pretendo desenvolver aqui uma profunda comparação entre as tradições brincantes e o trabalho realizado com crianças que chamo de teatro como brinquedo. E sim, traçar alguns paralelos como:

A brincadeira tradicional também preserva o seu caráter infantil. Nesse sentido, há logicamente infantil que incorpora a mentalidade popular no ato de brincar da criança. Como pertencente toda cultura popular, essa brincadeira é, ao mesmo tempo, preservacionista e mutável, visto que ela, por um lado, conserva hábitos e o imaginário infantil e, por outro, é suscetível à variação à transformação por pertencer a cultura oral (Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 25).

Faço então uma aproximação da criança que joga esse tipo de teatro como brinquedo com o brincante da cultura popular. Onde, dentro de seu brinquedo, tem como objetivo ter o domínio das suas potencialidades, regras e objetivos para brincar com seus parceiros e parceiras de jogo e com a cumplicidade de quem assiste. Para isso, definimos antes que:

Brincante é o participante de espetáculos populares que na antropologia teatral possui qualidades cênicas próximas às do ator performático. Esses espetáculos também são denominados por seus integrantes de brincadeira* ou "brinquedo". Etimologicamente, brincante é aquele que brinca. Por isso, mais do que apresentar ou representar, o brincante literalmente brinca, no sentido de divertir-se livremente, ele e seu público, ambos fazendo parte da brincadeira. No espetáculo a ação ganha primeiro plano e, portanto, vive-se a própria ação (Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 25).

Nesse sentido, o brincante pode ter infinitas habilidades como bailarino, cantor, palhaço, músico, malabarista, bonequeiro, figureiro (o que cria as figuras através das máscaras) entre outras infinitas habilidades dependendo do seu brinquedo.

Um dos grandes estimuladores da criação e consolidação de um teatro genuinamente nordestino foi Hermilo Borba Filho, que defendia a ideia de um ator brincante:

O encenador Hermilo Borba Filho que, nos anos de 1960, ambiciona reatralizar o teatro do Nordeste a partir dos espetáculos populares: "cheguei à conclusão de que se pode tentar uma nova maneira de produzir o espetáculo nordestino, não somente pelos processos dramáticos, mas por

uma maneira peculiar de interpretar. Enfim, a criação de um estilo específico de interpretação nordestina" (Koudela e Almeida Jr, 2015, p. 25).

Nesse sentido, pensar no brincante popular como referência de sujeito que brinca e que joga a partir de suas habilidades. A criança dentro dessa proposta de Teatro Como Brinquedo, mesmo não tendo aquelas fantásticas habilidades que têm os brincantes, ela tem através de um teatro pensado pra ela, não a função de performar como um "ator mirim", com o objetivo de cair nas graças de uma grande produtora ou emissora de TV, mas sim um jogador que brinca e que cria seu brinquedo e joga ativamente em cena com os demais jogadores.

Esse trabalho se tornou referência para muitos outros que vieram ao longo dos 11 anos que trabalhei ali, até mesmo durante a pandemia no ano de 2021, onde tivemos que adaptar nossa sala de aula para as telas dos computadores e de modo remoto, colhemos histórias e brincamos com elas de forma coletiva na maneira do possível.

Foram quase 100 experimentos cênicos, onde mesmo não usando as histórias pessoais e familiares, os demais procedimentos dessa experiência estavam ali presentes. Até mesmo, montando textos dramáticos previamente escritos. Montamos em duas oportunidades "A lenda do Vale da Lua", da forma como sugeriu Zanoto (2015).

5.8.3 Alguns depoimentos de integrantes daquela turma:

Memórias do Baú. Quando me perguntam se comecei a fazer teatro para perder a timidez, eu digo que na verdade foi porque eu não tinha nada mais para fazer. Em partes, é verdade. Eu precisava esperar de tarde na escola até meu pai me buscar, e eu passava o tempo com uma amiga, mas ela precisava ir em certo horário para a tal aula de teatro. Um dia ela me chamou para ir junto. A ideia era apenas assistir a aula, mas o Prof. me convidou para participar também, como quem não quer nada, e fui fazendo, e fui ficando, e de repente estávamos montando uma peça. Não era uma peça com texto pronto, a proposta era que a gente montasse o texto junto, com memórias de nossos parentes, e que assim a gente colocasse tudo em nosso pequeno baú de memórias. Eu trouxe uma das histórias que mais gostava de ouvir meu pai contar, sobre seus cachorros da infância. A história do Valente e do Billu, de quando o coitado do velhinho Billu foi covardemente atacado por um cachorro vizinho, que entrou na casa de meu pai quando não tinha ninguém por perto, e sem mais nem menos, mordeu a barriga do pequeno cachorro idoso. Mas não ficou por isso, quase uma semana se passou e Valente mostrou porque recebeu esse nome: Foi até a

casa desse cachorro covarde e se vingou por seu querido amigo. Meu pai disse que a orelha deste terceiro cachorro ficou parecendo uma peneira, de tanta mordida que recebeu. Lembro vagamente de uma história ou outra de algum dos meus amigos, tinha história de parentes estrangeiros, histórias de fugas, de mudanças. Formávamos um navio com nossos corpos, dispostos em pé formando um V, balançando como se estivéssemos em mar aberto, como se fôssemos imigrantes como nossos parentes. Lembro também de uma cena com lanternas e barquinhos de papel. A imaginação era o limite para toda aquela criação que eu não entendia muito bem na época. Foi minha primeira peça, mas estava longe de ser a última. Eu jamais imaginaria que viriam tantas outras depois. O Baú de Memórias é para mim o teatro antes do teatro, antes de eu me entender como gente e antes de entender o teatro como teatro. Eu entrei naquele mundo, e me permiti navegar cada vez mais por aquelas águas e conheci um pouco do oceano, apesar de que nunca terei toda a dimensão dele. Eu sei que nada disso seria possível sem aquele pequeno baú, que hoje, virou uma memória também⁸⁴ (**Mayara Yamaguchi, em 23 de agosto de 2023**).

Eu sempre fui uma criança experimentadora, testei vários esportes e atividades extracurriculares, mas me encontrei mesmo nas artes - dança, teatro e circo. Acredito muito que essa tríade de atividades foi o que me ensinou tantas coisas sobre mim mesma, seja em relação aos limites do meu corpo, seja em relação ao contexto social em que eu existo. Entrar na adolescência não é uma tarefa fácil, uma fase cheia de desafios e novidades, então foi nesse tipo de atividade que eu me refugiava. Estudar teatro nunca foi exatamente sobre atuar, mas sim descobrir outras realidades e entrar em contato com elas. O projeto Baú de Memórias foi especialmente importante por eu ter tido contato com um tema que esteve sempre presente, mas eu nunca tinha realmente explorado: as raízes da minha família. Acho que é raro pararmos pra pensar nas pessoas que nossos parentes foram antes de estarmos em suas vidas. Meu avô veio de Portugal e, no projeto, abordei um pouco das suas lembranças de quando era um garoto. Não só isso me aproximou do meu avô, como também me fez refletir sobre tudo que eu não sabia e me interessar em conhecer mais sobre o passado. Com o passar dos anos, fui cada vez mais notando a importância que Portugal tinha para meu avô e passei a prestar mais atenção em toda vez que ele contava uma história ou mostrava um vídeo e dizia "eu cresci aqui!". Hoje, infelizmente debilitado, ele se encanta de assistir vídeos e ouvir músicas portuguesas e eu passei a admirar esses momentos. Não sei se eu teria toda essa clareza se não tivesse tido a oportunidade de ter esse contato com seu passado na época do Baú de Memórias, mas com certeza sou grata de um dia ter podido pedir a meu avô que ele me contasse suas histórias para explorar nas aulas de teatro. No dia da apresentação, ele estava lá. Ele se emocionou e eu fiquei orgulhosa de poder representar aquele garoto que pegava carona nos bondinhos e saber que aquele mesmo garoto fez de tudo para que eu estivesse aqui hoje (**Amanda Rebelo, 23 de agosto de 2023**).⁸⁵

84 Yamaguchi, Mayara, [ago,2023], Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. Arquivo em 1 página.

85 Rebelo, Amanda, [ago,2023], Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. Arquivo em 1 página.

A turma de 2011 se apresentou juntamente com as outras cinco turmas, em três dias de apresentações em um espaço cultural, administrado por um grupo teatral da cidade no mês de novembro daquele ano.

Depois realizou mais algumas apresentações em encontros estudantis e dentro da própria sala de aula. E nos anos seguintes, muitos seguiram fazendo teatro, a partir de textos dramáticos ou criações coletivas ou colaborativas. Porém, sempre com aquela alma libertária e emancipada que conquistamos em 2011.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: A Arte-Educação-Cidadania e o Poder público.

Essa experiência artística, cultural, educacional e política que tive entre os anos de 1997 a 2004, descrita no primeiro capítulo dessa dissertação, foi muito além da minha formação como artista-educador. Essa dissertação se propõe a fazer uma análise tanto do tempo e do espaço responsável por minha formação inicial em arte-educação, (primeiro capítulo), como depois analisar três experiências práticas em períodos distintos (segundo capítulo em diante).

Propus aqui falar deste tempo e espaço que tanto propiciou a mim e a dezenas de outros jovens artistas que em oito anos estivemos em uma verdadeira incubadora de artistas cidadãos, que nos proporcionou uma formação técnica, estética, política e ética.

Contudo, concluo definindo que antes de tudo, sou um artista-educador-cidadão formado dentro de um projeto de ação cultural de iniciativa pública e que me deu a base para fazer da arte (teatral) minha principal ferramenta de construção da cidadania através de um processo educacional livre dos formalismos tradicionais.

Para se entender melhor o cruzamento desses conceitos, trago aqui algumas definições acerca da arte, da educação e da cidadania a fim de refletir esse processo formativo a que me refiro.

Algumas definições de arte. O fazer artístico foi e continua sendo o que me moveu desde o início dos anos 1990. Este movimento me levou a procurar através do teatro, as ferramentas que eu necessitava para minimamente estar apto para criar artisticamente. Mas, o que é a arte? Segundo Rohden *apud* Sad Filho (2013, p. 18-19):

A palavra arte (do latim *ars, artis*) significa habilidade ou técnica adquirida a partir do estudo ou da prática, saber fazer. Deriva ainda do verbo *agere*, que significa impelir, marchar, avançar, ou seja, agir. O artista, portanto, é um agente e toda forma de arte caracteriza-se por uma ação ou atividade que se desenvolve através de um processo teórico-prático concreto e individual no qual a teoria é a meta pretendida e a prática consiste nos métodos ou caminhos que o artista utiliza para expressar e atingir concretamente essa mesma meta. Desta maneira, o artista deve ser um homem de observação, de ação e de prática uma vez que sem estas, a obra de arte é inexistente no plano material.

Aprender a observar o mundo para agir, se colocar em movimento em busca de um método, ou caminhos para a construção coletiva utilizando o fazer teatral como ferramenta e agir sob um mundo que poderia ser mais justo e melhor para todas as pessoas e acima de tudo, “um mundo que caibam todas as pessoas” como diria o dramaturgo, ator e diretor teatral, João das Neves.

E ainda sobre a arte, segundo Ortega y Gasset (2005), Duarte Junior (1985) e dos PCNs/Arte (1998):

Ortega y Gasset (2005) afirma que a arte é o conjunto de meios que nos proporciona contato com coisas humanas interessantes, cujos objetos não são diferentes daqueles da vida cotidiana. Para o psicólogo e educador Duarte Júnior (1985), a arte é uma linguagem simbólica que tem como função criar e aperfeiçoar formas de transmitir à sensibilidade humana conhecimentos que não podem ser transmitidos por outros meios e, de acordo com os PCNs/Arte (1998), ela permite uma aproximação mesmo entre indivíduos de culturas diferentes, na medida em que favorece a percepção de semelhanças e diferenças nos produtos artísticos num plano diferenciado que vai além da informação discursiva (Sad Filho, 2013, p. 19).

O contato com as coisas humanas, tangíveis e intangíveis, questões do presente, refletir o passado ou projetar o futuro através de simbolismos criados, inventados ou imaginados. Sonhos particulares ou coletivos através do sensível, que nenhuma outra forma de conhecimento seria capaz de transmitir se não fosse através da arte.

Trazendo assim, uma consciência do que é comum e do que é diferente entre as mais distintas culturas e modos de pensamento que muitas vezes não são inteligíveis através do discurso ou da razão. É preciso acessar a sensibilidade humana. O que seria melhor, se não através da arte? Segundo Mário de Andrade *apud* Duarte Junior (1985, p. 56):

A arte não é um elemento vital, mas um elemento da vida, razão pela qual é inerente à nossa cultura e, por conseguinte, às nossas práticas educativas na medida em que nos permite dirigir uma maior atenção aos sentimentos, refinando-os e mantendo acesa a chama da imaginação e da utopia.

Algumas definições sobre educação. Do latim “educere”, tirar, extrair, levar pra fora, dar à luz, desenvolver. De acordo com Brandão *apud* Sad Filho (2013, p. 24), a educação é também uma atividade criadora que tem por objetivo realizar plenamente as nossas potencialidades físicas, morais, espirituais e intelectuais, não

se reduzindo a fins exclusivamente utilitários e pragmáticos, mas abrangendo a integralidade dos aspectos humanos. No pensamento de Brandão, é processo contínuo, que começa nas origens do ser humano e se estende até a morte.

E como é uma prática social universal, cada cultura terá suas práticas educacionais de acordo com seus saberes e tradições.

Em seu sentido mais amplo, a educação consiste na ação indireta da sociedade sobre os indivíduos que a compõem, muitas vezes sem um caráter intencional e sistemático. Em um sentido mais estrito, educação é uma forma de influência direta, intencional e sistemática sobre as gerações mais jovens visando o pleno desenvolvimento humano e que é legitimada por sua própria finalidade intrínseca, ou seja, a busca da perfeição no homem (Bello *apud* Sad Filho, 2013, p. 25).

E Rubens Alves *apud* Ferreira (2015, p. 184) em “Conversas sobre Educação” nos diz que *“Educar é mostrar a vida a quem ainda não a viu. O educador diz: “Veja!” e, ao falar, aponta. O aluno olha na direção apontada e vê o que nunca viu. Seu mundo se expande”*. A educação, ao mesmo tempo que é a porta de entrada para desbravar o mundo e suas mais infinitas potencialidades, como bem disse Bello (1965) em citação anterior, a educação é também uma forma de influência direta, intencional e sistemática sobre as gerações mais jovens. Ou seja, a educação pode ser tanto a grande ferramenta de libertação e emancipação humana, como também pode ser manipulada e direcionada para uma formação cerceadora e tendenciosa.

Portanto precisamos estar sempre atentos e sempre que preciso, "reinventar a educação" como nos disse Paulo Freire:

O mais importante nesta palavra, "reinventar", é a ideia de que a educação é uma invenção humana e, se em algum lugar foi feita um dia de um modo, pode ser mais adiante refeita de outro, diferente, diverso, até oposto. (Freire *apud* Brandão, 2007, p. 99).

A partir dessa ideia de Paulo Freire, destacada por Brandão, a educação brasileira precisa urgentemente se reinventar, se descolonizar e como nos disse o educador Luís Rufino (2021, p. 20), “Descolonizar é um ato educativo”.

O colonialismo não é dotado de aptidões racionais. É violência em seu estado primeiro. Tendo a violência como radical, ele só cairá quando

confrontado com uma força maior ainda. As palavras de Fanon (1968) nos chamam para o jogo.

Assim, os processos de preservação e transmissão da cultura devem ser reinventados e sempre que necessário, buscar formas humanizadas nas trocas do saber,

A educação, como garantia de padrão de qualidade de vida das pessoas, deve abranger todos os processos formativos, sejam eles vinculados ao mundo do trabalho ou às práticas sociais, podendo-se incluir aí também os processos que se desenvolvem através das manifestações artísticas e culturais (Freire *apud* Brandão, 1995, p. 84).

Assim, a arte-educação, se torna uma das mais importantes ferramentas de transformação e inclusão social em tempos de barbárie e da tomada de consciência individual e coletiva da cidadania.

Algumas Definições Sobre Cidadania. O Dicionário de Políticas Públicas (Ferreira; Fernandes, 2013, p.145), afirma que:

[...] os termos cidadão e cidadania geralmente remetem ao indivíduo pertencente a uma comunidade e portador de um conjunto de direitos e deveres”, afirmam que é uma definição genérica e questionam: que direitos são esses? Eles mudam ao longo da história? Em que âmbito são exercidos?

Segundo o artigo de Maria Izabel S. Costa e Aurea Maria Z, Ianni (2018), intitulado “O conceito de cidadania. In: *Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica*”, essas questões poderão ser respondidas se entendermos que “cidadania é um conceito, um exercício e um *status* construído socialmente e que assume inúmeras formas, a depender dos diferentes contextos sociais” (Id.). E que por ser um conceito de cada época, ele só pode ser entendido dentro de seu momento histórico.

Em A Política, Aristóteles (1973) define o que é ser cidadão e quem poderia usufruir desse status. Ser cidadão, explica, significava ser titular de um poder público e participar das decisões coletivas da polis (cidade). [...] legou-nos uma dimensão política que atravessa todos os aspectos de vida na polis. Cidadão “[...] é o homem que partilha os privilégios da cidade (Aristóteles *apud* Costa & Ianni, 2018, p. 48).

Ainda que para sua época, o status de cidadão, excluía mulheres, escravizados e estrangeiros e se limitava a uma pequena casta de homens livres. Na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, o conceito de cidadania ganhou fundamentos filosóficos, em especial com a escola “contratualista”. Foi a partir daí, que surge a noção de direitos dos homens e se inicia a ideia de um “contrato” firmado entre os cidadãos e os Estados-Nação que estavam surgindo.

Após a Revolução Francesa, a promulgação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão trouxe uma dupla perspectiva, a de que os direitos são atribuídos aos homens e cidadãos que vivem no seio de um Estado, e é esse Estado que deve garantir a fruição daqueles direitos (Costa & Ianni, 2018, p. 44).

Este período é marcado pela luta ao direito à cidadania, frente ao estado absolutista francês e aparece assim, o conceito moderno de cidadania ganhando um caráter liberal *“ao ser associada à ideia de liberdade contra o poder, o que a diferencia da liberdade na Grécia Antiga, em que era associada à liberdade de participação no poder”* (Costa e Ianni, 2018, p. 44-45)

No século XIX, por decorrência das transformações ocorridas no campo e nas cidades por conta das Revoluções Industriais, e no início do século XX por conta das transformações ocorridas no mundo devido a primeira e a segunda guerra mundial, resultou em uma ativa participação da sociedade por seus direitos trabalhistas e sociais em relação aos Estados.

No paradigma moderno de Marshall (1967), cidadania é a capacidade atribuída a um sujeito de ter determinados direitos políticos, sociais e civis, bem como de ele poder exercê-los no interior de um Estado-Nação. Nesse sentido, a cidadania tem seu território definido nas dimensões do Estado nacional e, assim, o cidadão é o indivíduo que tem um vínculo jurídico com o Estado, sendo portador de direitos e deveres fixados por determinada estrutura legal (constituição e leis) (Ibid.).

Para muitos teóricos liberais, o conceito de cidadania na contemporaneidade corresponde ao conjunto de liberdades individuais – os chamados direitos civis de locomoção, pensamento, expressão, integridade física, associação etc.

Em contrapartida, Chauí (1984) define cidadania pelos princípios da democracia, significando conquista e consolidação social e política. Isso

quer dizer que a cidadania tem sido um conceito que reivindica a democracia e está associado ao reconhecimento do outro (ou a sua exclusão e o seu não reconhecimento), bem como conceito atrelado ao discurso dos direitos civis e políticos. (Ibid.)

Segundo Costa e Ianni (2018), entende-se que a cidadania nunca esteve conceitualmente ligada apenas à ideia de identidade nacional, mas que ela também está vinculada a práxis com que os cidadãos exercem seus direitos civis e políticos. Cidadania não é apenas um critério passivo de pertença a uma comunidade nacional de direitos e deveres conferidos pelo Estado. É também uma prática social que os indivíduos assumem para além do Estado, por meio de instituições da sociedade civil e de ações civis, tal como expresso por Chauí (1984).

A formação desse artista-educador-cidadão. A porta de entrada para a arte-educação, geralmente é a iniciação artística que proporciona inúmeras possibilidades de socialização e relações interpessoais que a arte pode provocar, em especial em jovens.

O segundo passo é a possibilidade de ter o seu fazer artístico valorizado em um espaço cultural que lhe possibilita fazer e assistir outros jovens artistas. Claro que toda essa efervescência pode criar também um certo deslumbramento com o falso glamour que a mídia geralmente propaga da vida das grandes celebridades.

Porém, em um projeto pensado como um espaço de formação, fruição e troca do fazer artístico com o objetivo inicial de formar cidadãos mais sensíveis ao universo cultural, a formação de público através da apreciação artístico-cultural, o resultado é diferente.

Para alguns, aquelas experiências servirão como base para outras carreiras no campo da educação, dos esportes, nas relações pessoais ou apenas como um passatempo de fim de semana que ficará guardado por muito tempo em suas memórias.

Para jovens de 16 a 25 anos, no final dos anos 1990, na cidade de Ribeirão Pires, ter um espaço cultural que serviria de ponto de encontro de sonhos, desejos e possibilidades artístico-culturais era o que faltava para uma transformação radical na cultura daquela cidade.

Para mim, um jovem negro e periférico de 22 anos que estava descontente com o meu trabalho no comércio local, e que até pouco tempo, fazia teatro amador em colégios e já participava ativamente dos movimentos estudantis, viu ali, a possibilidade de um futuro diferente daquele que seus pais e avós tiveram.

Quando minha peça, “O Parto dos Telefones”, foi convidada para se apresentar naquele janeiro de 1998, me senti pertencente aquele novo movimento teatral. E ainda naquele ano, sou convidado a participar daquele processo de formação como bolsista, para aprender a ser um Prof. de teatro, foi o início da minha jornada de arte-educador.

Muitos artistas são formados ano a ano em escolas técnicas ou em universidades de ensino da arte, tendo em seus currículos diversas horas de aulas práticas e teóricas. Mas, como se define um artista? Certamente não é pelo conteúdo que ele estudou durante seu período acadêmico.

O mesmo penso para o educador, que com toda a bagagem em sua formação e seu currículo, contendo graduação e pós-graduação, cursos e especializações que possa vir fazer, pode ser considerado um bom Prof.?

Será que se torna Prof. apenas com uma grande carga horária em sua formação? Diplomas e certificados ajudam, mas não é o suficiente para se tornar artista ou Prof.

Aprendemos o mestre que somos na escola, mas onde? Nos livros, nos manuais? Através de lições, discursos e conselhos? Aprendemos convivendo, experimentando, sentindo e padecendo a com-vivência desse ofício (Sad Filho *apud* Arroyo, 2000, p. 124).

Tanto na arte como na educação, é necessário um espaço de experimentação, onde se tenha uma boa orientação e mais ainda, tanto o artista como o educador, precisam ter condições mínimas de subsistência que lhes garantam a continuidade dos seus estudos.

Assim como na formação do arte-educador que unirá suas habilidades e conhecimentos artísticos em função de uma pedagogia que dialogue com seus princípios éticos e estéticos, como fazíamos em Ribeirão Pires. Nosso objetivo principal, era formar cidadãos mais sensíveis ao mundo artístico, era também

formação de um público pensante e se esses cidadãos desejarem, poderiam até tornarem-se artistas, como ocorreu com muitos que passaram por ali.

Um dos maiores desafios do arte-educador é saber como selecionar o que será trabalhado para que o seu trabalho possa acarretar processos e percursos mais significativos tanto para ele quanto para seus alunos. Desta forma, entendemos que um programa de arte na educação, (ou arte-educação)⁸⁶ não visa formar artistas. Antes, visa privilegiar o desenvolvimento da percepção sensorial, do senso estético e da imaginação como formas de detectar, analisar e transformar a realidade circundante, possibilitando processos criativos na busca de novas respostas e comportamentos. Daí o papel fundamental do arte-educador. (Sad Filho, 2013, p. 17).

E a cidadania, onde se aprende? O Núcleo de Formação de Cultural, como ficou estabelecido em lei no ano de 2002, nos permitiu ao longo daqueles oito anos, estudar teorias e práticas artísticas e pedagógicas. Mesmo depois que passei pela graduação entre 2003 a 2007 e agora na conclusão desse mestrado, e em mais uma infinidade de cursos, especializações dentro e fora do país, ao longo dos anos, dificilmente superarão a formação obtida naquele período.

Tudo aquilo dentro de um espaço físico que mesmo com suas deficiências, nos possibilitou praticar nossos conhecimentos, com diversos grupos e agrupamentos ao longo dos anos, sob a orientação de grandes mestres e mestras.

Sem contar, a existência de uma bolsa de estudos que foi fundamental para a continuidade dos estudos, principalmente para nós jovens periféricos e de baixa renda, na época.

Era, portanto, um projeto político e social por parte do poder público, que ao longo daqueles anos, nos possibilitou praticar arte, arte-educação e cidadania.

Cidadania Cultural. Um projeto inspirado em algumas gestões em cultura do próprio PT em cidades da região e na própria capital paulista, mas, principalmente, pensado e desenvolvido para aquela cidade, tinha como referência, o entendimento de que o papel do poder público não era produzir cultura e sim, facilitar o acesso para que os artistas o façam.

86 Nota do autor.

Como escreveu a Prof.^a Marilena Chauí, ex-secretária de cultura no município de São Paulo na gestão da Prof.^a Luíza Erundina entre 1989 a 1992 no texto “Cidadania Cultural. Relato de uma Experiência Institucional”.

Assim, procuramos recusar o controle estatal sobre a cultura e a monumentalidade oficial da tradição autoritária, garantindo contra ela que o Estado não é produtor de cultura”. Procuramos recusar a divisão populista entre cultura de elite e cultura popular (bem como o caráter messiânico atribuído a essa última, depois transformada em pedagogia estatal), enfatizando outra diferença, aquela entre a produção cultural conservadora, repetitiva e conformista (que pode estar presente tanto no elitista como no popularesco) e o trabalho cultural inovador, experimental, crítico e transformador (que pode existir tanto nas criações de elite como nas populares). Enfim, procuramos recusar a perspectiva neoliberal, garantindo independência do órgão público e da cultura em face das exigências do mercado e da privatização do que é público, enfatizando por isso a ideia de Cidadania Cultural, isto é, a cultura como direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte (Chauí, 2021, p. 89).

Essa importante experiência paulistana, somada as demais experiências no ABC paulista descritas no início deste trabalho no capítulo 1, marcam a visão do Partido dos Trabalhadores em relação a gestão cultural. Destaco nesse relato de Chauí, a expressão Cidadania Cultural, uma cultura como direito dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor e do contribuinte.

Cidadania Cultural, era a base daquela gestão em Ribeirão Pires que com um orçamento mínimo e poucos equipamentos culturais, criou para cidade e para a região, uma ação cultural pública, que até hoje é referência.

Em especial, na gestão desse núcleo que iniciou diversos artistas e profissionais do fazer artístico, e mais do que isso, formou artistas cidadãos. No meu caso, artista-educador-cidadão, que com base em todas aquelas experiências, sigo desenvolvendo minhas práticas artísticas e pedagógicas sempre dialogando com os conceitos de cidadania.

Ainda que Cássio Castelan (2023), ex-coordenador de teatro de Ribeirão Pires, analise que infelizmente não conseguiram fomentar uma classe organizada de artistas e artistas-educadores que fizesse frente aos governantes posteriores em defesa dessa Cidadania Cultural a que se refere Chauí e que estava sendo implementada naquele período.

Porém, esses artistas e artistas-educadores, praticam aqueles aprendizados éticos e estéticos em seus trabalhos artísticos e artísticos-educacionais por onde passam. Seja em projetos independentes sem subsídios, sejam em escolas e universidades públicas ou privadas ou em espaços de projetos sociais ou educacionais de formação artística.

Alguns exemplos na construção deste legado pedagógico que carrego comigo estão descritos nos três primeiros capítulos desta dissertação e um exemplo que teve forte influência dessa experiência desenvolvidos neste período de oito anos do Núcleo de Formação Cultural, está descrita no quarto e último capítulo deste trabalho.

E além destes relatos contidos nesta dissertação, segue em anexo uma série de reflexões tanto dos coordenadores deste projeto, como de aprendizes e arte-educadores formados dentro do Núcleo de Formação Cultural de Ribeirão Pires entre 1997 e 2004, e também mais alguns relatos e memórias de alguns participantes do processo criativo chamado “Baú de Memórias” desenvolvido em 2011 na cidade de São Caetano do Sul.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação. **Reminiscências dos 20 anos da Escola Livre de Teatro por seus fazedores Santo André**. SP Prefeitura, 2010.

AGUIAR, Mariana Araújo. **O teatro de revista carioca como meio de divulgação de novos imaginários: a questão da identidade nacional na década de 1920**. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo**, julho 2011.

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Em busca de uma filosofia de trabalho: para atividades com crianças e jovens de 08 a 11 anos**. Ribeirão Pires, 2000.

ANKAVA, Matan. As histórias das malocas: Urbanização e Comunicação na “Cidade que mais cresce no mundo”. **Encontro Estadual de História da ANPUH – SP**, XXV, 2020.

AZEVEDO, S. M. O ator compositor de Matteo Bonfitto. **Revista Sala Preta**, v. 5, p. 243-248, 2005.

BERTOLDO, Camila Pierobom. Mostra de Teatro começa hoje. **Folha de Ribeirão**. Ribeirão Pires, 13 de maio de 2000.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo, Editora 34, 2019.

_____. **Arco-íris do Desejo: O método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.

_____. **Arena Cobra Zumbi**. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/especiais/arena-conta-zumbi/>. Acesso em 28/08/2023.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Educação?** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

CAMARGO, Robson Corrêa. O Jogo Teatral e sua Fortuna Crítica. **Revista Fênix**. vol.7, Ano VII nº 1. Jan-abr. 2010.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural: O Direito à Cultura**. 2. ed. – São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

COELHO, Teixeira. **Dicionário de Política Cultural**. São Paulo. 2004.

CORDEIRO, Pedro Manoel. Roberto Bottacin vive. **Diário do Grande ABC**. Santo André. Disponível em: < <https://www.dgabc.com.br/Noticia/3738980/roberto-bottacin-vive> >. Acessado em: 28 de agosto de 2023.

COSTA, M.I.S.; IANNI, A.M.Z. O conceito de cidadania. In: **Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica** [online]. São Bernardo do Campo: Editora UFABC, 2018.

DEBORTOLI, K. R. Professor e artista ou professor-artista? **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 091-098, 2018.

DIAS, Gomes. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359361/dias-gomes>. Acessado em: 03 de agosto de 2023.

DIAS, Solange Aparecida. **Curto-circuito entre o dramaturgo-encenador e o encenador: a composição cênica de cantos periféricos**. UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

DUARTE, Marcílio de Castro. **Políticas Públicas Para a Cultura, um estudo de caso sobre o teatro em Ribeirão Pires**. 2012

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

FERREIRA, Gabriela Nunes; FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi. Cidadão e Cidadania. In: GIOVANNI, Geraldo Di; NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). **Dicionário de Políticas Públicas**. Volume 2. São Paulo: Fundap – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2013.

FERREIRA, J.; DOS SANTOS, H. B. Rubem Alves e as conversas sobre Educação; **Revista Temas em Educação**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 183–186, 2015.

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES. **Enciclopédia Itaú Cultural.org**. 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo407448/fraternal-companhia-de-arte-e-malas-artes>. Acesso em: 28 de agosto de 2023.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**, Saberes Necessários à Prática Educativa. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GODOY, Carlos Ernesto de. A Lenda do Vale da Lua, **Jornal da Tarde**, 11 de outubro de 1977.

HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**. São Paulo: Elefante Editora, 2022.

KOUDELA, I. D. ; JOSÉ JR. S. de A. **Léxico de pedagogia do teatro**. SP Escola de Teatro, 1 ed. São Paulo: Perspectiva:, 2015.

LAZZARATO, Marcelo Ramos. Disponível em: https://portal.dados.unicamp.br/perfil?origem=&docente=303894&sigla_unidade=IA&nome_unidade=INSTITUTO%20DE%20ARTES&nome_programa= >. Acesso em 14/07/2023.

MUNIZ, Mariana de Lima. **Improvisação como espetáculo, processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

NEVES, João das. **A lenda do vale da lua**. Ed. Dimensão, Belo Horizonte: 2004.

NICOLETE, Adélia M. **Da cena ao texto: Dramaturgia em processo colaborativo**. ECA. USP. São Paulo, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo da Silva “et al”, **“Baú de Memórias”**, São Caetano do Sul, 2011.

PERIPÉCIAS de um historiador que quis se tornar Papa e aposentou uma mula. Jornal “A Folha de Ribeirão”, Ribeirão Pires, 18 de março de 2011.

POIESIS. **Projeto Ademar Guerra**. Poiesis. org. 2014. Disponível em: <<https://www.poiesis.org.br/new/noticias/ver.php?id=293>>. Acessado em 28 de agosto de 2023.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Programa Vocacional**. 2015. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548>>. Acessado em 28 de agosto de 2023.

PREFEITURA DE SANTO ANDRÉ. **Os Caminhos da Criação**, Escola Livre de Santo André, 10 anos, Secretaria da Cultura, Esporte e Laser – Santo André: Departamento de Cultura, 2000.

_____. Narrativa das Origens, **Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Teatro 10 anos.**, Secretaria da Cultura, Esportes e Lazer, - Santo André: Departamento de Cultura, 2000.

PREFEITURA MUNICIPAL DA ESTÂNCIA TURÍSTICA DE RIBEIRÃO PIRES . **Lei Municipal 4.652**. Cria o "Núcleo de Formação Cultural da Estância Turística de Ribeirão Pires". Disponível em: < <https://leismunicipais.com.br/a/sp/r/ribeirao-pires/lei-ordinaria/2002/466/4652/lei-ordinaria-n-4652-2002-cria-o-nucleo-de-formacao-cultural-da-estancia-turistica-de-ribeirao-pires> >. Acesso em:14/07/2023.

PMRP – Prefeitura Municipal de Ribeirão Pires. Secretaria de Educação, Cultura, Esporte e Lazer. **4ª Maratona de Teatro**: Roberto Bottacin (prospecto/folder). Ribeirão Pires: Ribeirão Pires – A Sua Cidade, 2000.

RUFINO, Luís; SIMAS, Luís Antônio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RUFINO, Luiz. Vence Demanda. **Educação e descolonização**. Editora Mórula, Rio de Janeiro, 2021.

SAD FILHO, Davi. **A Formação do Arte-Educador: Diálogos e Contrapontos Entre Arte e Educação e Suas Ressonâncias no Trabalho docente**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Universidade Federal de São João Del-Rei, 2013.

SANTOS, Valmir. A arte de indagar-se por Francisco Medeiros. **Teatro de Jornal** Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2019/10/a-arte-de-indagar-se-por-francisco-medeiros/>). Acessado em: 22/10/2019.

SIMAS, Luís Antônio. **O Corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1998..
_____. **Pensar Nagô**. São Paulo: Editora Vozes, 2017.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções**. SP. Campinas: UNICAMP, 1991.

ZANOTO, Ilka. **Teatro Feito as Claras**. Itaucultural.org.br, 2015. Disponível em <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/joao-das-neves/crianca/>. Acessado em 28 de agosto de 2023.

Entrevistas

ALVES, Luana. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, Agosto de 2023.

ARISTEU, Patrícia, Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, Setembro de 2022.

CAMPOS, Luana Dias. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, Agosto de 2023.

DARINI, Vivian. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo. Agosto de 2023.

MUNIZ, Cecilia. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo. Agosto de 2023.

REBELO, Amanda. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira São Paulo, Agosto de 2023.

SANTOS, Luiz Augusto dos. Entrevista realizada por Eduardo da Silva Oliveira. São Paulo, Agosto de 2023.

YAMAGUCHI, Mayara, [ago,2023], Entrevistador Eduardo da Silva Oliveira, São Paulo, 2023. Arquivo em 1 página.