

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

CARLA MARIA MOREIRA CASSAPO

O TEATRO COMO FERRAMENTA DE FORMAÇÃO, AUTORRECONHECIMENTO
E PERCEPÇÃO DE OUTRAS REALIDADES E CONTEXTOS

Porto Alegre

2023

CARLA MARIA MOREIRA CASSAPO

O TEATRO COMO FERRAMENTA DE FORMAÇÃO, AUTORRECONHECIMENTO
E PERCEPÇÃO DE OUTRAS REALIDADES E CONTEXTOS

Trabalho de Conclusão do Curso de
Licenciatura em Teatro apresentado
ao Departamento de Arte Dramática
do Instituto de Artes da Universidade
Federal Do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para obtenção do
grau de Licenciada em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana
Morteo Éboli

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Cassapo, Carla

O teatro como ferramenta de formação,
autorreconhecimento e percepção de outras realidades e
contextos / Carla Cassapo. -- 2023.

62 f.

Orientadora: Luciana Éboli.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Licenciatura em Teatro, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Arte-educação. 2. Teatro de grupo. 3. Identidade
artística. 4. Pedagogias contemporâneas. I. Éboli,
Luciana, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às professoras e professores do Departamento de Arte Dramática e da Faculdade de Educação com quem tive a oportunidade de exercitar a prática cênica, aprofundar conhecimentos históricos e teóricos e entender a importância das práticas pedagógicas inclusivas. Cada qual a sua maneira, todas e todos sem exceção, me fizeram avançar e refletir sobre o fazer teatral e sobre os desafios que as(os) discentes enfrentam no desempenho de uma atividade tão bela e importante.

Agradeço às minhas e meus colegas, especialmente aquelas e aqueles que são hoje parceiras(os) de vida. Sem dúvida, uma das melhores vivências que experimentamos na Universidade, em qualquer idade, é a de conhecer pessoas, estabelecer trocas e encontrar afinidades que são para o resto da vida, independente dos caminhos seguidos.

Agradeço a minha Orientadora, Professora Luciana Éboli. Ser orientada por ela somente confirmou o quanto temos em comum. Suas colaborações e referências foram preciosas, estando presente durante todo o processo e depositando toda a sua confiança na minha proposta de pesquisa, sempre com sutileza e generosidade.

Agradeço às minhas e meus colegas do grupo teatral Falos & Stercus, aquelas e aqueles com quem, ainda hoje, estabeleço uma relação de amizade. Grande parte do que sou hoje, como artista, mulher e futura professora, foi construída pelo trabalho e pela convivência grupal, o que inclui os momentos de crise e os momentos de plenitude.

Agradeço às minhas amigas Simone Carvalho e Landra Cattani e ao meu amigo Rafael Bricoli, por criarmos ambientes aconchegantes com o intuito de escrevermos os nossos trabalhos e projetos, em meio a partilha de saberes e afetos.

Agradeço ao meu companheiro, Alexandre Accorssi, pelas conversas diárias, pelo riso, pelo amor, por compartilharmos a vida. Às minhas amigas e amigos, sem elas e eles, eu não conseguiria viver a vida com a leveza que é necessária.

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, Pepita Cassapo. Como sempre, em todas as fases da minha vida, ela me apoiou e me incentivou incansavelmente, como muito amor, bom humor e esperança.

Dedico este trabalho à memória do meu pai.

Resumo:

Este trabalho aborda o ponto de vista de que o teatro é uma arte que pode ser ferramenta de formação das(os) docentes e discentes, de autorreconhecimento e de percepção de outras culturas e realidades díspares, inseridas dentro dos contextos sociopolíticos da contemporaneidade. Para delinear tal perspectiva, a autora parte da observação do seu entorno social e familiar, da sua trajetória artística como integrante do grupo teatral Falos & Stercus por mais de 20 anos e das experiências como bolsista no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e com alunas(os) do Ensino de Jovens e Adultos (EJA). Ao aprofundar o conceito de identidade, a referência usada foi o livro *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*, do teórico Stuart Hall. Sobre pedagogias possíveis no âmbito teatral, são abordadas as ideias da autora e diretora Viola Spolin e da pesquisadora e professora Sílvia Fernandes, tendo como complemento as metodologias emancipatórias de ensino aprofundadas na obra *O Mestre Ignorante*, do filósofo francês Jacques Rancière. Ao refletir sobre o teatro como arte que pode contribuir para a formação dos indivíduos que o praticam, são enfatizados os processos de criação cênica que emergem do trabalho desenvolvido com o referido grupo; da valorização dos desejos e das diversidades; das histórias pessoais relidas sob uma ótica criativa e do intercruzamento entre teatro, literatura e outras interdisciplinaridades como forma de pesquisa e abertura de horizontes.

Palavras-chave: arte-educação, teatro de grupo, identidade artística, pedagogias contemporâneas.

Resumen:

Este trabajo aborda el punto de vista de que el teatro es un arte que puede ser una herramienta de formación para docentes y alumnos, de autorreconocimiento y percepción de otras culturas y realidades dispares, insertas dentro de los contextos sociopolíticos contemporáneos. Para delinear esta perspectiva, la autora parte de la observación de su entorno social y familiar, su trayectoria artística como ex integrante del grupo de teatro Falos & Stercus por más de 20 años y sus experiencias como becaria en el Programa Institucional de Becas para Iniciación a la Docencia (PIBID) y con alumnos de Educación de Jóvenes y Adultos (EJA). Al profundizar en el concepto de identidad, la referencia utilizada fue el libro *The Question of Cultural Identity*, del teórico Stuart Hall. Sobre posibles pedagogías en el ámbito teatral, se abordan las ideas de la autora y directora Viola Spolin y de la investigadora y docente Sílvia Fernandes, complementando las metodologías de enseñanza emancipatorias profundizadas en la obra *El Maestro Ignorante*, del filósofo francés Jacques Rancière. Al reflexionar sobre el teatro como un arte que puede contribuir a la formación de los individuos que lo practican, se enfatizan los procesos de creación escénica que surgen del trabajo desarrollado con el referido grupo; al valorarse los deseos y las diversidades; de historias personales releídas desde una perspectiva creativa y de la intersección entre teatro, literatura y otras interdisciplinariedades como forma de investigación y apertura de horizontes.

Palabras clave: arte educación, teatro de grupo, identidad artística, pedagogías contemporáneas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ensaio do espetáculo <i>O voo das Fêmeas</i> , Porto Alegre, 2004.....	12
Figura 2 – Colagem de Dedé Ribeiro, 2022.....	18
Figura 3 – Guiné Bissau, 1965	20
Figura 4 – Toucinho do céu, doce tradicional português.....	21
Figura 5 – Ilustração do livro <i>O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial</i>	24
Figura 6 – Pintura <i>Os retirantes</i> , de Candido Portinari.....	37
Figura 7 – Espetáculo <i>O Duelo</i> , da Mundana Companhia, São Paulo, 2013.....	39
Figura 8 – Espetáculo <i>Qual a diferença entre o charme e o funk</i> , Porto Alegre, 2018.....	40
Figura 9 – Espetáculo <i>A Bruxa Malabé</i> . Ribeirão Preto, 2017	40
Figura 10 – Tribo de Atuadores <i>Ói Nós Aqui Traveiz</i> , Porto Alegre, 2020	41
Figura 11 – Cena de vídeo do espetáculo <i>2º Ato</i> , França, 2013.....	42
Figura 12 – Cena de vídeo do espetáculo <i>Qual a diferença entre o charme e o funk</i> , Porto Alegre, 2018.....	43
Figura 13 – Cena de vídeo do espetáculo <i>Criaturas Particulares</i> , Argentina, 2011	44
Figura 14 – Fotografia de aluno do EJA, Porto Alegre, 2022.....	45
Figura 15 – Escultura da exposição <i>Debret</i> , de Vasco Araújo, 2013	49
Figura 16 – Pintura de autoria de Rui Cassapo, 1975	56
Figura 17 – Performance <i>Ilha dos Amores</i> , Porto Alegre, 2016.....	58

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1. Identidade.....	10
1.1. Quem somos nós?	10
1.2. Identidade Cultural	16
1.3. Identidade Artística	25
2. Ensino	32
2.1. Sobre o ensino formal e o teatro como transgressor da norma.....	32
2.2. Experiências práticas no PIBID	34
2.3. Experiência prática de estágio no Ensino de Jovens e Adultos (EJA).....	38
3. Identidade e Ensino	47
3.1. Trajetória, teoria e prática	47
3.2. Pedagogias contemporâneas	50
3.3. Relações possíveis entre docentes e discentes	52
4. Considerações Finais	57
Anexo	59
Referências	60

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa parte do pressuposto que a prática teatral, seja no ambiente de ensino formal, em espaços alternativos de aprendizado ou no âmbito profissional, estimula participantes a saberem mais sobre si e sobre as outras pessoas, assim como a entrarem em contato com diferentes narrativas e contextos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Para abordar esse tema, organizo este trabalho em duas camadas de apresentação que, acredito, sejam complementares. A primeira, mais tradicional, é a divisão em três grandes capítulos, sendo eles: *Identidade*, *Ensino* e *Identidade e Ensino*. Esses capítulos são compostos por subdivisões, sendo que o capítulo 1 engloba três títulos: *Quem Somos nós*, *Identidade Cultural* e *Identidade Artística*. Já o capítulo 2, de nome *Ensino*, é dividido em *O teatro como transgressor da norma*, *Experiências práticas no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID* e *Experiências Práticas no Ensino de Jovens e Adultos – EJA*. Por fim, no capítulo *Identidade e Ensino*, trato sobre *Trajatória, teoria e prática*, *Pedagogias Contemporâneas* e *Relações possíveis entre docentes e discentes*.

Para falar sobre *Identidade*, após discorrer sobre a linha do tempo desde o meu início no teatro em 1998, passando pela entrada na Universidade e até este momento, reflito sobre como cada trajetória pessoal influi na maneira de ensinar/agir/experienciar o teatro e procuro contextualizar o conceito a partir do texto *A identidade cultural na pós-modernidade*, do teórico cultural e sociólogo britânico jamaicano Stuart Hall. Analiso este texto, primeiramente, de uma forma mais ampla e, num segundo momento, mais especificamente no que diz respeito às múltiplas identidades culturais, como são construídas e apropriadas por nós. Desde a observação das minhas origens portuguesas e do meu lugar de fala, defendo a ideia de que esse cruzamento entre discentes e docentes é rico e potencialmente criativo na medida em que estamos atentas(os) para essa multiplicidade de pessoas e histórias. Já na última subdivisão, *Identidade Artística*, após identificar uma parcela das(os) artistas e escritoras(es) que me mobilizam a refletir sobre quem sou hoje, trago minhas referências artísticas e estéticas como ex-integrante do grupo teatral Falos & Stercus. Descrevo sobre quais eram as nossas peculiaridades e modos de fazer teatrais e o conceito de performance a partir da elaboração da performer, teórica

e professora da Escola de Comunicação UFRJ, Eleonora Fabião.

No que diz respeito ao *Ensino*, resgato as memórias de como foram as minhas experiências enquanto aluna nos antigos 1º e 2º graus, em espaços de ensino privados. Reflito sobre como a escola ainda pode se constituir como um espaço de pouca abertura e inclusão e muita opressão, e incluo informações sobre o conceito de “poder disciplinar” do filósofo, teórico, filólogo, crítico literário e professor Michel Foucault, e sobre como a escola se configura enquanto espaço onde a razão e a emoção estão forçosamente separadas, consideração do filósofo e professor Francisco Duarte Júnior. Nas subdivisões seguintes, relato como fui afetada pelas experiências como bolsista no PIBID e no estágio com o EJA, quais eram aqueles espaços e quem eram aquelas alunas e alunos. Ainda, o quanto pude colocar em prática fazeres teatrais que partissem dos desejos e subjetividades das(os) alunas(os), em que momentos essa troca se concretizou ou não, e sobre como aprofundar essa linha de trabalho na composição de futuras criações cênicas que desafiem, instiguem e abram os horizontes tanto das(os) discentes quanto meus.

Por fim, em *Identidade e Ensino*, procuro fazer um apanhado geral da pesquisa que proponho, interligando os capítulos anteriores. Exemplifico de que forma poderia propor a uma nova turma uma atividade que trouxesse as referências, vivências e vontades de cada uma(um) e de como usar esses pontos de partida na criação de uma cena, performance ou espetáculo teatral. Com o objetivo de me colocar em jogo, nesta sala de aula hipotética, recorro novamente a artistas e obras com as quais me identifico atualmente como forma de exemplificar variantes desta atividade. Cito a bailarina, coreógrafa e diretora alemã Pina Bausch para que seja visível a potência dos processos de criação que partem das biografias das(os) artistas e do ambiente onde se está criando, assim como o quanto esse mergulho afeta quem dele participa. Seguindo na linha de pedagogias que conversam com a minha trajetória como ex-integrante de um grupo teatral, refiro-me à teórica, crítica, ensaísta e professora brasileira Sílvia Fernandes e sua obra *Teatralidades Contemporâneas* onde, em determinado capítulo, a autora aborda o quanto as didáticas do trabalho de grupo foram integradas ao currículo do Curso de Interpretação em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Finalizo trazendo duas importantes figuras do teatro e da educação que conheci durante a minha formação acadêmica e que me sensibilizam por suas contribuições nas áreas pedagógicas, artísticas e

humanas: a autora e diretora estadunidense de teatro Viola Spolin e o filósofo e professor francês Jacques Rancière.

A segunda camada de apresentação é estética-sensorial, composta de relações intertextuais e de imagens, ora como epígrafes no início dos capítulos ou das subdivisões, ora interferindo entre parágrafos do texto acadêmico, ou até como exemplos de processo de criação. Estas interferências são como uma colcha de retalhos composta por ensaios, relatos autobiográficos, ficções inspiradas ou ambientadas em momentos históricos, colagens, fotografias, desenhos, instruções. São partes da minha história, da história da minha família, criações de artistas nascidas(os) em Portugal, Guiné Bissau, Moçambique, Angola e no Brasil. A inclusão dessa segunda camada é o artifício que uso para exemplificar uma metodologia de pesquisa e criação cênica que pode ser transposta para o ensino de teatro e que faz parte da minha investigação como artista. É também uma maneira de me apresentar como discente, uma forma simbólica de dizer quem sou eu hoje, quais os temas que me interessam, e como abrir um leque de visões a partir de cruzamentos inusitados.

Como qualquer manifestação artística, a linguagem teatral traduz o seu tempo, tanto no âmbito político/social como em relação às mudanças/avanços científicos, tecnológicos e/ou comportamentais. Como eu conduzo uma improvisação, ou uma atividade que trate dos princípios básicos do teatro, de como ele se organiza, de quais são as funções envolvidas no fazer teatral e os tipos de linguagem, estando inserida dentro da atualidade, e levando em consideração a minha trajetória e a diversidade das(os) alunas(os)? Como eu absorvo/incorporo as demandas dos movimentos sociais, reconheço e abro espaço para a discussão de temas feministas, raciais, indígenas e de igualdade de gênero? Devo propor essas discussões ou deixar que afluam naturalmente pelas vontades de quem divide esse espaço de experimentação cênica? Mais do que respostas, são os questionamentos que me impulsionam a praticar o teatro em espaços de compartilhamentos e aprendizados.

“Na escola, lembro de crianças brancas sentadas na frente da sala de aula, enquanto as crianças negras se sentavam atrás. De nós, dos fundos da sala, era exigido que escrevêssemos com as mesmas palavras das crianças da frente “porque somos todos iguais”, dizia a professora. Nos pediam para ler sobre a época dos “descobrimientos portugueses”, embora não nos lembrássemos de termos sido descobertas/os. Pediam que escrevêssemos sobre o grande legado da colonização, embora só pudéssemos lembrar do roubo e da humilhação. E nos pediam que não perguntássemos sobre nossos heróis e heroínas de África, porque elas/eles eram terroristas e rebeldes.”

Grada Kilomba, em *Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano*

1. Identidade

1.1. Quem somos nós?

Logo no início da minha formação em licenciatura no teatro, no Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS, minhas(meus) colegas¹ e eu fomos confrontadas(os) pelo professor João Pedro Alcantara Gil a perceber qual era a nossa trajetória antes de ingressar na Universidade. Naturalmente, éramos uma turma heterogênea, com experiências, idades e contextos diversos. Ainda assim, o professor insistia que todas e todos já tínhamos um fio condutor das nossas vidas/ações que nos levava até o desejo de estudar e ensinar teatro, mesmo que as motivações também fossem múltiplas.

Ali, se encontravam alunas e alunos recém-saídos do ensino médio; algumas, já trabalhavam como professoras de teatro para crianças ou adolescentes; outros, eram atores em espetáculos amadores e ou profissionais; algumas colegas tinham feito teatro como alunas no ensino formal e tinham se apaixonado pela linguagem; outros colegas escolheram Licenciatura porque era mais fácil de serem aprovados no vestibular, mas, na verdade, queriam simplesmente atuar ou dirigir; algumas pessoas estavam ali porque se sentiam perdidas na vida e achavam teatro uma arte interessante; outras, estavam na sua segunda graduação, por aí afora.

1 Optei por usar o gênero feminino como principal no uso dos adjetivos e pronomes, fazendo a referência ao masculino entre parênteses, como forma de provocação à hegemonia do gênero masculino na língua portuguesa e trazendo à tona a discussão de que a construção das linguagens pode estar a serviço do domínio e preservação de um sistema machista e patriarcal. Essa escolha foi inspirada pela escrita da obra *Memórias da Plantação*, de Grada Kilomba.

As suas cidades de origem diferiam, ora Porto Alegre, ora interior do Rio Grande do Sul e, uma ou outra pessoa, de outro Estado do Brasil. Alguns eram cotistas do ensino público ou por serem pessoas pretas, pardas ou indígenas². Outras pessoas vinham do ensino privado, desde escolas modestas até as mais caras.

A disciplina se chamava Fundamentos do Ensino de Teatro I – que na época era no primeiro semestre – e o professor Gil nos delegou a tarefa de escrever um artigo acadêmico de cinco páginas sobre o assunto “ensino de teatro”. O professor insistia que não importava se tínhamos ou não experiência direta com o tema, o importante era refletirmos sobre quais as nossas motivações e vivências. A partir disso, ele colaboraria com as referências teóricas adequadas a cada proposta e com informações sobre como seria a estrutura do texto.

Eu entrei na Universidade com quarenta e três anos e desde os vinte e sete já era integrante de um grupo teatral fundado em Porto Alegre por volta do ano de 1991. O grupo em questão era o Falos & Stercus, cujas características mais marcantes incluíam uma dramaturgia própria, uma linguagem híbrida e performática com apresentações de seus espetáculos na rua ou em espaços não convencionais e o uso de técnicas corporais diversas, entre elas a dança, o rapel cênico, a escalada indoor, o malabarismo, o tecido acrobático. Sobre a estética e a poética do grupo, irei me debruçar mais a frente, pois o que quero destacar nesta introdução é que o grupo era, primordialmente, um coletivo de artistas que buscava uma forma autêntica de se expressar e, em segundo plano e de forma bastante esporádica, se desafiava como “formador em teatro”. Esses episódios de formação, aconteceram pela promoção de oficinas teatrais que foram ministradas ao longo dos anos, através de parcerias em projetos culturais ou em intercâmbios com outros artistas. Descrevo aqui situações clássicas de formação, porém pontuo que os nossos processos internos de criação – que envolviam tanto os artistas integrantes quanto pessoas convidadas para determinado espetáculo – também se constituíam como formas possíveis de pedagogia, algo que percebi quando ingressei na Licenciatura.

2 De acordo com a Comissão Permanente de Verificação da Autodeclaração Étnico-racial, da UFRGS.

O fato é que, durante a minha caminhada junto com os meus e minhas colegas de grupo, fui aprofundando o meu autorreconhecimento³ e percebendo a importância de se saber quem é, quais as nossas limitações e o quanto temos a explorar sobre nós mesmos e em relação às outras pessoas. Sendo assim, o meu primeiro artigo acadêmico se intitulou A experiência do trabalho em grupo aplicada ao ensino do Teatro. Esse era o meu fio condutor até aquele espaço acadêmico e fazia parte da minha identidade (artística) enquanto futura professora de teatro. Na verdade, essa era apenas uma faceta da minha identidade, já que o conceito genérico abrange um conjunto mais amplo ser/estar/constituir-se no mundo.

Figura 1 – Fotografia de ensaio



Fotógrafo Fernando Pires, acervo do grupo teatral Falos & Stercus

Acredito ser relevante perceber que é inevitável que cada futura professora(r) conduzirá a sua prática de forma distinta e que isso, obviamente, vai refletir na maneira como a aluna(o) vai introjetar o teatro na sua vida. E, a partir do momento que

³ Autorreconhecimento – De acordo com a definição 2: Aceitação da própria identidade, e de sua legitimidade. Fonte: Dicionário Caldas Aulete, edição virtual.

passamos a investigar mais sobre identidade⁴, primeiramente sobre nós mesmas e posteriormente tendo um olhar e escuta ativa para a(o) outra(o) - poderemos ensinar/jogar/trocar teatralmente com mais empatia e disponibilidade. Por consequência, a multiplicidade de identidades discentes constituirá uma infinidade de leituras, experimentações e vivências frente a linguagem teatral. A autora estadunidense Viola Spolin, diretora de teatro e uma das precursoras do teatro improvisacional, em sua obra *Improvisação para o Teatro* (2010), pontua:

O primeiro passo para jogar é sentir liberdade pessoal. Antes de jogar, devemos estar livres. É necessário ser parte do mundo que nos circunda e torná-lo real, tocando, vendo, sentindo o seu sabor, e o seu aroma - o que procuramos é o contato direto com o ambiente. Ele deve ser investigado, questionado, aceito ou rejeitado. A liberdade pessoal para fazer isso leva-nos a experimentar e adquirir autoconsciência (auto-identidade) e auto-expressão. A sede de auto-identidade e auto-expressão, enquanto básica para todos nós, é também necessária para a expressão teatral. (SPOLIN, 2010, P. 6).

Essa “sede de auto-identidade e autoexpressão”, à qual se refere Spolin, é a mola propulsora das minhas práticas e reflexões. No caso específico das(os) estudantes da faculdade de licenciatura em teatro, certamente todas(os) fomos afetadas(os) ao longo do curso, estamos e continuaremos em constante transformação. Assim, perceber aquilo que nos difere e nos aproxima e como conduziremos as nossas práticas de ensino tendo em consideração essas identidades em constante movimento, torna-se, a meu ver, primordial. Segundo Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural da Pós Modernidade* (2006), no sujeito pós-moderno,

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, P.13)

Ainda que o autor tenha escrito a obra em 1992, onde os efeitos da chamada globalização estavam no início, o texto permanece atual na medida em que contextualiza esse sujeito como interferido por inúmeros estímulos, conexões e atravessamentos, sejam eles de ordem social, econômica ou política. Isso não

4 Identidade – De acordo com a definição 4: Conjunto de características próprias de uma pessoa, um grupo etc. que possibilitam a sua identificação ou reconhecimento. Fonte: Dicionário Caldas Aulete, edição virtual.

desmerece a busca pelo autorreconhecimento, somente complexifica essa questão.

Desde 2014, ano em que entrei na faculdade, até o presente momento, foram inúmeras as transformações que engoliram a todas(os). No plano político, um golpe parlamentar que depôs a primeira presidenta do Brasil, seguido de um governo transitório a serviço de interesses das elites financeiras. Na sequência, a eleição de um presidente de extrema direita, (ir)responsável pela morte de milhares de brasileiras(os) durante a pandemia mundial de COVID-19; pelo desmonte de políticas públicas nas áreas sociais; pela difamação de artistas, de educadoras(es) e da cultura como um todo; pelo descaso e intenção de extermínio e ou subjugação de povos originários e minorias em geral (pessoas negras⁵, com deficiência, LGBTQIAPN+⁶, mulheres). Por fim, a derrota do avanço fascista – uma luta que não tem fim – e a instável vitória da democracia trazendo uma esperança renovada.

Na minha vida particular, foi também neste período que nós encerramos as atividades do restaurante português administrado pela minha família e que nós – eu e as(os) últimas(os) integrantes que ainda permaneciam no grupo teatral – dissolvemos definitivamente o Falos & Stercus. Ambos os trabalhos – gastronômico e artístico – fizeram parte da minha vida por mais de 20 anos. Como se não bastassem tantos lutos, em fevereiro de 2020, o meu pai faleceu de câncer pulmonar. Como tudo isso me afetou? Como todas essas transformações relatadas no parágrafo anterior afetaram e afetam o teatro ou qualquer manifestação artística contemporânea?

Particularmente, hoje me identifico como feminista, antifascista e antirracista. Como exemplo dessa formação identitária cambiante, ao menos em certa medida, Hall descreve como o feminismo teve influência nesse “descentramento conceitual”:

[...] ele [o feminismo] também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas. (HALL, 2006, P. 45).

- 5 Opto por usar o termo “negras” por ser a forma que a escritora Conceição Evaristo usou no prefácio do livro *As doenças do Brasil*, de Valter Hugo Mãe. Não me sinto apta a defender o uso específico de um dos dois termos designados como de identidade racial – negra(o) ou preta(o). Esse mesmo conflito também é aprofundado por Grada Kilomba, referência neste trabalho, sem, contudo, a autora chegar a uma solução ideal e que contemple suas ações antirracistas.
- 6 LGBTQIAPN+ é uma sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais, Fonte: Site Orientando, espaço de aprendizagem.

Assim, se hoje me identifico como feminista é porque a luta das mulheres ativistas em nome da igualdade de direitos sociais, políticos e econômicos se tornou mais organizada e abrangente, especialmente no Brasil (visto que em outros países do hemisfério norte algumas conquistas já estão consolidadas há mais tempo). Atualmente, ao contrário de simplesmente viver enfrentando machismos com jogo de cintura – fórmula que adotei durante boa parte da minha juventude e vida adulta –, tenho conhecimento suficiente para saber que a causa feminista vai além de mim, que ela deve contemplar as mulheres em sua totalidade e em todos os contextos sociais, sejam elas brancas, negras, indígenas ou mulheres trans. Dessa forma, como educadora na área do teatro, torna-se impossível que eu esteja a parte das pautas sociais vigentes visto que as mesmas, com toda a certeza, estarão presentes na forma de expressão teatral das(os) alunas(os), consciente ou inconscientemente, seja, por exemplo, através do tema do feminismo ou pelo seu avesso, o machismo estrutural. O mesmo acontece em relação ao racismo, a todos os tipos de preconceitos e formas violentas de discriminação. Por outro lado, temos também as experiências positivas, e é preciso estarmos abertas(os) às proposições cênicas cujos temas falem de esperança, de interações poéticas ou ainda de manifestações culturais humanas específicas ou aleatórias que constituem o *modus vivendi* de diferentes sociedades, assuntos base que nada mais são do que as matérias primas de qualquer manifestação artística.

“No princípio eu era de carne e estava na terra. Começou assim. Não pensei em mim como rapariga nem como branca nem como rica ou pobre. Não pensei porque não era preciso. Eu era de carne e estava na terra. Via, ouvia ao redor, e formava, sem intenção nem premeditação, juízos intuitivos sobre o bem e o mal. Pensava com o peito, porque é o lugar do corpo com o qual se pensa no início e no fim.”

Isabela Figueiredo, em *Caderno de Memórias Coloniais*

1.2. Identidade Cultural

Tem sido importante na minha formação entender e pesquisar a partir dos conceitos decoloniais, tanto pela abrangência/complexidade/relevância em desafiar continuamente a colonialidade, como pelo fato particular de que este é um tema que me atravessa de modo direto, visto que eu e toda a minha família somos portuguesas(es) e elegemos o Brasil como nossa morada permanente. Ou seja, sou uma imigrante europeia e venho de um país com o qual me identifico em vários aspectos culturais ao mesmo tempo em que sou confrontada com o fato de que esse mesmo país, foi o (ir)responsável pela colonização/invasão do Brasil. A minha esquizofrenia conceitual se torna ainda mais complexa quando observo que os meus primeiros modelos (mãe e pai), ainda que profundamente carregados da cultura lusitana, sempre foram admirados e apaixonados pelas pessoas, cheiros, lugares, naturezas, músicas, literaturas e afins do dito novo mundo. O amor deles pelo Brasil sempre foi tão grande a ponto de terem a certeza de que nunca mais voltariam a habitar naquele país triste e conservador.

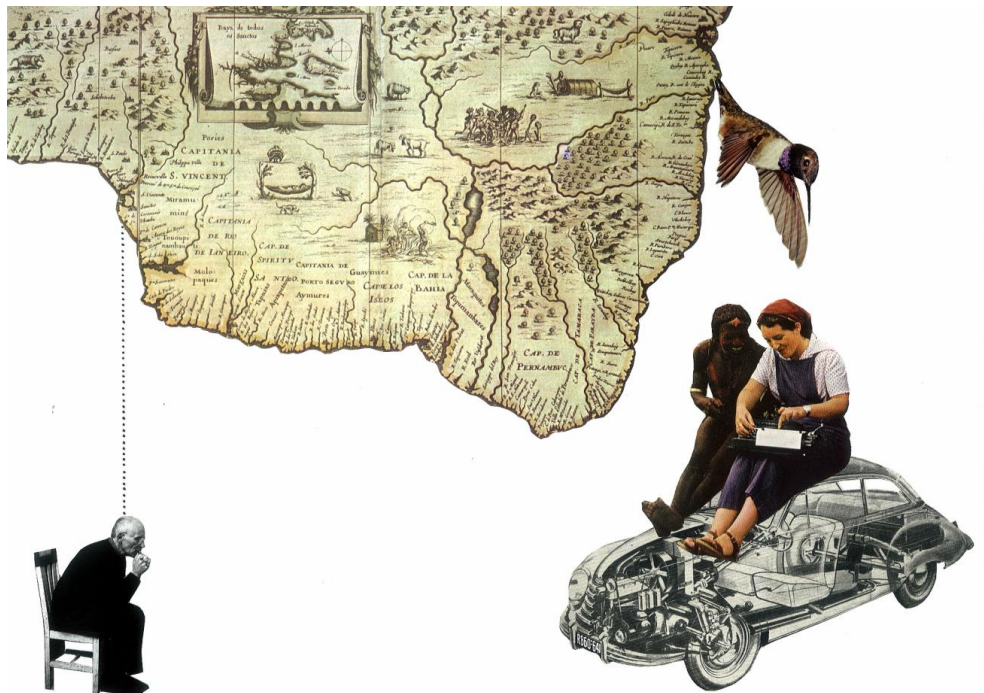
“Tão feios, tão pobres de espírito esses portugueses que ficaram, esses portugueses de Portugal, curtidos de vinho do garrafão. Feios, sombrios, pobres, sem luz no rosto nem nas mãos. Pequenos.”
Isabela Figueiredo, em *Caderno de Memórias Coloniais*

Essa percepção crítica sobre quem eu sou, de onde parti, onde estou e para onde vou, foi resultado de um processo de aprendizado muito menos no ensino fundamental e médio, cujo discurso hegemônico sempre foi o de romantizar os fatos históricos como forma de dominação de uma cultura supremacista branca, mas sim, efetivamente, no âmbito familiar, como consumidora ou atuante nas artes e, finalmente, como estudante de licenciatura em teatro. Mas qual a importância de termos em mente a nossa identidade cultural bem como das(os) discentes? Ou, de que forma o teatro pode ser uma ferramenta de formação ética, autorreconhecimento e percepção de outras realidades e contextos? Ou ainda, qual a influência desse entrecruzamento de culturas para se pensar a condição humana, para criar, improvisar, jogar teatralmente com liberdade e responsabilidade?

Vivemos em um contexto atual onde não se torna mais aceitável certos tipos de manifestações artísticas que operam dentro de sistemas machistas, racistas, homo/transfóbicos ou dentro de qualquer forma de discriminação social ou econômica. Por outro lado, fazemos parte dessa mesma sociedade, assim como as(os) discentes, e o nosso papel como educadoras(es) deveria ser, primeiramente, o de reconhecer-se (de forma identitária e levando em consideração nossos privilégios ou a ausência dos mesmos) para, a seguir, reconhecermos quem está à nossa frente. Mais do que apontar um dedo, é no âmbito da escuta, da curiosidade e da confiança mútua que esses reconhecimentos podem proporcionar uma vivência teatral livre de estigmas e preconceitos.

Segundo Hall, o próprio conceito de identidade cultural é permeado por inúmeras derivantes que constituem a nossa modernidade tardia (2006, P.14). Para o autor, e a partir de outros autores citados no texto, o conceito de nação foi forjado de forma violenta e seguindo os interesses de dominação de um povo pelo outro, sendo a história de um país construída a partir de comunidades imaginadas (2006, P.47). Soma-se a isso, o fato de que a globalização – atualmente, podendo ser entendida também como uma rede virtual ilimitada entre povos de todas as partes do globo terrestre – pode forjar novas identidades que serão fruto desta interação constante entre pessoas de diversos contextos, ainda que muito influenciadas por uma cultura dominante. Em contrapartida, os efeitos globalizantes também podem provocar o reforço de uma autoafirmação, seja ela um nacionalismo exacerbado ou específica de um povo ou etnia, resultado do sentimento de que seus poderes econômicos/políticos, seus ideais ou suas noções de pertencimento, estão sob ameaça de perda ou desaparecimento.

Figura 2 – Colagem, *Quem escreve a minha história?*



Série *ColonialMente*, disponível no site da autora, Dedé Ribeiro

Volto a refletir sobre a identidade docente, sobre a importância do saber-se para a pessoa que tem a função de apresentar/conduzir/proporcionar uma prática teatral dentro de um ambiente de ensino formal ou não. No meu caso específico, o que significa ser portuguesa, ainda que eu tenha vivido desde a tenra idade em solo brasileiro? Segundo Hall,

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2006, P 51)

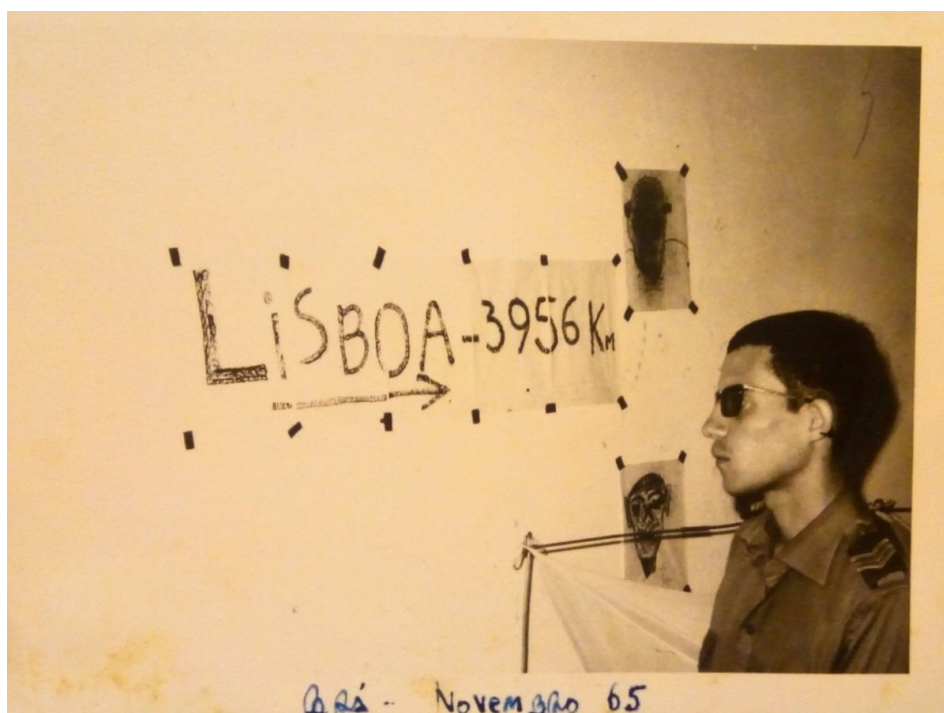
Dentro desta perspectiva, eu seria parte integrante de um povo desbravador e corajoso que atravessou oceanos em busca de novas terras e riquezas, navegando em embarcações frágeis e enfrentando a fúria da natureza. Já às mulheres que ficavam em terra firme, cuidando das crianças e dos lares, restava a espera e a melancolia eterna, origem do fado e de todas as canções tristes portuguesas. Sobre a colonização no Brasil, e de acordo com a comunidade imaginada, foi muito menos violenta que a de outros países imperialistas tendo em vista que houve uma linda mistura de raças que resultou em um povo feliz e miscigenado. Em relação à Europa,

a partir do século XVIII, o império português entrou em declínio por culpa alheia, resultado do conflito com espanhóis, holandeses, franceses e ingleses. O país foi também vítima de um grande terremoto em 1755 que arrasou Lisboa e causou grandes prejuízos materiais e perdas humanas. A capital, após a tragédia histórica, foi reconstruída de forma espetacular pelo nobre, diplomata e estadista Marques de Pombal e hoje é um dos grandes centros turísticos da Europa.

Na versão menos engrandecedora da história de Portugal, a colonização no Brasil foi resultado da invasão de portugueses que dizimaram grande parte da população originária, catequizaram outra parte – através dos jesuítas não somente portugueses, mas também espanhóis – e escravizaram pessoas negras trazidas à força da África. Quanto à política do país no século 20, foi comandada pelo fascista António de Oliveira Salazar, chefe do governo ditatorial entre 1933 e 1968. O nacionalista de extrema direita foi o responsável pelo atraso econômico e cultural do país e pela morte de milhares de pessoas durante as guerras pela libertação das colônias africanas, entre outras mazelas.

“Era preciso defender a nossa terra, por isso é que chegavam os soldados de Portugal. Também havia soldados pretos. Esses, faziam-nos comandos, para irem à frente e morrerem primeiro; assim se poupava um branco. Que os pretos morressem na guerra era mal menor. Era lá entre eles.”
Isabela Figueiredo, em Caderno de *memórias coloniais*

Figura 3 – Fotografia de meu pai, Rui Cassapo



Acervo de família

“Com a cabeça cheia de interrogações, adormeceu quando já era muito tarde. Teve um sono turbulento, sonhando com coisas horríveis. Sonhos de guerras entre pretos e brancos. Guerras com muitos mortos, de ambos os lados. Pessoas inocentes que não sabiam de nada eram mandadas para a guerra e morriam lá. Morriam ou então ficavam mutiladas, no corpo ou na alma; voltavam e não encontravam a família que tinham deixado, as mulheres que amavam, os filhos que cresciam... [...] Acordou e começou a chorar, como uma das crianças mutiladas que tinha visto no sonho, que usava as costas das mãos que lhe restara, repleta de sujidade, para afastar as lágrimas e o ranho que lhe humedeciam as faces de pele áspera e prematuramente rugosa.”
Abdulai Sila, em *A Última Tragédia*

Já na culinária, as(os) portuguesas(es) são imbatíveis, reconhecidas(os) em todos os cantos do mundo pelas deliciosas receitas com bacalhau, sardinhas, frutos do mar, carnes de porco e cordeiro e pelos famosos doces portugueses feitos à base de ovos.

Figura 4 – Fotografia de doce português



Acervo familiar

No campo das artes, além do já citado fado, Portugal tem a fama mundial de ser celeiro de grandes escritores, entre eles o Prêmio Nobel José Saramago e Valter Hugo Mãe – que nasceu em Angola, mas se naturalizou português por ter se mudado para este país aos 9 anos. Estes dois autores, em sua escrita instigante, poética e extremamente sensível, cada qual a sua maneira, fazem parte da minha galeria pessoal de grandes inspirações literárias, e são apenas dois exemplos entre tantos outros e outras escritoras de grande expressividade e importância para a literatura contemporânea.

Essas memórias e fatos – verídicos ou não – que fazem parte desse imaginário do “ser” portuguesa, formaram uma parte da minha identidade. Mas nada é simples, são camadas sobrepostas que compõem uma teia intrincada. Preciso levar em conta a minha história de vida (particular/familiar), a herança que carrego dos antepassados da minha mãe e do meu pai, o nosso contexto social, o fato de que o apreciar a música, as artes visuais, a literatura e o cinema mundiais sempre foram muito estimulados, e, finalmente, a condição de sermos estrangeiros no Brasil.

Estabelecida a nossa morada no Brasil, residimos primeiramente em Porto Alegre, depois em Caxias do Sul e, novamente, em Porto Alegre. Em relação ao contexto social, em Portugal, nós éramos uma família da classe trabalhadora, enquanto que no Brasil passamos por vários períodos de altos e baixos. Nos primeiros

anos, meu pai se tornou um grande administrador da área têxtil, elevando o nosso padrão econômico, e minha mãe entrou no mundo na moda, primeiro como vendedora e, posteriormente, como estilista a frente de uma confecção própria. Na sequência, aconteceu o declínio da indústria têxtil no Brasil e no mundo em função do poderio da China em muitas áreas da produção. Meu pai perdeu os seus postos de comando como diretor e técnico têxtil e minha mãe não avançou no mundo da moda, visto não ter conseguido o devido acesso ao seu público-alvo, compreendido por mulheres de alto poder aquisitivo. Então, surgiu a oportunidade da nossa família entrar no ramo gastronômico em sociedade com uma tia que também era imigrante portuguesa e já tinha experiência na área.

O Restaurante Calamares, típico português e focado na clientela com poder de compra, foi referência na cidade de Porto Alegre e reconhecido nacionalmente, tendo entre suas(seus) frequentadoras(es) figuras ilustres das artes e da política, entre elas: a atriz Fernanda Montenegro, o ator Paulo Autran, os escritores José Saramago e Luís Fernando Veríssimo; a cantora portuguesa Teresa Salgueiro (ex-integrante do grupo Madredeus); a ex-presidente Dilma Rousseff. Começou com um ponto comercial e chegou a ter três endereços (dois restaurantes e uma tele-entrega). Foram 24 anos de trabalho exaustivo e, por muito tempo, esse trabalho foi a base do sustento de nossas quatro famílias, além das famílias de muitas(os) funcionárias(os). O declínio, que culminou na falência da empresa, durou aproximadamente quatro anos, em um processo extremamente penoso e traumático.

Quanto à nossa escolarização, tanto meu irmão quanto eu sempre frequentamos escolas católicas privadas, ainda que meu pai fosse ateu e minha mãe não fosse praticante religiosa. Em diversos momentos das nossas vidas as dívidas da família se acumularam para poder pagar as mensalidades dos nossos estudos. Já em relação a minha caminhada profissional, ela se imiscuiu completamente com a da minha família, pois, ainda que eu tenha cursado dois anos de Publicidade e Propaganda na faculdade de Comunicação da PUC e me experimentado como estudante de fotografia e modelo fotográfica em uma agência bastante conhecida, foi como sócia e trabalhadora do restaurante que vivi durante grande parte da minha vida. Foi também nesse mesmo período que iniciei a paixão pelo teatro, primeiramente como estudante de diversos cursos e oficinas até o momento em que entrei como integrante do grupo teatral Falos & Stercus. Dois ambientes completamente diversos

e onde eu exercia funções aparentemente opostas. Fui chefe em uma pequena empresa e colega de grupo. Fui aquela que, junto com a família, gerenciou e administrou o funcionamento de dois restaurantes e uma tele-entrega e que, entre outras funções, precisou controlar o trabalho das(os) funcionárias(os) para manter o padrão de qualidade. Ao mesmo tempo, fazia parte de um coletivo artístico que tentava ser original e o mais ético possível nas suas escolhas e ações.

E como essa identificação cultural operou na minha forma de fazer/ensinar teatro? Como o teatro me proporcionou uma maior consciência sobre quem sou eu? Estas respostas surgem ao longo da reflexão que proponho neste trabalho de conclusão de curso. E aproveito para perguntar: qual é a identidade cultural de determinados discentes? São todas(os) brasileiras(os)? O que é ser brasileira(o)? Que tipo de brasileira(o) é ela(ele/elu)⁷? Qual o seu contexto sociocultural? Como essa identificação opera na forma desta(este) aluna(o/e) se expressar, teatralmente falando? O que deveria ser estimulado ou refreado diante disso? Qual o papel do teatro na construção desses diálogos interculturais possíveis?

Segundo Hall, no capítulo *As culturas nacionais como comunidades imaginadas*, subcapítulo *Desconstruindo a cultura nacional: identidade e diferença*, o autor enfatiza:

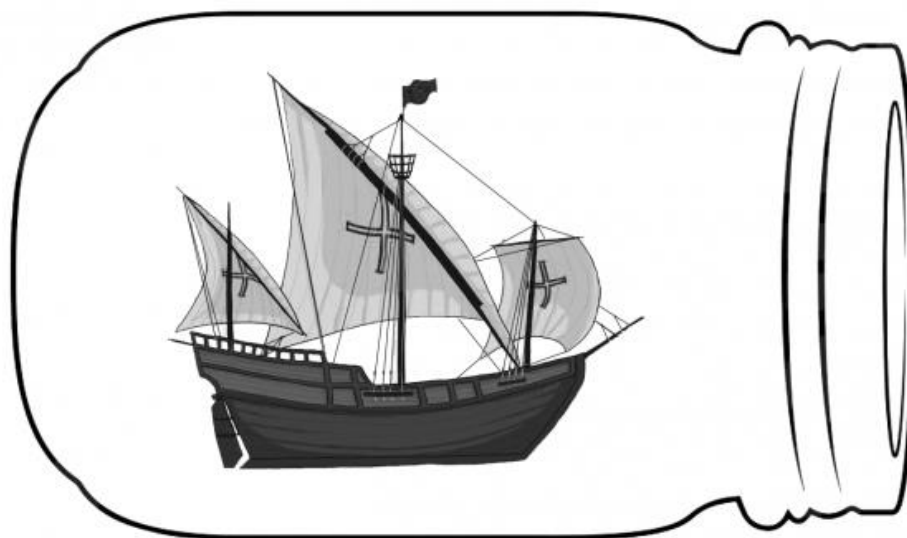
Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? Esta ideia está sujeita a dúvida, por várias razões. Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural.” (HALL, 2006, P. 59)

Podemos perceber que o nosso olhar sobre uma sala repleta de estudantes brasileiras(os/es) não pode ser reducionista, pois teremos neste ambiente uma série de pessoas cujas identidades/culturas/ancestralidades foram apagadas, anuladas e subordinadas em nome de “uma estrutura de poder cultural”. Ainda assim, parece correto questionar se a(o) docente terá condições de levar em consideração todas estas peculiaridades em um curto espaço de tempo de uma vivência teatral, na escola

7 A partir deste parágrafo, passo também a inserir o gênero neutro quando me refiro às(aos) discentes. Dessa forma, busca contemplar identidades de gênero não-binárias.

ou em espaços não formais de ensino. Creio que esta consciência, este pensar sobre a diversidade de identidades culturais com olhos e ouvidos atentos, poderá levar a práticas artísticas menos engessadas, portanto mais empáticas e democráticas.

Figura 5 – Ilustração, *Frasquinho de Mar Português*



Autoria de Patrícia Lino

“O FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS é uma das práticas mais recorrentes da Terapia de Reposição de Maresia (TRM), que restitui ao corpo a substância responsável pela dependência da interpretação colonial e eurocêntrica do mar, do embelezamento do processo da colonização portuguesa e de quaisquer outras teorias, crenças ou práticas coloniais.”

“Como usar o FRASQUINHO DE MAR PORTUGUÊS

1. *Feche as mãos e inale tranquilamente pelo nariz o cheiro forte e característico do mar, contando até quatro.*
 2. *Segure a respiração até sete.*
3. *Exale completamente pela boca. Ao exalar, faça um ou mais sons sibilantes [s, c, ç, x e z], como os que se encontra nas palavras imposição, sacrifício, massificação, cinismo, cobiça, execução ou zombaria. Conte, mais tarde, até oito.*
4. *Esta foi a primeira das cinco respirações. Inale novamente e repita o ciclo três vezes.*

Não se esqueça que é imprescindível ter acompanhamento médico para iniciar o tratamento. Deste modo, você garantirá o bem-estar, a qualidade de vida e a saúde de toda a sua família.”

Patrícia Lino, em O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial

1.3. Identidade Artística

Durante o processo de pesquisa para este trabalho tive o prazer em ser apresentada por uma amiga ao trabalho da poeta interdisciplinar, pesquisadora e professora Patrícia Lino. Em *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), a artista portuguesa residente na Califórnia (EUA) se apropria dos principais fatos constitutivos da comunidade imaginada lusitana para criar objetos inusitados, provocativos e até constrangedores, em especial para pessoas de origem portuguesa. No campo das artes visuais e da literatura, Lino transforma fatos históricos e comportamentos introjetados em boa parte da população de Portugal em arte subversiva, debochada e, porque não, reflexiva. No texto do prefácio, escrito por Anna M. Klobucka - professora de literatura portuguesa e literaturas africanas em língua portuguesa no Departamento de Português da Universidade de Massachusetts Dartmouth (EUA), somos avisadas(os):

É justamente a fetichização patrimonial do passado colonizador de Portugal que O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial aborda como o seu tema e alvo. A autora, cuja vocação pedagógica se alia magistralmente, neste livro, ao seu ofício de poeta e artista visual, constrói um repertório de objetos/memes que é simultaneamente um exercício arqueológico e uma sátira brilhante à solidificação do consenso nacional (ainda) maioritário à volta da imagem higienizada e decorativa da herança colonial portuguesa. (KLOBUCKA, em LINO, 2020, P.3)

Assim como Lino, porém de forma diversa, o escritor português Valter Hugo Mãe em *As Doenças do Brasil* (2021) transforma em literatura o período da invasão portuguesa no Brasil, narrando uma história ficcional sob o ponto de vista dos povos originários e pessoas negras escravizadas. Do mesmo autor, temos também o famoso livro *máquina de fazer espanhóis* (2016), romance cujo tema principal da velhice revela, como pano de fundo, um período nefasto de denúncias por civis, desaparecimentos e mortes de opositores políticos durante a ditadura salazarista.

“o animal branco é o animal vazio, fera sem sinal de espírito, máscara vocabular que deita a palavra do mal, preda por ser torpe, dissimula e seduz, sua fealdade é infecção, existe no mundo aos mil, certamente dez vezes mil, semelhante aos sagrados abaeté, mas torto. vocacionado para devorar e matar, o branco não é alguém, imitador dos que soam, é o abismo num corpo erguido e abeira para conter tudo quanto não lhe pertence, o lugar e a carne dos outros, a paz e a fertilidade dos outros, os que acordaram por eternidades seus compromissos para maturarem no esplendor da criação, ele não permite a confiança, seus acordos são a traição, a morte da gentileza.”
Valter Hugo Mãe, em *As doenças do Brasil*

Já o bissau-guineense Abdulai Sila, em seu romance *A última tragédia* (2006), dá voz a três personagens distintos – a mulher, o professor e o régulo – para contar uma história fictícia que se passa num contexto muito real: a Guiné Bissau, ex-colônia portuguesa em África, no período um pouco anterior ao início das revoltas/guerras pela independência. Guerras Coloniais eram a denominação do governo português e Guerras de Libertação, o nome dado pelos movimentos de libertação africanos.

Em contraponto, há o relato autobiográfico *Cadernos de Memórias Coloniais* (2018), de Isabela Figueiredo. A escritora portuguesa, nascida em Moçambique, presenteia a(o) leitora(r) com uma escrita contundente, corporal, denunciativa sobre o período em que viveu em Lourenço Marques (atual Maputo, capital de Moçambique). No livro, a autora relata a sua experiência de menina branca em relação com o seu pai, sua mãe e os povos nativos. Seja na escola ou na rua, observando e interagindo com adultos e com outras crianças, pululam das linhas do texto o racismo, as desigualdades sociais e a relação de amor visceral/corporal com o pai em contraponto com o asco de passar a entendê-lo como o opressor. O pai, o mesmo homem que era o chefe autoritário de operários negros e pobres, até mesmo ele que era apenas um português remediado. Ao ler o livro, sentimos a dor e o prazer; o aroma daquela terra, suas cores, seus sabores em contraponto com o horror da violência, do colonialismo

travestido de interação pacífica e da enorme segregação racial.

Outra autora que conheci recentemente foi a pesquisadora, escritora e artista lisboeta Grada Kilomba, através da sua obra *Memórias de Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019). Em uma escrita contundente, tanto autobiográfica como através dos depoimentos de outras mulheres negras, a autora apresenta uma série de contextualizações históricas e relatos de racismo que ferem, traumatizam e continuam oprimindo corpos negros. Kilomba aprofunda como opera o poder supremacista branco e de como o ativismo antirracista deve ser prioridade de todas(os), dialogando assim com os nomes mais importantes da diáspora africana e do feminismo negro.

Nas artes visuais, cujos temas dialogam com colonialismo, colonialidade e os seus opostos, me afeto pelas obras da gaúcha Dedé Ribeiro e do português Vasco Araújo. Dedé é uma amiga que conheço há bastante tempo e que, para além dos trabalhos como produtora cultural, também é escritora e tem desenvolvido trabalhos a partir da colagem. Em sua exposição *ColonialMente*, conforme texto que consta no blog da autora,

Imagens, conceitos e ideias vão sendo recortados e colados na medida em que vamos nos entendendo enquanto identidade e cultura. [...] *ColonialMente* mostra colagens que comentam esse processo de estabelecer um novo olhar. Nelas, figuram mapas, rotas, objetos e personagens deste caldo histórico que hoje nos faz questionar quem somos. (RIBEIRO, 2022, blog)

No caso de Vasco Araújo, foi através da 11^o Bienal do Mercosul, em 2018, que conheci a exposição Debret. A instalação era composta de pequenas esculturas de pessoas que saíam de ovos – num paralelo com as peças de joalheria produzidas para os czares da Rússia e chamadas *Ovos Fabergé*, de Peter Carl Fabergé. Impressas nas esculturas, que eram inspiradas nas obras de Jean Baptiste Debret, haviam frases com citações do Padre António Vieira, e, nas paredes, tecidos com impressões de trechos literários extraídos dos romances *Yaka*, do escritor angolano Pepetela e *Cadernos de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueredo. Nos textos, se liam abusos e estupros de pessoas negras e indígenas por pessoas brancas e nas esculturas essas situações eram representadas. De acordo com o site Nação Z, o artista, em conversa com representantes de movimentos da comunidade negra de Porto Alegre e mediadoras(es) da Bienal, argumentou que o “trabalho busca refletir e

denunciar a relação doméstica abusiva entre colonizadores e colonizados, ou ainda entre senhores e empregados, uma das situações mais brutais no mundo.” (2018). Da minha parte, fiquei extremamente impactada com a exposição, porém, algumas mediadoras negras não se convenceram de que as obras seriam uma denúncia. Segundo a jornalista Thais Seganfredo, colaboradora do site Nonada, estas mediadoras entenderam tratar-se de uma visão de senso comum do colonizador sobre os colonizados (2018). Ou seja, a exposição trouxe polêmica e reflexão, pois cada pessoa, de acordo com a sua realidade, entendeu o trabalho de uma forma diversa.

Ao trazer a obra destas(es) artistas e escritoras(es) tenho em mente duas pretensões: a primeira delas seria a de usar a literatura e as artes visuais como fonte de inspiração para improvisações teatrais ou mote para uma criação dramaturgica; a segunda, como forma de exemplificar como a arte é capaz de retratar, subverter, denunciar, transcender e ou poetizar as vidas e as histórias reais ao mesmo em que mergulha a(o) artista em processos profundos de autorreconhecimento. Em ambos os casos – literatura/artes visuais como fonte de inspiração e como exemplo de artes que transformam quem as produz –, parto de formas de pesquisa, criação de dramaturgias e possibilidades cênicas que traduzem uma parcela significativa da minha identidade artística.

A literatura, as artes visuais, a performance, o cinema, a filosofia, a história e até mesmo a biologia ou a astronomia, podem ser agregadoras no processo de pesquisa para criação de dramaturgias, composições cênicas ou improvisações teatrais. No caso específico da literatura, como linguagem intrínseca à minha formação (primeiramente, no núcleo familiar e depois no processo de criação dos espetáculos do Falos & Stercus), recorri a ela durante o processo de pesquisa para a elaboração deste TCC ao me deparar com o tema da identidade docente. Considerando que defendo a teoria de que esta autopercepção é importante para termos olhos e ouvidos atentos em relação às(aos) alunas(os/es), procurei entender o meu contexto e minhas inquietações através de outras histórias/artistas/formas de expressão. Nesse sentido, parto de mim para saber mais do mundo e assim tornar o discurso abrangente e plural.

Atualmente, algumas das inquietações que estão presentes nos meus interesses dizem respeito à identidade portuguesa, ao uso da religião como forma de opressão, à formas de descolonizar o pensamento/ações, ao enfrentamento aos

diversos tipos de abuso, à importância da alteridade, à valorização do prazer, ao desafio de se expor artística e politicamente e ao uso do humor em cena, entre outras questões urgentes que nos acometem todos os dias. Sendo assim, as(os) artistas citados acima aparecem ao longo deste trabalho como inspirações/lamentos/provocações/gozo e em fragmentos que podem se constituir futuramente como base de um material dramaturgico para a criação de uma performance ou um monólogo. Acredito que tal procedimento é passível de ser experimentado também com alunas(os/es).

Quando me refiro ao termo performance, recorro ao trecho de entrevista da atriz, performer e pesquisadora Eleonora Fabião na tese *O prazer do paradoxo – sensualidades e feminismos da arte do burlesco*, da atriz, bailarina e professora Gabriela Chultz:

Me restrinjo a destacar algumas tendências gerais: o desmonte de mecânicas clássicas do espetáculo, a desconstrução da representação, o desinteresse pela ficção, a investigação dos limites entre arte e não-arte, a investigação das capacidades psicofísicas do performer, a criação de dramaturgias pessoais e/ou auto-biográficas, a ênfase nas políticas de identidade e em discussões políticas em geral através do corpo e as experimentações em torno das qualidades de presença do espectador. (FABIÃO apud , CHULTZ, 2020, P.205)

Assim, retomo um pouco da minha trajetória artística a partir da minha participação como integrante do Falos & Stercus, grupo teatral que, por muitas vezes, foi tachado de não fazer teatro e sim qualquer outra coisa que não se sabia o nome. Muito do que trabalhávamos na época se encaixava dentro dos parâmetros descritos por Fabião, especialmente no que diz respeito à dramaturgia entrecortada, a exploração cênica de espaços não convencionais, ao aprendizado e uso de técnicas corporais advindas do circo e dos esportes e a quebra total da quarta parede, incluindo, por vezes, a interação corporal com as(os) espectadoras(es).

Seguem abaixo alguns recortes de depoimentos de pessoas de diferentes áreas como constam nas páginas 4 e 5 do livro *Falos & Stercus – ação e obra, trajetória marcada por inconformismo e prazer* (2009):

[...] é preciso analisar uma poética como a deles sob o ponto de vista das formas contemporâneas.

Clóvis Massa, professor da UFRGS (DAD)

Há uma condição prévia: que se aceite o tipo de proposta.
Gerd Bornheim, filósofo.

Não sei se podemos chamar a isso exatamente de teatro. Mas é, por certo, um retorno aos aspectos mais primitivos dos velhos rituais cênicos que foram, na antiguidade, origem para atual arte teatral.

Antonio Hohlfeldt, crítico.

O desconforto que se apoia contraditoriamente, no desejo de olhar e vivenciar os limites que serão visitados, e na consciência do inconveniente do material apresentado, é um elemento chave na edificação do discurso artístico do grupo.

André Carreira, UDESC - CNPQ

Viúva, mãe de três filhos e avó de uma menina, Vera nasceu nas redondezas do morro e cresceu assistindo à encenação do martírio de Jesus. Ontem, ela encontrou um anjo de asas brancas, mas diferente das imagens católicas: vestido apenas com uma minúscula tanga de couro, botas e luvas pretas. Ângela Ravazzolo, jornalista.

Mais do que narrar a história do grupo ou a sua relevância no panorama teatral do Rio Grande do Sul e do Brasil, resgato aqui como foi sendo construída a minha identidade artística e o meu autorreconhecimento a partir da minha participação dentro do grupo. São esses os elementos que interessam na forma como eu conduzo hoje, pedagogicamente falando, uma vivência teatral com alunas(os/es), atrizes e atores profissionais ou não-atrizes(atores) que estejam participando de algum processo de criação (atuação no audiovisual, por exemplo).

Antes mesmo de 1998, ano em que passei a ser integrante do grupo, e após ter feito algumas oficinas de teatro, fui naturalmente atraída pelas linguagens nas quais a corporeidade era a primeira e mais forte forma de expressão, antes mesmo da palavra. Durante os anos seguintes, continuei trilhando um caminho próprio de instrumentalização como foco grande no trabalho corporal, seja no teatro ou na dança.

Além do trabalho físico intenso do grupo, seja na criação de partituras corporais para a composição de personagens ou em intervenções performáticas, o uso de técnicas diversas nos processos de criação do Falos⁸, conferiu aos nossos corpos expressividades que nos desafiavam tanto no aprendizado destas técnicas quanto no uso dessas linguagens em cena. A provocação que partia do diretor Marcelo Restori

⁸ Apelido dado ao grupo pelo público e classe artística a partir da redução do nome completo e que hoje causa estranhamento pelo fato de, assim isoladamente, parecer estar relacionado somente ao culto da anatomia masculina. A origem do nome do grupo remete aos símbolos fálicos do rito Dionisíaco e a uma tese de Friedrich Nietzsche na obra *O Nascimento da Tragédia* (1992), na qual o filósofo preconiza a importância dos artistas em retornarem a essência dionisíaca, agindo com sua obra como o adubo que dá vida a planta.

era a de que nós nos desafiássemos a cada novo espetáculo/performance a aprender alguma técnica nova. Isso nos desacomodaria, nos inspiraria e, obviamente, manteria os nossos corpos em forma e ativos. Com o tempo, cada atriz e ator foi se especializando com as práticas que mais se identificava, mas o desafio de as dominarmos e testarmos os nossos limites físicos – cansaços, medos, fobias –, permanecia.

Nesse processo, eu reconheci os limites e as possibilidades do meu corpo; percebi o que mais me atraía (e porque); entendi a importância do treino e da sua manutenção constante; exercitei o autocontrole; senti na pele a diferença entre medo e fobia; fui levada a ter o máximo de atenção, foco e concentração; entendi que faz parte do trabalho ter o conhecimento técnico dos equipamentos usados e, não menos valioso, soube que é imprescindível ter confiança na(no) colega de cena.

Como integrante do grupo, em relação a minha identidade artística enquanto docente, não só tive o privilégio de me (re)conhecer como também vivi na prática, e continuo vivendo, muitos dos fundamentos que considero significativos no ensino e no aprendizado do fazer teatral. E quanto às(os) discentes, quais serão as suas referências artísticas, como serão os seus acessos a bens culturais e qual a será o reconhecimento da importância da arte nas suas vidas, até aquele momento?

“Já disse várias vezes. Escola para indígena é só confusão. Preto que sabe ler é anarquista. Aliás, ele já é anarquista por natureza, se aprende a ler então é o caos total. Vocês não vão se queixar, que eu fiz-me de avisar. Aliás, o meu marido já deixou claro: por esse andar das coisas, brevemente não vai haver polícia que chegue.”
Abdulai Sila, em *A Última Tragédia*

2. Ensino

2.1. Sobre o ensino formal e o teatro como transgressor da norma

Como aluna das escolas privadas onde estudei, eu me lembro especialmente do ambiente restrito, das muitas portas fechadas e grades à prova de fugas, de um ambiente protegido do espaço externo. Eu recorro de algumas(alguns) poucas(os) professoras(es) que tornavam as aulas dinâmicas e divertidas; lembro de sentar na frente no ensino fundamental para prestar atenção e depois, no antigo segundo grau e hoje ensino médio, sentar no fundo para não ser notada; recorro de ser obrigada a entender conceitos ou fórmulas sobre os quais eu não entendia nada e nem de que forma seriam usados na prática; de não saber colar na hora da prova e, por isso, ser uma aluna que empreendia o esforço necessário para me sair bem sem depender de outras pessoas e passar de ano sem precisar de recuperação (nunca rodei, só entrei em recuperação uma vez); de ser tímida e ter poucas amigas; de querer me enturmar com as populares e não ser bem-sucedida; de ser a portuguesa com sobrenome esquisito (em Caxias do Sul essa era uma grande questão); de não ter tido uma(um) única(o) colega negra(o); de ficar feliz quando tudo acabava e podia caminhar livremente pela cidade.

Quanto ao ensino em si e as professoras(es) marcantes, eu recorro particularmente de duas pessoas do ensino médio: de uma professora de filosofia que tirava os sapatos e sentava em cima da mesa em posição de lótus e isso fazia com que eu me interessasse pela disciplina; e de um professor de literatura que contava as histórias dos livros com tanto entusiasmo e interesse, tática que me instigava muitíssimo a ler (hábito que eu já tinha desde criança). Sobre o meu primeiro contato com o teatro, foi no Colégio Nossa Senhora do Rosário que estreei como aluna na encenação do Pequeno Príncipe, texto de Antoine de Saint-Exupéry que é considerado um clássico da literatura para além da classificação infantil. Não lembro do processo, mas recorro de ter sido prazeroso e tenho nítida a imagem de estar nas coxias aguardando para fazer a minha única entrada, na cena do Homem de Negócios.

De lá para cá, pouco mudou. O modelo da maioria das escolas de educação formal, públicas ou privadas, segue o mesmo sistema formatado ao longo do século XIX. Hall, a respeito dos descentramentos do sujeito moderno - “uma série de rupturas

nos discursos do conhecimento moderno” (2006, P.34) - cita os estudos de Michel Foucault e as implicações sobre um tipo específico de poder que passou a atuar no controle das individualidades, policiando e disciplinando diversos ambientes sociais, tais como as escolas, os quartéis, as prisões, os hospitais, entre outros.

O objetivo do “poder disciplinar” consiste em manter “as vidas, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres do indivíduo”, assim como a sua saúde física e moral, suas práticas sexuais e sua vida familiar, sob estrito controle e disciplina, com base no poder dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e no conhecimento fornecido pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. Seu objetivo básico consiste em produzir “um ser humano que possa ser tratado como um corpo dócil” (Dreyfus e Rabinow, 1982, p.135). (HALL, 2006, P.42)

Ao mesmo tempo em que o ensino é ferramenta essencial de conhecimento para a nossa vida em sociedade, este mesmo ambiente torna-se muito vezes um espaço opressor, onde a competitividade nociva e o conceito da meritocracia estão acima da escuta, da inclusão, do estímulo à criatividade e da autossuperação das(os) alunas(os/es). Ainda, para além dos irreparáveis efeitos castradores que continuam operando no controle de corpos e mentes, poderíamos atualizar o poder disciplinar incluindo os algoritmos da internet, hoje tão presentes na vida de estudantes como a própria escola. Seja por sites de busca, redes sociais ou outros meios de comunicação virtual, esses sequenciais que processam grandes volumes de informações e rastreiam os nossos comportamentos, preferências, identidades e possibilidades econômicas, manipulando os nossos desejos e ideologias, prestam um serviço competente a favor do lucro de grandes empresas e da manutenção ou ascensão de governos/correntes políticas. Ignorar a interferência do virtual na vida das(dos) discentes não parece a melhor atitude de uma(um) professora(r).

Os desafios são imensos e, nas escolas que rompem com padrões tão antiquados de ensino, tais obstáculos são amenizados pelo trabalho e coragem de educadoras(es), familiares e alunas(os/es). Porém, infelizmente, esta ainda é uma realidade restrita a uma elite econômica, visto que a maioria destes locais de ensino são de escolas privada, mesmo que alguns estabelecimentos ofereçam uma parcela de bolsas de estudos para famílias que não tem condições financeiras de investir neste tipo de educação. São raros os exemplos deste tipo de ensino no ambiente público e o que temos, em geral, são lugares repletos de normas, obrigаторiedades, currículos inflexíveis, falta de investimentos nos prédios e equipamentos, descaso e

péssima remuneração de educadoras(es) e equipes como um todo, desânimo e, por conseguinte, distanciamento entre discentes e docentes.

Creio que é aí, exatamente nesse contexto, que o ensino das artes se torna fundamental, seja como ambiente de troca e ludicidade, como espaço de exploração dos corpos, de experimentações, pequenas transgressões e autorreconhecimentos.

2.2. Experiências práticas no PIBID

Como bolsista do PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, aprendi na prática o dia a dia de uma escola de ensino público. Tive a oportunidade de frequentar o Instituto de Educação General Flores da Cunha e o Colégio Estadual Marechal Floriano Peixoto, ambos localizados em zonas centrais da cidade.

Sobre o Instituto de Educação (IE), ainda que fosse uma ótima escola estadual, com bons professores e localizada na área central, suas instalações estavam sucateadas como quase todas as escolas públicas. Durante o meu período como bolsista, o Instituto de Educação General Flores da Cunha passou por vários momentos: desde a ocupação pelas(os) estudantes, passando por greve das(os) professoras(es) e culminando com a mudança para outro espaço em função de uma reforma que, inclusive, ainda não terminou. O prédio histórico localizado na Avenida Osvaldo Aranha permanece com a aparência de abandonado, mesmo que se perceba um ou outro vestígio de que ali acontece uma obra de recuperação.

No prédio histórico do IE havia uma sala apropriada para o teatro, a dança, a música e as artes em geral. Era um espaço grande, com piso adequado, cortinas para isolar a luz, colchonetes e talvez um piano, se não me falha a memória. No local para onde foi transferido, o antigo colégio Roque Callage, as aulas de teatro aconteciam na própria sala, em meio às cadeiras e mesas, o que dificultava muito o trabalho.

Abaixo, o texto do relatório semestral de novembro de 2016 escrito por mim e entregue para a Professora Vera Bertoni, então supervisora do PIBID/Teatro:

As atividades do segundo semestre com a turma 91 iniciaram com a tentativa de trabalhar Shakespeare com os alunos. Para tanto, produzi por escrito resumos de quatro obras escolhidas pela Professora Priscila. Porém, como os alunos tiveram dificuldades e falta de interesse pela proposta, nos dividimos na tarefa de proporcionar aquecimentos e jogos mais atrativos e envolventes, assim como improvisações que partissem dos interesses dos alunos. Como se trata de uma turma que nunca teve a disciplina Teatro, assim como pouco ou nenhum acesso às peças teatrais em cartaz na cidade, houve muita resistência às propostas, desconcentração e receio de exposição. Tendo em vista estas dificuldades, o nosso desafio foi o de estabelecer um vínculo afetivo com os alunos a partir da escuta e observação das suas necessidades e contextos. O objetivo é que juntos possamos construir um ambiente de confiança mútua e disponibilidade para o trabalho. Por isso, tanto eu quanto a Professora Priscila, nos revezamos nas aulas para participar junto com os alunos das atividades propostas. Mesmo com grandes dificuldades, percebemos uma evolução na turma que aos poucos vai se abrindo às propostas e dedicando-se à prática teatral com maior concentração e prazer durante as aulas.

Como é possível observar no relatório, foi necessário nos adaptarmos a realidade específica daquela turma e dessa forma, desistimos da proposta inicial da Professora Priscilla – trabalhar cenas de Shakespeare – e partimos para a inclusão de temas que partissem dos desejos das(os) alunas(os/es). Essas temáticas estavam diretamente relacionadas com as suas identidades em constante transformação e os seus entornos: dilemas adolescentes; questões sociais, de gênero e de raça; conflitos familiares; assuntos cujas referências eram programas de televisão, filmes, séries e internet; temas de músicas que, em geral, eram sucesso do momento - funk nacional, estrelas do *showbiz* americanas -, e assim por diante.

Vale ressaltar que o problema não está na inclusão dos clássicos da dramaturgia, até porque não há dúvidas do quão é importante termos conhecimento sobre diferentes períodos históricos, estilos e estéticas teatrais. A reflexão é sobre como explorar diferentes maneiras de trabalhar com estes textos e ter a sensibilidade em perceber qual é o melhor momento de introduzi-los no ensino da prática teatral. Posto isto, e ainda que estivéssemos abertas à escuta, reitero que conquistar a confiança de todas(os/es) não foi tarefa simples e imediata e somente passou a surtir algum efeito quando nós também nos colocamos em risco, nos expondo e improvisando junto com a turma. Ou seja, quando colocamos em cena o nosso modo de perceber e estar no mundo.

A experiência no Colégio Estadual Marechal Floriano Peixoto não foi diferente no que diz respeito às dificuldades da minha participação como bolsista. Em relação ao local, o Marechal Floriano se situa em bairro central, porém menos assistido pelo poder público, e sobre o espaço físico, a situação é ainda mais precária do que no IE.

A sala destinada ao trabalho prático de teatro era a mesma usada para eventos e reuniões entre docentes, pedagogas(os), alunas(os/es) e familiares. Tratava-se de uma sala um pouco maior do que as outras, com cadeiras e mesas escolares espalhadas ao redor, talvez alguma lâmpada cênica, piso com tacos soltos, aparelho de som e projetor. O colégio ainda dispunha de um pequeno depósito com alguns materiais cênicos, figurinos/tecidos. A professora de teatro responsável, Silvia Regina Ferrari, já atuava há mais tempo na área do que Priscilla e, portanto, transparecia um maior cansaço e desânimo, ainda que sempre muito afetuosa e colaborativa com todas(os) a sua volta. No período em que fui bolsista neste colégio, uma greve de professoras(es) reivindicando melhores salários e condições de trabalho alterou o calendário anual.

Abaixo, o texto do relatório anual de 2017, escrito por mim e entregue para a mesma supervisora, Professora Vera Bertoni:

A bolsista iniciou o ano oferecendo algumas propostas para a escola. A primeira proposta foi uma Oficina de Voz para os professores, que foi bem recebida, porém não concretizada em função da agenda dos docentes. A segunda tentativa foi sugerir uma Oficina de Iniciação ao Teatro para os servidores, porém também não aconteceu sob o argumento de que seria impossível reunir os funcionários de ambos os turnos para esta atividade. Por último, em conjunto com a bolsista Flávia Reckziegel, foi oferecida uma Oficina de Teatro para alunos do ensino médio, em contra turno, onde seriam criadas pequenas cenas teatrais a partir de textos literários e dramáticos que fazem parte das leituras obrigatórias do vestibular da UFRGS/2018. A oficina não ocorreu por falta de alunos interessados. A bolsista então se disponibilizou para atuar junto a Prof.^a Silvia Ferrari e a primeira parceria foi durante o Projeto Biomas e Diversidade. Neste evento interdisciplinar promovido pelas disciplinas de Linguagens, cujo tema dos alunos de teatro era “Refugiados Ambientais”, a bolsista orientou o aluno Rafael Domingues (turma 211A) em duas intervenções cênicas: uma interpretação de Candido Portinari e sua obra “Os retirantes” e uma encenação de um trecho do poema Morte e Vida Severina. Por fim, a bolsista acompanhou as turmas 221A e 221B como observadora dos alunos na confecção de máscaras, técnica de papelagem. Como proposta de uso das máscaras, a bolsista sugeriu que fosse criada uma pequena coreografia de dança medieval, onde os alunos iriam exercitar o uso da máscara, a partir dos princípios básicos de corpo neutro.

Como se tratava de um novo espaço e uma segunda experiência como bolsista, a intenção inicial era a de oferecer práticas teatrais para pessoas que tivessem interesse ou curiosidade genuínas. Tendo em vista que o teatro, assim como a dança, não é uma arte popularmente conhecida, recebe poucos aportes financeiros pelo poder público e não é vista como investimento rentável economicamente pela iniciativa privada, acaba sendo muito menos procurado como opção de aprendizado do que a música, por exemplo. Além disso, foi ingênuo oferecer cursos para

professoras(es) e servidoras(es), tendo em vista o acúmulo de horas de trabalho que estas funções demandam.

Para além das frustrações com a não realização das propostas e, ainda que tenho sido agradável a experiência de coreografar uma turma de mascaradas(os/es) - primeiramente com música medieval e, num segundo momento com O Show das Poderosas, um *hit* da cantora Anitta –, foi com um aluno pré-adolescente, Rafael Domingues, que pude colocar em prática processos de criação e pesquisa que dialogam com a minha trajetória artística.

A partir do evento interdisciplinar promovido pelas disciplinas de Linguagens, conforme descrito do relatório, fiquei responsável por ensaiar com o aluno as duas intervenções cênicas propostas pela Professora Sílvia. Foram, aproximadamente, cinco encontros onde o aluno aprofundou-se na temática, criou uma sequência de movimentos a partir das figuras pintadas por Candido Portinari e trabalhou interpretação e técnica vocal para recitar o trecho do poema Morte e Vida Severina, de autoria de João Cabral de Melo Neto. Foram momentos de criação prazerosa, onde, tanto o aluno quanto eu, estávamos interessados em experimentar e pesquisar obre os assuntos que estavam envolvidos no tema dos refugiados ambientais, usando da interdisciplinaridade. Ali, se concretizou o tipo de vivência teatral na qual acredito e me empenho em exercitar.

Figura 6 – Pintura, *Os Retirantes*



Reprodução fotográfica Fábio Praça – Site Enciclopédia Itaú Cultural

2.3. Experiência prática de estágio no Ensino de Jovens e Adultos (EJA)

Cursei as disciplinas de Estágio de Docência em Teatro I e II durante a pandemia e no período de um semestre, opção que foi oferecida pelo Departamento tendo em vista que não se sabia até quando as atividades iriam se dar no modo virtual de Ensino Remoto Emergencial (ERE), e também para não prejudicar os planos de quem tivesse a intenção de colar grau em breve.

Abaixo, trecho do relatório final de estágio realizado no Colégio de Aplicação, no segundo semestre de 2020, na modalidade ERE, sob a orientação da professora Taís Ferreira e do professor Gilberto Icle, de título *Princípios de criação dramática e percepções do uso do corpo na composição de um objeto personagem*:

Foi possível perceber as dificuldades de acesso às aulas síncronas por grande parte das alunas(os/es), seja em função do sinal de internet, equipamentos precários ou falta de conhecimento do uso dos equipamentos/ferramentas de acesso. Ainda assim, todos que estavam presentes foram bastante ativos, fazendo perguntas, expondo suas dúvidas e/ou experiências no semestre até aquele momento ou mesmo as suas realidades/cotidianos. Alguns contaram com o auxílio de familiares e parentes para realizarem as tarefas e acessarem as plataformas. Outros, fizeram manualmente e fotografaram o próprio caderno. Em uma das turmas, uma aluna tinha deficiência visual aguda o que fez com que ela contasse com a ajuda de familiares, sendo que as atividades postadas no MOODLE para esta turma tiveram de ser escritas em letra com caixa alta para uma melhor visualização. Além desses fatores, a grande maioria dos jovens e adultos alunos e alunas do EJA trabalha durante o dia, chegando ao início da noite completamente esgotada. Soma-se a isso, estarmos na época do estágio vivendo no auge da pandemia, fato esse que incluiu também a trágica perda de familiares de alunas(os/es) em decorrência da COVID-19.

No caso específico do EJA, a maior parte das pessoas provém de um contexto social desprivilegiado e desassistido pelo poder público, fato que se tornou ainda pior em tempos de pandemia. Ainda assim, são pessoas que voltaram a estudar por interesse próprio, com intuito de aprimorarem-se tanto por satisfação pessoal quanto por necessidade de melhor inserção no mercado de trabalho. A diversidade etária é grande em função da faixa abrangente, com alunas(os/es) de idades entre 18 e 60 anos, em média.

Sobre a minha experiência nos Estágios I e II, destaco dois momentos que acredito fazerem sentido dentro da proposta de teatro como ferramenta de autorreconhecimento e percepção de outras realidades e contextos. O primeiro momento, foi na atividade denominada “sondagem” e, o segundo, foi na atividade de

nome A História dos Objetos.

Na primeira reunião virtual com a professora regente Ana Fuchs, ela propôs uma “sondagem” das(os) discentes, artifício usado para que tivéssemos uma ideia de quais eram os conhecimentos e as noções básicas de teatralidade de cada aluna(o/e). Fiquei responsável por sugerir imagens (turmas do Fundamental) e vídeos (turmas de Ensino Médio) que pudessem suscitar o interesse e a disponibilidade da turma em refletir e discorrer sobre suas impressões. Nessas imagens e vídeos, busquei a diversidade de estilos teatrais, entre eles: teatro físico, dança teatro, teatro de bonecos e formas animadas, teatro de rua, teatro político/engajado/social, teatro sem o uso do verbo e teatro musical.

Abaixo, seguem as imagens selecionadas para o Ensino Fundamental e os quatro comentários que foram postados na plataforma MOODLE. Observo que as imagens foram postadas sem os créditos, para não influenciar as respostas, e que os textos foram transcritos respeitando as singularidades e os modos de expressão de cada aluna(o/e).

Figura 7 – Imagem 1 do trabalho de sondagem, atriz Camila Pitanga



Fotografia de Camila Marquez – Fonte: site Folha Uol

Figura 8 – Imagem 2 do trabalho de sondagem, Grupo Pretagô



Fonte: site Nonada

Figura 9 – Imagem 3 do trabalho de sondagem, Cia. Cornucópia de Teatro



Fonte: site Estilo AP

Ellen da Silva Ramos – Turma EF3 (sobre a Imagem 3)

“A imagem do teatro de folclore, escolhi essa imagem porque acho muito legal apresentação das pessoas no espetáculo com os fantoches são divertido, e foi a unica peça de teatro que fui.”

Rosângela Gonçalves Neves - Turma EF5 (Sobre a Imagem 3)

“eu gostei da imagem numero 3 gostei dos bonequinhos e fiquei curiosa pra saber que historia tava sendo contada ali nunca fui no teatro”

Figura 10 – Imagem 4 do trabalho de sondagem, atriz Tânia Farias



Fonte: site Brasil de Fato RS

Lucimara Silveira Barros - Turma EF3 (Sobre a Imagem 4)

“Gostei da cena 4. Perna de pau, por ser na rua aberto ao público e deve ser bem engraçado.”

Carlos Daniel Lemos Santos – Turma EF5 (Sobre a Imagem 4)

“Optei pela imagem 4 por estar retratando a arte na rua que tem o poder de juntar uma multidão independente de sua classe social e raça é arte no povo e o povo na arte”

Penso que o interesse em trazer aqui a atividade de sondagem é justamente por observar este cruzamento de identidades numa simples, mas não menos importante, atividade de reconhecimento. Como aluna estagiária, eu apresentei imagens de referências teatrais que considero relevantes, que dizem algo sobre mim e sobre a minha trajetória. Ao mesmo tempo, as alunas e o aluno se expuseram e revelaram os seus contextos e percepções, mesmo que de forma ainda superficial. E como transformar esse encontro de mundos diversos em material cênico? Como aproveitar essas percepções múltiplas para avançarmos, no sentido de aproveitarmos cenicamente pontos de vista/temáticas/estéticas ainda não exploradas?

Fazendo uma rápida análise da atividade na turma de Ensino Fundamental, podemos observar rapidamente que: das quatro pessoas participantes, uma só tinha ido uma vez ao teatro e outra nunca tinha ido; as cenas de teatro de rua e de bonecos foram as únicas que foram citadas, provavelmente por serem linguagens mais popularmente conhecidas; uma pessoa falou da sua curiosidade em saber qual

história estava sendo contada; duas pessoas falaram da importância do teatro ser aberto e na rua; duas pessoas falaram sobre diversão e riso; uma pessoa falou sobre o teatro como local de encontro - “independente de classe social e raça” - e sobre o poder da arte. Ou seja, num grupo pequeno de quatro participantes da tarefa no modo offline (outras alunas falaram em aula, no modo síncrono), surgiu um universo de assuntos que poderiam servir de mote para futuras improvisações.

A mesma atividade foi proposta para a turma de Ensino Médio e as respostas foram extremamente comoventes. Penso na importância de não subestimar nenhum público, em não classificar o que é ou não popular, em entender que cada pessoa fará uma leitura única e relevante, independentemente de quais forem as suas referências.

Abaixo, seguem os vídeos de *teasers* de espetáculos teatrais enviados para o Ensino Médio e alguns comentários que selecionei e que foram postados na plataforma MOODLE. Observo que, da mesma forma que as imagens, os vídeos foram postados sem os créditos e que os textos foram transcritos respeitando as singularidades e os modos de expressão de cada aluna(o/e).

Figura 11 – Cena do Vídeo 1 do trabalho de sondagem, Companhia Dos à deux



Fonte: YouTube

Ana Cristina da Silva - Turma EM3 (Sobre o Vídeo 1) “Gostei dos três mais vou escolher o numero (1). O que mais me chamou a atenção que é teatro mudo, dois atores em cena . Mostrando a vida, no seu dia a dia, um carregando o outro e suas dificuldades, vida se torna repetida pelos seus dias, a correria da vida, que no final do dia a falsa sensação de ter ganho o dia. E ai no anoitecer o frio o cansaço mais uma vez ganha.”

Figura 12– Cena do Vídeo 2 do trabalho de sondagem, Grupo Pretagô



Fonte: YouTube

Andrielly Narcizo - Turma EM1 (Sobre o Vídeo 2) “Gostei mais do segundo teatro, e gostaria de falar um pouco sobre o que ele me passou. Vivemos em uma sociedade machista, racista e homofóbicos onde as pessoas não sabem seus limites. Vejo que a peça de teatro quis mostra que os negros também podem e devem ter vez e voz, ao contrário do que muita gente pensa. Os negros também podem ser uma pessoa de grande sucesso e não um simples favelado(a)...”

Elisete Guedes da Silva - Turma EM2 (Sobre o Vídeo 2) Olá querida professora Ana e demais profs desse bloco, eu escolhi a peça teatral (Qual a diferença entre o charme e o funk) pra falar um pouco sobre ela, todas são muito lindas mas essa me chamou mais atenção por se tratar de questões culturais e raciais, uma mistura de diversas artes em cena, a dança, musica, e teatro são cenas que remetem a um resgate onde artistas negras contam suas experiências através da arte isso me emociona muito.”

Marcela Machado dos Santos - Turma EM3 (Sobre o Vídeo 2) “Assisti aos três e gostei mais do segundo vídeo, me identifiquei muito vendo mulheres pretas, gordas e de cabelo duro como o meu, participando de cenas onde expõem nossa realidade de vida e enfatizando a frase "a carne mais barata é a negra", triste realidade em que vivemos.”

Figura 13 – Vídeo 3 do trabalho de sondagem, Roberto White



Fonte: YouTube

Kleber Rattis da Silveira - Turma EM2 (Sobre o Vídeo 3) “Eu gostei muito do numero 3, porque parece ser tão fácil de fazer por ser feito com as mãos, mas quando vamos tentar vimos que só com muito treino e dedicação para dar certo.”

Julio Cesar Silva de Souza - Turma EM3 (Sobre o Vídeo 3) “Eu nunca tive nenhum contato com o teatro. O primeiro contato que eu tive com o teatro foi no Colégio de Aplicação em 2019. Confesso que foi muito difícil pra mim e apresentamos até uma peça, foi muito legal! A peça que eu escolhi é a número 3, o nome é "Criaturas Particulares". Gostei muito e achei interessante a criatividade, as diversas habilidades com as mãos, onde representou uma pessoa presa, triste e consegui ver também um casal demonstrando afeto.”

Novamente, a atividade de sondagem serviu não somente para percebermos as turmas em suas diversidades, mas também se apresentou como sugestão de temas, abordagens estéticas, estilos de atuação/dramaturgias e ideias para improvisações a partir das percepções das(os) alunas(os/es). Em um ambiente de troca, me percebi através das escolhas que fiz, reconheci alunas(os/es) através da exposição de suas impressões e realidades e procurei estar atenta a quem não participou da atividade, aguardando momento oportuno para entender quais as possíveis situações que levaram a essas ausências.

O segundo momento dos Estágios I e II que destaco aqui, foi na execução da atividade de nome A História dos Objetos, proposta às turmas de Ensino Fundamental do EJA. A experiência de utilizar vivências pessoais como estímulo para improvisações teatrais e possibilidades de criação dramática a partir da história de objetos que de alguma forma faziam parte da vida das(os) alunas(os/es), foi um

excelente ensaio de como é viável iniciar um processo cênico que surja desse tipo de fonte inspiradora. Essa fonte, neste caso específico um objeto pessoal, serve de motivo para aprofundar qualquer assunto em uma pesquisa interdisciplinar que conduza as(os) discente e as(os) docentes a assuntos, tempos, lugares e histórias até então pouco conhecidas ou totalmente desconhecidas para essas pessoas.

Gostaria de destacar aqui a participação de um aluno, de nome Carlos, que participou da aula síncrona mostrando e falando sobre seu(s) objeto(s) e que também enviou a sua tarefa pela plataforma do MOODLE. Esse aluno sempre foi bastante participativo em aula, mesmo quando estava online com seu celular na mão em alguma praça pública captando sinal gratuito da internet. Ou seja, tratava-se de uma pessoa naturalmente criativa, bastante ativa e curiosa em relação à vida, apesar das dificuldades financeiras. Ao observar o(s) objeto(s) de Carlos, já na aula síncrona a professora regente, minhas colegas e eu sugerimos uma sequência de propostas e possibilidades de cenas que partiriam da história e das reflexões compartilhadas por ele.

Segue abaixo, uma das imagens que o aluno compartilhou e trechos do texto escrito por ele, sem correção gramatical ou de pontuação:

Figura 14 – Fotografia de slides



Autoria do aluno Carlos Daniel Lemos Santos

“Os objetos que eu escolhi foi um projetor de Slides antigo e muitas caixas de slides de fotos antigas, anos 70, 600 fotos, eu ganhei do Sr Onéssimo, porteiro a 22 anos do prédio Santa Rita, vizinho de onde eu moro, um dia o Sr Onéssimo me contou que esses objetos pertenceu à um casal já falecidos o Sr Teobaldo e a Sra Clara, ela faleceu faz 3 anos com 103 Anos, os filhos vieram somente agora limpar o apartamento e se desfizeram destes objetos. Eram realmente um casal sensacional! pelo motivo do Sr Reinaldo ter sido embaixador Eles, viajaram para muitos países, eu olhei todos os slides e separei alguns, mostrando algumas fotos que eles tiraram de pinturas originais famosas como, a última ceia do Artista Leonardo da Vinci, sepultamento de Cristo do artista Caravaggio, as pinturas do artista Michelangelo no teto da capela Sistina no Vaticano em Roma, pinturas datadas do Ano de 1500, A Criação e a criação do Sol e da Lua(...) não sabemos de onde viemos e nem para onde vamos sabemos que a vida é um Teatro e a terra é um Hotel e nós somos os hóspedes turistas e ao recebermos os aplausos as cortinas da vida para todos um dia se fecharam e nós tornaremos luz das estrelas.”

Quem era o Sr. Onésimo e qual era a sua história de vida? Como é trabalhar na função de porteiro? Na prática, como é o dia a dia de um Embaixador? Qual o legado de Leonardo da Vinci? Em que contexto foi pintada a A Última Ceia? Quem foi Caravaggio? Como é a Capela Sistina? Quais são os detalhes mais conhecidos da pintura de Michelangelo nesse local e quais os seus significados? Quando surgiu e quem inventou o primeiro projetor doméstico? Qual a sensação de encontrar as memórias fotográficas de um casal que já faleceu? O que nós vemos quando viajamos por vários países? Como é para uma filha se desfazer dos objetos de sua mãe e de seu pai? Se a Terra é um grande hotel, onde é a nossa casa?

Essas perguntas poderiam servir como estímulo para pesquisas sobre temas diversos, construção de pequenos textos dramatúrgicos, improvisações teatrais, criação de cenas ou até mesmo assunto para a montagem de um espetáculo. O importante seria provocar em Carlos o desejo e a vontade de se aprofundar em uma ou mais respostas e, a partir de suas escolhas, transformar algo que lhe aconteceu – receber de presente um projetor e caixas com slides – em inspiração para um processo de investigação cênica.

“o salazar foi como uma visita que recebemos em casa de bom grado, que começou por nos ajudar, mas que depois não quis mais ir-se embora e que nos fez sentir visita sua, até que nos tirou das mãos tudo quanto pôde e nos apreciou amaciados pela exaustão. a maioria silenciosa terá de emergir um dia, dissera-me por outras palavras o estudante comunista. tudo era para que não praticássemos cidadania nenhuma e nos portássemos apenas como engrenagem de uma máquina a passar por cima dos nossos ombros, complexa e grande demais para lhe percebermos o início, o fim e o fito de cultivar a soberba de um só homem. tudo contribuía para essa cidadania de abstenção, para que a recebêssemos por título honorífico enquanto prosseguíssemos sem manifestação.”
Valter Hugo Mãe, em *máquina de fazer espanhóis*

3. Identidade e Ensino

3.1. Trajetória, teoria e prática

Retorno ao resumo deste trabalho para que a reflexão que proponho faça sentido para mim e, conseqüentemente, para quem lê. Na posição de futura professora graduada e ao defender que o teatro é uma arte que pode ser ferramenta de formação docente e discente, autorreconhecimento e percepção de outras culturas e realidades díspares da contemporaneidade, é natural e conseqüente que eu use da minha experiência e trajetória para visualizar a forma de ensino de teatro com a qual me identifico. Da mesma maneira, é imprescindível que eu perceba quem são as pessoas que dividem o mesmo espaço-tempo e, só então, a partir desse cruzamento vivo e em constante transformação, é que se pode criar o ambiente ideal para qualquer experimentação cênica.

Autorreconhecimento das experiências pregressas como ex-integrante de um grupo teatral + Autorreconhecimento das experiências pregressas como atriz em constante formação + Autorreconhecimento da experiência pregressa como aluna de licenciatura em teatro + Percepção das diversas identidades culturais (docente e discentes) + Percepção das diversas identidades artísticas (docente e discentes) + Valorização das experiências pregressas das(os) alunas(os/es) com o teatro e as artes em geral, ou o reconhecimento de outros tipos de referências = Ambiente ideal para trocas e experimentações cênicas
--

Como ex-integrante do grupo Falos & Stercus, cuja dramaturgia própria e construção dos espetáculos e performances sempre partiu de pesquisa interdisciplinar assim como do ideal em priorizar as vontades e desejos de suas(seus) integrantes, é coerente que usarei dos mesmos princípios em um espaço de troca teatral. E, ainda que na escola formal seja necessário seguir as diretrizes e currículos vigentes, penso ser possível impregnar esses espaços com teatralidades que dialogam com os nossos tempos.

Assim, da mesma forma que investigo o meu contexto familiar e cultural a partir da literatura e das artes visuais em um exercício de autorreconhecimento, é possível usar este mesmo procedimento para que um grupo de pessoas se apresente a outro, em uma releitura da atividade de sondagem realizada nos Estágios I e II com alunos do EJA.

Exemplo: escolha uma imagem (fotografia, pintura, desenho, arte urbana, escultura, cena de um filme ou de uma série) e um texto (poema, letra de música, trecho de um livro de ficção ou autobiográfico, uma notícia) que dialogue com algum momento da sua história de vida, ou da sua família, e nos conte o porquê das escolhas, sem esquecer de mencionar a autoria das referidas obras.

Partindo deste exemplo, eu também poderia me apresentar a essa turma, usando o mesmo princípio. E qual seria a minha imagem e o meu texto? Ao longo deste trabalho, tenho trazido referências da literatura e das artes visuais para falar sobre parte da história da minha família. Sendo assim, se eu também fizesse o exercício que propus às(os) alunas(os/es), a imagem abaixo e, a seguir, o texto literário, poderiam ser as minhas escolhas, neste momento:

Figura 15 – Escultura de Vasco Araújo



Fonte: blog O Circulador

- Como é que te chamas?

- Hmm?

- O teu nome, caramba!

- Aah, Ndani, senhora. Ndani.

- Como é que é? Dânia? Dânia... mas este é um nome russo, nome comunista. Ave Maria! Vocês arranjam cada uma... Com tanto nome bonito português que há por aí, o teu pai escolhe pra ti um nome russo! É assim que começa a insurreição comunista. Com coisas simples como estas. Não quer nome português, mas nome russo quer, não é isso? Quer dizer então que a propaganda comunista já chegou até às vossas aldeias! Até nas florestas há agora agentes do comunismo! Mas que desgraça, meu Deus! Como é que vocês conseguem ser tão ingratos? Como? Sim, isso não é outra coisa senão ingratidão. Ingratidão e estupidez! A gente vem para este inferno para civilizar-vos e vocês a criarem confusão... Mas nome comunista na minha casa é que não vou tolerar. Nunca! o teu nome vai ser Daniela, ouviste? A partir de hoje, tu és Daniela, Da-ni-e-la. Maria Daniela e mais nada.

A imagem que escolhi é uma escultura do artista português Vasco Araújo, da exposição Debret. O texto, foi extraído do livro *A última tragédia*, do escritor bissau-guineense Abdulai Sila, página 31. Como eu poderia transformar uma ou as duas referências em uma performance ou cena de teatro? A imagem fala de subjugação, opressão, iminência de assassinato, confronto entre colonizadores europeus e povos originários. Poderia criar uma partitura de movimentos a partir destes corpos, escolhendo uma personagem ou todas; poderia escrever um curto texto manifesto; poderia descrever a cena como num processo de audiodescrição; poderia focar no personagem do colonizador, procurando nuances e contradições. E o texto? Poderia contextualizar para os tempos atuais, discorrendo/improvisando sobre o medo do

comunismo ou sobre condições de trabalho análogo à escravidão; poderia representar a cena tal e qual, contando com a atuação de outra pessoa; poderia fazer uma leitura dramática do texto; poderia criar uma partitura de movimentos a partir das possíveis ações físicas das personagens e essa partitura poderia se transformar em uma dança.

Essa forma de criar cenicamente a partir das individualidades e da vontade em se aprofundar em assuntos específicos de maneiras transversais, além de fazer parte da minha identidade artística é um recurso que dialoga com modos contemporâneos de criação.

3.2. Pedagogias contemporâneas

Uma das referências com as quais me identifico, enquanto processos de construção cênica, é o trabalho da alemã Pina Bausch. No livro *Pina Bausch* (2005), de autoria de Fabio Cypriano, acompanhamos os ensaios do espetáculo *Água* (cujo tema se relaciona com o Brasil), lemos depoimentos de bailarinas e bailarinos falando das suas percepções e da própria Pina refletindo sobre este e outros trabalhos. A coreógrafa e diretora, que a partir de 1986 passou a realizar coproduções em diferentes países – dialogando geograficamente com a natureza, as culturas locais, as pessoas –, seguia investigando as individualidades de seu elenco para compor suas coreografias. Através de questionários, que iam desde perguntas objetivas até palavras ou situações, Pina Bausch propunha sequências de dança que seriam pesquisadas nos ensaios. Além do ambiente externo que influenciava na obra, as respostas de seu elenco eram usadas de maneiras diversas. Não necessariamente, uma bailarina dançaria sobre aquilo que respondeu e Pina trabalhava a partir desses primeiros atravessamentos: “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move” (2005, P.27). De acordo com Cypriano, trabalhar com a alemã seria um exercício de autoanálise, pois, ainda que houvesse um cruzamento de histórias pessoais, a cada bailarina e bailarino era proposto que olhasse primeiramente para si, seus modos de pensar, agir, sentir, seus modos de serem no mundo.

Esses rituais, recorrentes nas peças, mostram que, ao trabalhar com individualidades, Bausch não está interessada em histórias pessoais ou em marcas egocêntricas dos bailarinos. O uso do subjetivo é estratégia para aflorar o social. Ela procura revelar, assim como Foucault, que as estruturas de poder estão localizadas nos indivíduos. (CYPRIANO, 2005, P.31)

Dentro da mesma lógica, acredito que o teatro, assim como outras manifestações artísticas, pode ser esse lugar onde nós nos auto-observamos, estamos atentas(os) às outras pessoas e, a partir disso, elaboramos visões críticas sobre realidades próximas ou distantes de nós. Em outra experiência pedagógica na qual amparo os meus conceitos de ensino de teatro como espaço de conhecimento humano, político e social, neste caso no ensino superior, é sobre como opera o Curso de Interpretação em Artes Cênicas da UNICAMP, fundado em 1985 e um dos locais de ensino mais importantes e conceituados do Brasil. Na obra *Teatralidades Contemporâneas* (2010), da pesquisadora Sílvia Fernandes, no capítulo *Pedagogia da Cena*, subcapítulo *Formação Interdisciplinar do Intérprete*, a autora trata de que como as características do trabalho de grupo foram apropriadas na construção da didática do curso. Tanto no que diz respeito a construção de dramaturgias a partir de improvisações e pesquisas que partissem de desejos particulares, como do estímulo a uma formação de atrizes e atores como autores de suas experimentações cênicas. Esse estímulo acontece desde a escolha dos temas, passando pelo trabalho teórico e prático de estudo sobre os mesmos, até o envolvimento total com a produção e concepção da obra. Como cita Fernandes, “compreender a formação do ator como pesquisa e a pesquisa como prática do teatro” (2010, P.200). A autora complementa:

Vale ressaltar, na ementa disciplinar, o ineditismo do estudo das formas espetaculares, que pretende refletir a contaminação entre as artes, as culturas e as geografias, sendo um ponto de partida para a desfronteirização do trabalho do ator. A perspectiva é pensar o teatro de forma expandida, for a das fronteiras geográficas, e projetar, na medida do possível, um trânsito intercultural que evite os falsos encontros entre culturas, agenciados pelos mecanismos da globalização que tratam apenas de ampliar a imposição de modelos hegemônicos. (FERNANDES, 2010, P.208)

Apesar desta didática acontecer no ambiente de graduação, onde pressupõe-se que as(os) alunas(os/es) estão disponíveis para experienciar diferentes formas de abordagens, estilos e estéticas, acredito ser possível transpor uma metodologia bastante similar em escolas, *workshops* ou na preparação de elencos. Parto então da minha experiência como atriz ex-integrante de um grupo, onde, para além das já citadas dramaturgias não convencionais, o fazer coletivo carregava em si uma série de aprendizados, nos quais a escuta e o reconhecimento das diferenças eram fundamentais, além do comprometimento ético em relação ao todo.

Como integrante do grupo de 1998 a 2017, percebi grandes transformações na minha conduta, na forma de ver o mundo e de me relacionar com as pessoas. Apesar de o grupo contar com um mesmo diretor em todas as obras, era provocado que a criação das mesmas se desse de forma colaborativa e considerando os desejos individuais de expressão. Cabia a cada uma(um) de nós, encontrar o seu sentido naquele tema, assim como as ferramentas que auxiliariam naquele processo de criação e descoberta. Além do processo artístico, toda a produção que envolvia um novo espetáculo – a confecção de projetos para busca de financiamentos e a parte administrativa –, era realizada pelos integrantes, de acordo com as suas aptidões e competências.

Para que nós conseguíssemos nos mover nesse universo grupal, cheio de contradições e complexidades humanas, foi preciso nos reeducarmos, revermos conceitos e posicionamentos e, acima de tudo, nos escutarmos. Desta forma, assomo algumas características que são próprias do trabalho em grupo, para além dos processos de criação. Acredito que na escola, ou nos espaços não formais de ensino, aflorem esses mesmos enredamentos típicos da convivência interpessoal e que cabe à(ao) educadora ter a sensibilidade em lidar com as diferenças que se apresentam com o intuito de permitir que aflorem histórias e contextos pessoais, proporcionando um ambiente prazeroso experimentações cênicas, autorreconhecimentos e compartilhamento de saberes. O mais importante, ao contrário de criar uma falsa unidade de pensamentos, é valorizar essas potencialidades que coabitam em um mesmo tempo e espaço.

3.3. Relações possíveis entre docentes e discentes

Para que haja uma relação de confiança entre docente e discentes, acredito que buscar uma relação horizontal é o primeiro passo, anterior até ao reconhecimento das pessoas que estão num mesmo espaço de experimentação teatral. Sabemos que não é tarefa fácil e, para isso, me amparo tanto nas palavras/ações de Viola Spolin quanto na visão de uma educação emancipatória apresentada na obra *O Mestre Ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2002). Nesta referida obra, o autor Jacques Rancière desenvolve uma análise aprofundada da pedagogia proposta pelo professor e filósofo educacional francês Joseph Jacotot, entre os séculos 18 e 19. Esta pedagogia, nomeada de Ensino Universal, trata de, em linhas

gerais, afirmar a igualdade das inteligências entre mestres e aprendizes, defendendo a teoria de que todas as pessoas têm os seus saberes, ainda que sejam mais ou menos percebidos. O que diferencia as pessoas seria o grau de estímulo que cada uma(um) recebe para desenvolver estas inteligências e que isto está diretamente relacionado aos seus contextos sociais e culturais e ao princípio de uma pedagogia do embrutecimento, que é o contrário da educação emancipatória (2002, P.24).

De acordo com os preceitos do Ensino Universal, a relação entre mestre e aprendiz não deve ser hierárquica e as funções maiores do mestre seriam: primeiramente, trazer à tona as vontades⁹ e os desejos de quem quer aprender algo novo; em um segundo momento, manter as pessoas interessadas na sua própria busca para apreenderem determinado assunto/técnica; e, concomitantemente, fazer com que as(os) aprendizes tenham a consciência das suas potencialidades.

Segundo Rancière, “A emancipação é a consciência dessa igualdade, dessa reciprocidade [...]” (2002, P. 65), e o autor ainda ratifica que somente alguém emancipado, consciente de si e de suas potencialidades, é capaz de emancipar outra(s) pessoas(s) (P.57). Tal afirmação vai de encontro ao meu pensar sobre o teatro como esse lugar de formação pessoal, tanto das(os) educadoras(es) quanto das(os) discentes, e de espaço de troca. Ainda que eu tenha tido a oportunidade de vivenciar plenamente muitos processos de criação cênica, ao trazer a minha bagagem para um ambiente de ensino devo me colocar como alguém que compartilha e que está aberta aos compartilhamentos das outras pessoas. Acredito que, pelo estabelecimento da confiança mútua, será possível que as(os) alunas(os/es) se sintam aptas(os/es) a vivenciar suas próprias expressões artísticas, mesmo que possam ainda não ter uma autoconsciência dos seus saberes implícitos.

Ao exemplificar como pode se dar o aprendizado, Rancière, baseado nos estudos de Jacotot, traz a importância de se fazer relações, do efeito cascata de que uma descoberta leva à outra que leva à outra, e assim por diante. Se, por exemplo, quero saber mais sobre a Guiné-Bissau, onde meu pai esteve como soldado em serviço obrigatório da ditadura salazarista, eu procuro informações históricas pelo ponto de vista do povo originário. Eu cruzo esses relatos com as histórias oficiais dos colonizadores, leio as autoras e autores daquele país, busco manifestações artísticas nas artes visuais, no cinema e na música e, dessa forma, eu amplio o meu espectro

9 Vontade, enquanto “potência de se mover, de agir segundo movimento próprio” (2002, P.83)

sobre aquele assunto primeiro, podendo transformar essa pesquisa, que partiu da minha vontade, em uma improvisação ou em um espetáculo teatral cujo tema vai além da minha história pessoal. Faço isso, porque tenho desejo, porque isso me interessa, me instiga e me motiva enquanto artista e discente. Faço isso porque acredito, como diz o autor, que: “Quem busca, sempre encontra. Não encontra necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar à *coisa* que já conhece.” (RANCIÈRE, 2002, P. 57).

Trago agora, novamente, a autora e diretora Viola Spolin, que é, a meu ver, uma mestra tão revolucionária quanto Joseph Jacotot. Spolin analisa no capítulo introdutório *A Experiência Criativa*, a propósito da construção de um ambiente seguro e confiável para a livre expressão, como os conceitos de aprovação e desaprovação são nocivos para a fruição da espontaneidade. A autora se refere ao autoritarismo presente na nossa sociedade desde que nascemos, formando sujeitos dependentes do julgamento alheio. “Vemos com os olhos dos outros e sentimos o cheiro com o nariz dos outros” (2010, P.6), conclui Spolin. Seguindo por essa linha, a autora argumenta que o professor/diretor deve evitar esse tipo de relação autoritária onde ele é aquele que julga pois é quem sabe mais.

A expectativa de julgamento impede um relacionamento livre nos trabalhos de atuação. Além disso, o professor não pode julgar o bom ou o mau pois não existe uma maneira absolutamente certa ou errada para solucionar um problema: o professor, com um passado rico em experiências, pode conhecer uma centena de maneiras diferentes para solucionar um determinado problema, e o aluno pode aparecer com a forma cento e um, que o professor até então não tinha pensado. (...) O julgamento por parte do professor-diretor limita tanto a sua própria experiência como a dos alunos, pois ao julgar, ele se mantém distante do momento da experiência e raramente vai além do que já sabe.(SPOLIN, 2010, P.7)

Aqui, Spolin se refere às práticas de improvisação teatral, mas considero acertado o entendimento de que Spolin se refere a qualquer forma de criação cênica onde a(o) discente quer sobrepôr os seus saberes e oprime, mesmo que inconscientemente, formas de ser e agir distintas das suas. Creio ser importante não perdermos de vista que cada pessoa tem o seu processo e os seus acessos às expressões artísticas, que podem ser mais ou menos facilitados. Reconhecer-se não deveria ser sinônimo de sentir-se superior, mas sim, ter o discernimento de perceber e respeitar as outras existências.

Segundo a diretora, depender das opiniões externas nos afasta das experiências plenas, “a auto-identidade é obscurecida, nosso corpo e a graça natural desaparece, e a aprendizagem é afetada.” (2010, P.6). As metodologias propostas por Viola Spolin contemplam perfeitamente o meu entendimento de que para o teatro ser ferramenta de autorreconhecimento e percepção de outras realidades e contextos é importante que a relação entre discente e docente seja propícia e acolhedora, mesmo que tudo a nossa volta conspire contra este caminho desafiador.

Figura 16 – Pintura, *Revolução dos Cravos*



Acervo familiar

*“Grândola, Vila Morena
Terra da fraternidade
O povo é quem mais ordena
Dentro de ti, ó cidade*

*Dentro de ti, ó cidade
O povo é quem mais ordena
Terra da fraternidade
Grândola, Vila Morena*

*Em cada esquina um amigo
Em cada rosto igualdade
Grândola, Vila Morena
Terra da fraternidade*

*Terra da fraternidade
Grândola, Vila Morena
Em cada rosto igualdade
O povo é quem mais ordena*

*À sombra dum azinheira
Que já não sabia a idade
Jurei ter por companheira
Grândola a tua vontade*

*Grândola a tua vontade
Jurei ter por companheira
À sombra dum azinheira
Que já não sabia a idade”*

Zeca Afonso, letra da música *Grândola Vila Morena*

4. Considerações finais

Acredito que a grande impulsionadora do fazer teatral é a riqueza do processo pelo qual passamos para chegar a um autorreconhecimento. Esse percurso envolve um interesse que vai do micro ao macro: do íntimo e do familiar ao histórico, ancestral, político e social e as descobertas podem se dar através da pesquisa, da criação de uma cena ou espetáculo, por intermédio de improvisações e jogos teatrais ou pela interação com as outras(os) pessoas.

Ao usar das experiências pessoais como integrante de um grupo em espaços de aprendizado, carrego comigo tanto as pedagogias possíveis que visam a experimentação e o aprimoramento das práticas teatrais quanto os princípios que norteiam o trabalho em grupo: a escuta, a responsabilidade com o todo, o desapego a conceitos preestabelecidos, a coragem em experimentar, a troca de experiências e a liberdade de expressão genuína e necessária para o desenvolvido artístico e humano de cada aluna(o/e).

Sabemos que o teatro, enquanto manifestação artística, se dá na relação entre quem faz e quem assiste, mas ele também acontece no processo: entre colegas de cena, entre as variadas funções, entre quem conduz e quem experimenta. Quem são as alunas, os alunos e alunas e qual o seu contexto? Quem sou eu, naquele momento? Como valorizar esse tempo e espaço de troca, que é único, efêmero e transitório como o próprio teatro?

É necessário reconhecer outras pessoas e suas narrativas e, sempre que possível, desejo aproveitar das histórias pessoais, das memórias, das vontades individuais como pontos de partida. Particularmente, estou atenta para descolonizar os meus pensamentos e ações, e disponível para escutar outras vozes. Almejo estabelecer relações horizontais, sem o uso e ou abuso de autoridade. Quero ter a escuta suficiente para reconhecer a(o) outra(o) em suas capacidades e ou limitações, questionando sempre sobre o que é considerado certo ou errado e o porquê destas convenções.

Para finalizar, eu vejo o teatro como uma ferramenta de transformação pessoal, um local de escuta que exige uma relação de confiança e acolhimento por parte de quem está proporcionando a experiência teatral naquele momento, seja na escola, em um ambiente de ensino informal ou em um trabalho profissional. Uma área do conhecimento, como todas as outras, que exige das(os) docentes dedicação,

autopercepção e aprimoramento constantes. Enquanto futura professora, somente consigo compartilhar esses valores através da disponibilidade máxima em me relacionar. Alguém disse uma vez: teatro não é terapia, mas é terapêutico. Teatro não se ensina, faz-se. Vive-se. É assim que sinto e, portanto, pretendo ser parceira de pequenas transformações, compartilhando experiências com afeto de mão dupla, coragem e muito prazer.

Figura 17 – Fotografia de performance urbana

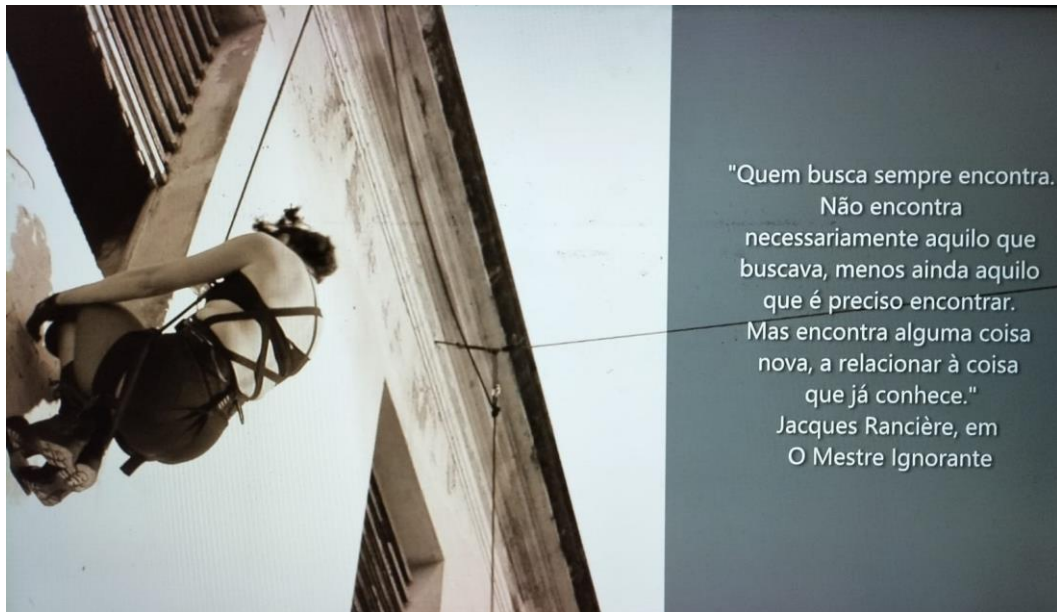


Acervo grupo Falos & Stercus

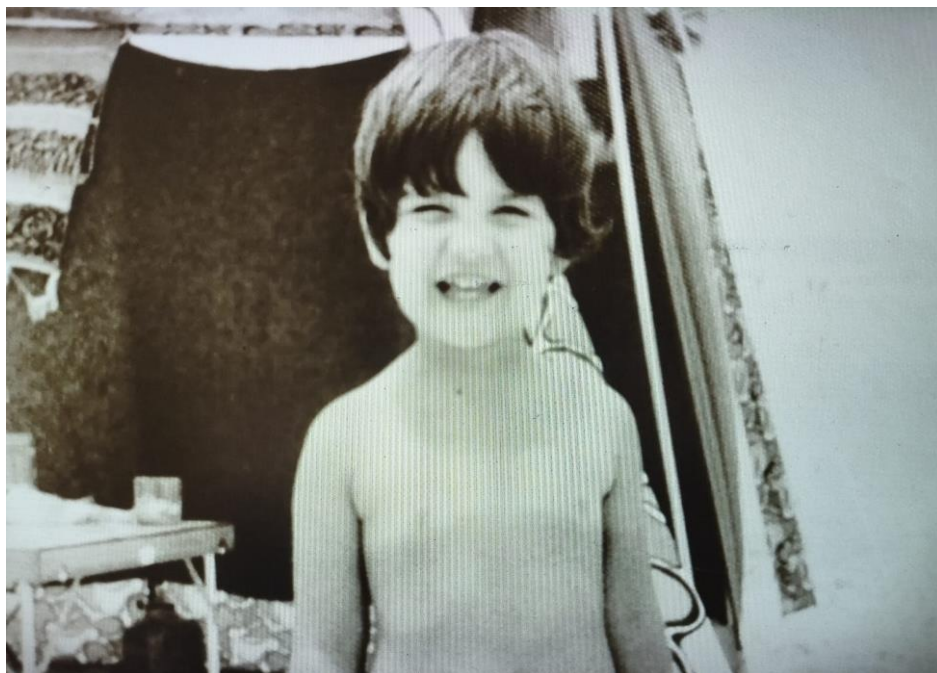
ANEXO

Vídeos projetados no Painel de Licenciatura em Teatro, em 5 de abril de 2023, na Sala Qorpo Santo. UFRGS, Porto Alegre.

Vídeo 1 – Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kxGbhtlnojc>



Vídeo 2 – Link: <https://www.youtube.com/watch?v=cLBoweMQAkA>



REFERÊNCIAS

CHULTZ, Gabriela. **O prazer do paradoxo – sensualidades e feminismos da arte do burlesco**. Disponível no site Lume UFRGS. Acesso em: janeiro de 2023.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010

FIGUEIREDO, Isabela. **Cadernos de Memórias Coloniais**. 1º edição. São Paulo: Todavia, 2018.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 11º edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KILOMBA, Grada. **Memórias de plantações: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2019.

LINO, Patrícia. **O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial**. Itajaí: Gráfica 99, 2020

MÃE, Valter Hugo. **As doenças do Brasil**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2021

MÃE, Valter Hugo. **máquina de fazer espanhóis**. 2ª edição. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre Ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

SILA, Abdulai. **A última tragédia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STERCUS, Grupo Falos & (org.). **Falos & Stercus – Ação e Obra**. Porto Alegre: Editora Bestiário, 2009.

Sites Consultados (por ordem de citação):

AÇÕES AFIRMATIVAS UFRGS

<https://www.ufrgs.br/acoesafirmativas/contato/>

DICIONÁRIO CALDAS AULETE

<https://www.aulete.com.br/virtual>

LGBTQIAPN+

<https://orientando.org/o-que-significa-lgbtqiap/>

RIBEIRO, Dedé

<https://www.dederibeiro.com.br/colonialmente>

ARAÚJO, Vasco

<https://www.nonada.com.br/2018/04/11a-bienal-do-mercosul-resistencia-africana-na-institucionalizacao-da-arte/>

<https://circulador.wordpress.com/2013/05/15/debret-de-vasco-araujo/>

<http://www.nacaoz.com.br/2015/artista-portugues-vasco-araujo-realiza-previa-da-exposicao-que-fara-na-xi-bienal-do-mercosul/>

CHULTZ, Gabriela

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/234419/001136196.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PINTURA OS RETIRANTES

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3329/retirantes>

IMAGEM CAMILA PITANGA

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1361498-critica-montagem-transforma-texto-de-tchekhov-em-epopeia-regional.shtml>

IMAGEM PRETAGÔ

<http://www.nonada.com.br/2015/12/qual-a-diferenca-entre-o-preto-e-o-branco/>

IMAGEM CIA. CORNUCÓPIA DE TEATRO

<http://estiloap.com.br/espetaculo-infantil-a-bruxa-malabe-em-franca/>

IMAGEM TÂNIA FARIAS

<https://www.brasildefatores.com.br/2020/09/12/teatro-de-rua-arte-publica-juntando-esperanca-para-brincar-no-espaco-publico>

TEASER COMPANHIA DOS À DEUX

https://www.youtube.com/watch?§v=GuuODKvnJ_s -

TEASER GRUPO PRETAGÔ

<https://www.youtube.com/watch?v=x96hLlg1FKs>

TEASER CRIATURAS PARTICULARES

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=F-K8NgiHZ5U>

MÚSICA GRÂNDOLA, VILA MORENA

<https://www.youtube.com/watch?v=gaLWqy4e7ls>