



**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
CEARÁ - IFCE
CAMPUS FORTALEZA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**

GUSTAVO GOMES LOPES

**O TEATRO ÉPICO DIALÉTICO NA CENA ESCOLA – O OLHAR CRÍTICO
SOCIAL DO ALUNO NARRADOR**

**FORTALEZA
2021**

GUSTAVO GOMES LOPES

O TEATRO ÉPICO DIALÉTICO NA CENA ESCOLAR - O OLHAR CRÍTICO
SOCIAL DO ALUNO NARRADOR

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Gorete Oliveira de Sousa

FORTALEZA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Instituto Federal do Ceará - IFCE
Sistema de Bibliotecas - SIBI
Ficha catalográfica elaborada pelo SIBI/IFCE, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LOPES, GUSTAVO.

O Teatro épico dialético na cena escolar, o olhar crítico social do aluno narrador / GUSTAVO LOPES.
- 2022.

140 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Federal do Ceará, Licenciatura em Teatro, Campus Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Maria Gorete Oliveira de Sousa.

1. Procedimento pedagógico; Bertolt Brecht; Teatro na escola; Gesto social; Peça didática.. I. Título.
CDD 792
-

GUSTAVO GOMES LOPES

O TEATRO ÉPICO DIALÉTICO NA CENA ESCOLAR, O OLHAR CRÍTICO
SOCIAL DO ALUNO NARRADOR

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado Profissional em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE) - *Campus* Fortaleza, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovado (a) em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria Gorete Oliveira de Sousa (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales (Examinador interno)
Programa de Pós-Graduação em Artes/IFCE

Prof. Dr. Diego Frank Marques Cavalcante (Examinador externo)
Faculdade de Comunicação - FACOM/ UNIFESSPA

A Deus.

Aos meus pais (In memoriam).

Aos mestres.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a Deus, acima de tudo.

Gostaria também de agradecer e dedicar esta dissertação aos meus pais (*in memoriam*) pelo incentivo e apoio aos meus sonhos.

Aos amigos e colegas de estudo agradeço o carinho, o apoio, o acolhimento, a paciência, os conselhos, os ensinamentos, as palavras motivadoras. Em especial, à minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Gorete Oliveira, pela orientação necessária e eficaz. E aos meus irmãos, que nunca soltaram minha mão, mesmo com a ausência da nossa mãe e, a distância, acompanharam-me durante a graduação, vivenciaram comigo os desafios, e me ajudaram a vencê-los.

Aos colaboradores do Grupo AN, pela dedicação e compromisso. Aos professores doutores da banca examinadora, Diego Frank Marques Cavalcante e José Albio Moreira de Sales, cujas observações, na qualificação, foram de grande importância na elaboração e revisão desse trabalho. Aos professores do PPGARTES, que muito contribuíram com minha formação acadêmica.

Agradeço a todos pelos ensinamentos, provocações, orientações, lições de vida, atenção e, até, pelos risos.

A oficina teatral pode conceder liberdade pessoal e igualdade. Quando um indivíduo de qualquer idade reconhece que está prestando uma real contribuição a um projeto, sem autoritarismo, ele se torna livre para desenvolver seu humanismo e para se relacionar com os que o cercam (Viola Spolin, 2010, p. 251).

SUMÁRIO

RESUMO	7
INTRODUÇÃO.....	
.....8	
1 O TEATRO POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DE UMA PEDAGOGIA CRÍTICA	16
1.1 Brecht e o gênero épico.....	20
1.2 Hoje tem teatro, AN?	23
1.3 Cenas escolares x cenário de pandemia: uma narratividade possível.....	30
2 CONTEXTUALIZANDO AÇÕES CRÍTICAS A PARTIR DO GESTO SOCIAL.....	36
2.1 Contribuição e experimentação do protocolo a partir da peça O maligno Baal, o Associal.....	42
2.2 O teatro <i>tá ON</i> , onde ele quiser.....	49
2.3 A estética brechtiana no desenho do <i>Gestus</i> nos resultados críticos do protocolo.....	55
3 TEATRO ÉPICO NA ESCOLA: A REALIDADE NA SUA PERSPETIVA DE MUDANÇA	60
3.1 Alunos narradores: pesquisa e criação cênica.....	79
3.2 Resultados do processo: Ato Artístico Coletivo	87
3.4 Produto: Possibilidades Metodológicas para a Vivência Teatral em Sala de Aula.....	90
CONCLUSÃO.....	97
REFERÊNCIAS	105
APÊNDICE	108
ANEXOS.....	117

RESUMO

A presente dissertação baseia-se numa análise do fazer teatral de Bertolt Brecht e suas possibilidades de ampliação para o ensino e a aprendizagem de teatro no contexto político e social entre escola e comunidade. Utilizando como parâmetro pedagógico e como objeto de pesquisa o conceito de modelo de ação, peça didática, protocolo, distanciamento e *gestus* social, voltado para o processo de ensino e aprendizagem, discutindo a aplicabilidade desses recursos teatrais as ações críticas, tomam-se como referência os trabalhos de Ingrid Koudela, Viola Spolin e Anatol Rosenfeld. Articulando-os às provocações da prática de encenação para o desenvolvimento de narrativas e ações coletivas na escola, propõe-se uma abordagem na perspectiva de pesquisa qualitativa experimental, que, por meio da prática pedagógica em teatro, objetiva desenvolver um processo de criação coletiva sobre o tema Teatro épico dialético na escola. Para o desenvolvimento da pesquisa, criou-se o grupo de Alunos Narradores, o qual é referido, muitas vezes, como apenas AN, e nele, dispôs-se de procedimentos como improvisação de cenas, dramaturgias, trabalhos teóricos e modelos de composição em teatro dialético. As ações, para cada um dos procedimentos, consistiam em finalidades investigadoras das possibilidades da narrativa como forma de um discurso político e social do teatro, no ambiente escolar. A proposta pedagógica aqui apresentada trabalha no sentido de resultar como produto e instrumento eficiente na mediação entre ensino e aprendizagem, bem como tornar-se apta a uma condução instrumental para docentes interessados em trocar experiências pedagógicas teatrais.

Palavras-chave: Procedimento pedagógico; Bertolt Brecht; Teatro na escola; Gesto social; Peça didática.

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui descrita trata da elaboração de uma proposta pedagógica como produto para apresentar ao Programa de Mestrado Profissional em Artes do IFCE. A referida proposta, objeto dessa ideia foi aplicada e experimentada, na vigência da pesquisa, para o desenvolvimento dos conteúdos referentes a teatro, nas aulas do componente curricular Arte, no Ensino Médio. A experiência e a prática foram desenvolvidas em turmas de primeiro e segundo anos, de uma escola pública estadual, na cidade de Fortaleza-Ceará.

Os procedimentos metodológicos partiram da apresentação da proposta como investigação e construção cênica, tendo como objeto de estudo o Teatro Épico de Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e poeta alemão, um dos principais expoentes do teatro épico. Nos principais objetivos dessa proposta pedagógica consta um conjunto de ações cognitivas como investigar, com as finalidades de analisar, construir e instituir no ambiente escolar diversas possibilidades de narrativa como forma de discurso político e social.

As constituições desses discurso foram sendo verificadas por meio de um processo de pesquisa e criação sobre o Teatro Épico Dialético de Bertold Brecht. Estando as ações interligadas, foi-se, principalmente, nesse processo, construindo uma proposta pedagógica com aporte viável para ser aplicada em contextos educacionais, tendo em vista estudos do teatro narrativo a partir da abordagem da linguagem teatral.

Dispõe-se a também abordar o ensino dessa linguagem com base nas tendências pedagógicas aplicadas a essa área do conhecimento e às reformas educacionais a partir das Leis de Diretrizes e Bases (LDB), que norteiam o seu ensino na Educação Básica brasileira, portanto, no que diz respeito às bases legais de fundamentação da proposta, deu suporte à pesquisa a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, bem como os Parâmetros Curriculares Nacionais para a Educação Básica embasaram a proposição das habilidades.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira (LDB 9394/96) é a legislação que regulamenta o sistema educacional do Brasil, da educação básica ao ensino superior, seja ele público ou privado, é a mais importante lei brasileira que se refere à educação. A LDB 9394/96 é também chamada de Carta Magna da Educação, inspirada e defendida pelo antropólogo Darcy Ribeiro, que conseguiu manter suas ideias em um texto sucinto e com preceitos, permitindo difusão e flexibilidade com reflexões e repercussões políticas. Com o nome de Educação Artística, o ensino de Arte foi incluído no currículo escolar pela LDB de 1971, ainda como “atividade educativa” e não como disciplina. Em 1988, ano da nossa atual Constituição Federal,

em meio a debates e discussões sobre educação, sofreu ainda riscos de ser excluída do currículo escolar, conjuntura na qual levou educadores da área a organizarem manifestações em prol da garantia da permanência do ensino das artes nas escolas.

Com a atual Lei de Diretrizes e Bases, foram rescindidas as disposições prévias e a matéria Artes foi reconhecida como disciplina, tendo seu ensino se tornado obrigatório na educação básica, conforme dispõe o parágrafo 2º do artigo 26: O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

Atualmente, a matéria constitui-se do ensino de Artes Plásticas, Artes Cênicas, Dança e Música. Ensino este que, com suas linguagens, se tornou obrigatório, mas não exclusivo do componente curricular. A partir de 2008, com o advento da Lei Federal 11.769, foi-se trazendo a arte para o cotidiano escolar, percebendo-se esse estudo como algo primordial, estimulando-se a criatividade, disciplina e consciência crítica. As linguagens artísticas contribuem para o desenvolvimento de uma leitura mais clara perante a sociedade. Para tanto, além da LDB, o Governo Federal elaborou os chamados PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais), como um guia de modelos para a elaboração dos currículos escolares do ensino fundamental e médio, das redes pública e particular.

No documento PCN-Artes, foram elaborados os modelos que o ensino de artes deveria seguir, os parâmetros curriculares, para todos os ciclos do ensino fundamental são bastante abrangentes. Foram propostas como guias quatro categorias artísticas: Artes visuais, música, teatro e dança. Estrutura organizada para garantir espaço e direcionamento ao ensino de artes, abrindo margem para o educador ter autonomia na utilização de metodologias e materiais para suas aulas, claro, que depende muito da sensibilidade do professor, no Grupo AN, busco como proposta tirar um pouco o foco da minha imagem como professor ,pois em vários momentos, sejam eles nos jogos, leituras e exercícios, as sugestões que os alunos trazem são de suma importância para o nosso fluxo, não abrindo mão do meu planejamento, mas adaptando ao encontro, instigando a troca de saberes, buscando sempre de maneira positiva absorver do aluno narrador o que será abordado em nosso próximo passo.

Trazendo o conjunto de conteúdos para dentro de um processo de ensino e aprendizagem, e explicitado por intermédio de ações os três eixos norteadores: Produzir, fazer e desenvolver um percurso de criação, apreciação, ou seja, interpretar obras artísticas e reflexão sobre a arte que consiste, e contextualizar.

Atualmente, estudos acadêmicos indicam como aplicar os parâmetros ao caso concreto, já que a realidade é bastante diversa do que vemos no texto em foco. Com base na experiência com o Grupo AN (Alunos narradores), consideramos esse caminho mais livre e autônomo para o professor, pois a aula, exige posicionamento e interação de ambas as partes, ou seja, ação e reação como o próprio teatro dispõe. Na escola, a carga horária de artes é bem reduzida, sendo, por diversas vezes, uma hora/aula por semana, portanto, é preciso um permanente esforço e vontade por parte das escolas para que o ensino das Artes seja levado a sério e chegue com qualidade aos alunos.

De grande importância para a dramaturgia e o fazer teatral universal, Brecht surgiu trazendo cientificamente mudanças radicais para a cena teatral universal, pensando em um novo contato do palco com a plateia. Brecht foi pesquisador político e se aprofundou sobre as relações sociais no período da Revolução Industrial. Sua obra visava aos direitos do povo e às questões sociais de sua época.

Refletindo sobre estas questões, propõe-se desenvolver um trabalho que, ao longo do tempo, possa estimular os participantes na sua formação cidadã, e que estes possam desenvolver uma pesquisa para experimentação e criação, Brecht em *Estudos sobre Teatro*, faz a seguinte afirmação:

Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática. A representação submetia os temas e os acontecimentos a um processo de alheamento indispensável a sua compreensão. Em tudo o que é evidente, é hábito renunciar-se, muito simplesmente, ao ato de compreender. O que era natural tinha, pois, de adquirir um caráter sensacional. Só assim as leis de causa e de efeito podiam ser postas em relevo. Os homens tinham que agir de determinada forma e poder, simultaneamente, agir de outra (BRECHT, 2005, p.66).

Brecht foi também poeta. Logo, na sua dramaturgia, faziam-se presentes poesia e pensamento político, ou seja, as discussões em suas obras eram revestidas por poesia de caráter político. Servindo-se do método do distanciamento, o autor usava o teatro para entrar em interação direta com o público levando-os à reflexão. O ator se distancia do personagem para narrar a situação, mas isso não quer dizer que o ator não tenha construção de papel ou conhecimento de seu personagem, pelo contrário. O ator precisa entender a ação e a motivação que o leva à narração.

É preciso conhecer totalmente o personagem para que tenha propriedade e domínio no momento de se distanciar para levar a plateia a participar do ato artístico. Assim, o distanciamento brechtiano consiste na identificação com a situação, ou seja, com a crítica, a iluminação, a sonoplastia, o figurino, a cenografia, entre outros recursos. Partindo da experimentação desses recursos por meio do teatro, como caminho educativo, propõe-se a construção de um processo metodológico que consiste na confecção de protocolos.

Protocolo, neste trabalho, refere-se à denominação dada por Brecht a uma espécie de jogo didático por ele utilizado nas suas estratégias educativas. Um protocolo pode ter vários pontos de partida, tais como arquivos, notas e, até mesmo, diários de bordo. Cada protocolo reflete acerca da sociedade na qual estamos todos inseridos, e seus levantamentos dão suporte e conteúdo para a construção de cenas e composições fundamentadas no teatro épico/dialético. Com a utilização de tais protocolos, objetiva-se construir estratégias de abordagem criativa para o ensino e a aprendizagem em salas de aula.

Não somente os protocolos terão lugar formal nesta proposta pedagógica, mas também sugestões e modelos de encenação inspirados nos elementos do teatro épico propostos por Brecht, como o *gestus*, por exemplo. *Gestus* é uma categoria estética do teatro épico de Brecht. Não se trata, porém, de um gesto comum, espontâneo, involuntário, ou sem objetivo. O gestual e a dialética levavam a ações sociais dentro de uma vertente crítica. Entendendo bem o que gostaria de comunicar, Brecht criou, a partir dessas experiências de corpo e voz, o conceito de *Gestus Social*. Considerável método para as expectativas do êxito desta experiência que se realiza nos procedimentos da proposta pedagógica aqui elaborada, o *Gestus Social* parte de uma perspectiva de construção de personagens, sob o ponto de vista do teatro épico/dialético.

No teatro épico, a personagem a ser representada carregará em sua composição uma série de contradições, e expressará isso por diversos ângulos e pontos de vistas, pelos quais, tanto o ator quanto o espectador, podem-se contrapor. E, assim, contrapõem-se a si mesmos, e entre si e o ciclo social em que se encontram. Será utilizada aqui a tradução aceita desta expressão latina, evidenciada pelo próprio teatrólogo Bertolt Brecht em vários escritos, que é *gesto social*. *Gestus* ou *gesto social*, recurso épico que será aprofundado mais a frente nos capítulos deste trabalho. O gesto tem que ser preenchido, trazendo como referência um momento histórico ou situação social. Conforme explicação de Anatol Rosenfeld:

O encadeamento rigoroso da dramática pura, o qual sugere a situação irremediavelmente trágica do homem, devido ao evoluir inexorável da ação linear, é substituído pelo salto dialético. Esta estrutura em curvas permite entrever em cada cena, a possibilidade de um comportamento diverso do

adotado pelos personagens, de acordo com situações e condições diversas (ROSENFELD, 2011, p.150).

Outras categorias norteadoras da proposta pedagógica desta pesquisa são direcionais substanciadas nas peças didáticas, sejam elas em fragmentos ou na íntegra, estruturalmente as peças didáticas nos levam a um melhor entendimento sobre o modelo de ação que estamos utilizando como aporte no Grupo AN. As peças didáticas de Brecht são de cunho político, tratam de questões sociais, na maioria das vezes fragmentadas, dando margem à entrada do discurso dialético inserido pelo ator.

Segundo concepção do próprio Brecht, com as peças didáticas se aprende e se ensina. Vale destacar que elas também foram escritas pelo dramaturgo em um momento histórico, no qual se destacam as obras *Os Fuzis de Senhora Carrara* (1937), sobre a guerra civil na Espanha, e *A Vida de Galileu* (1937), tendo em vista uma série de acontecimentos em questão. Há ainda o exemplo da primeira versão da peça *Um homem é um homem*, escrita entre os anos 1924 e 1925, em que Brecht conta a história de Galy Gay, um homem que não consegue dizer não, e é persuadido por uma tropa militar de Kilkoa, que o convence a se transformar em um assassino de guerra.

A partir dessa atitude, o aluno narrador toma conhecimento de que aqueles acontecimentos que estão sendo colocados em debate poderiam se dar de outra forma, o aluno pode provocar o pensamento de que se a personagem não toma outra posição diante da situação por diversos motivos, dentre eles, as condições sociais a ela impostas, característica esta que leva seu teatro a ter um propósito humanista, dotado do conhecimento necessário para explanar, dialogar e indagar o mundo diante das conformações que surgiam, longe do pensamento burguês da época.

As peças primavam por ensinar e aprender, e seu principal objeto era um plano social, pensado com foco nos interesses do povo, da classe operária e dos desassistidos, sendo essas características fator estimulante que desperta curiosidade e interesse em participar do Grupo AN. As peças didáticas, portanto, conduzem uma vertente de ensino e aprendizagem, o que justifica a presença de seus eixos norteadores seja na forma, no conteúdo, no objeto, ou objetivos do produto pedagógico proposto no projeto da pesquisa que define este trabalho.

O projeto de pesquisa propõe fazer interagir a proposta estética de Brecht com o ambiente escolar através da construção de um grupo de estudo em teatro épico/dialético na escola. Um projeto que se estende às aulas de artes, no qual se trabalha com a categoria Aluno Narrador (AN), onde se investiga a teoria do Teatro Épico de Brecht e o discurso crítico do

aluno narrador. A partir de algumas das peças didática, as aulas envolvem os alunos nas proposições experimentais do projeto. São encontros pautados em determinantes sociais vistas através de filmes, textos, poesias, ou até mesmo, vivenciadas pelos próprios alunos em casa, na escola ou na comunidade.

Esse projeto parte de um estudo teórico para a apresentação de um experimento cênico dentro da escola onde o pesquisador e artista-educador mescla seus saberes, dando um sentido a sua arte. Arte como crítica social.

A metodologia da pesquisa converge para a pesquisa-ação. A ação diretiva é buscar, com o grupo de estudos AN, intervir e transformar em ações artísticas participativas, experimentos artísticos. O trabalho tem caráter coletivo, apontado para um pensamento político e social, e tem como pilar a construção de personagem e discurso.

A partir deste processo, os alunos narradores poderão vivenciar os elementos do teatro dialético, ou seja, experimentar um processo de ensino e aprendizagem no qual a prática corporal e a arte do discurso estejam intrinsecamente ligadas aos questionamentos sociológicos das temáticas em questão. Tudo isso articulando-se com pautas cuja preocupação é a construção de cenas completas em termos de elementos do Teatro Épico, gera os rudimentos do produto proposto no projeto.

Propondo que a leitura e o diálogo sejam vistos na sala de ensaio como uma metodologia de troca, de provocação, de perguntas e inquietações, tanto por parte do mediador como pela dos alunos, a pesquisa segue. Constrói-se um processamento de aprendizagem onde não mais prevaleça o sentido vertical, em que o professor é o manipulador do processo. O diálogo a favor de uma busca constante do olhar crítico procura um novo conhecimento, novas questões e novas respostas, cujas réplicas estão no campo das nossas próprias ambiguidades sociais.

Quanto ao referencial teórico para os fundamentos da pesquisa, contou-se com a obra *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld (2011), bem como com *Jogos teatrais: o fichário*, de Viola Spolin (2008). O conteúdo sobre o teatro épico se dá nas etapas, seguindo o planejamento escolar das aulas de artes, e como dispositivo para prática de jogos teatrais, empregam-se as técnicas dos jogos de Viola Spolin (1906-1984), uma referência clássica para professores de interpretação e arte educadores. Estes jogos despertam o desmitificar da noção de teatro senso-comum e propõem aprendizado, logo, são de fundamental importância para o objetivo pedagógico deste projeto. Segundo Viola Spolin:

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 e autoexpressão. A sede de autoidentidade e autoexpressão, enquanto básica para todos nós é também necessária para a expressão teatral (SPOLIN, 1998, p.6).

Um exemplo para isso, advém da própria experiência. Nos primeiros encontros com os alunos voluntários a fazer parte do grupo de estudos, priorizou-se fazer leituras diversas e com referencial de base narrativa, para compreendermos melhor o fazer teatral a partir de um contexto histórico e social. Contou-se, por exemplo, com a leitura de *O Narrador* de Walter Benjamin, obra na qual a figura de um narrador viajante tem a possibilidade de contar tudo aquilo que viu e vivenciou em suas viagens. A obra apresenta uma dicotomia entre as narrativas ligadas à oralidade, voltadas para o discurso social, e as narrativas, como encontradas nos romances ou, até mesmo, em algumas estruturas de dramaturgias, ditas convencionais.

Era perceptível entre os alunos, a necessidade de discussão e a vontade de trazer as questões sociais em que estavam inseridos para dentro do ambiente escolar. Foi, então, que nessa busca de se preencher esse lugar de fala, trabalhamos as peças didáticas de Brecht, entre elas, *Mãe Coragem e Seus Filhos* e *Maligno Baal, o Associado*, serviram de pauta, e foram de suma importância para se tratar dos experimentos vivenciados por ele em sociedade, levando em consideração experiências desses alunos.

Essas reflexões e posicionamentos são importantes e valiosos na construção do projeto de vida desse educando. Esses desafios lançados em sala, nas aulas de teatro, o ajudarão na suas formas de encarar e enfrentar as dificuldades, estimulando a sensibilidade, na construção e interpretação de textos e lhes possibilitarão uma visão crítica do mundo em que vive.

O fundamental de se desenvolver esta pesquisa na escola é, no mínimo, reafirmar a importância do teatro como ferramenta de discurso na educação. Ao tomarem o teatro dialético, no seu modo narrativo, os alunos encontram aí um meio de se expressar enquanto sujeito crítico, autônomo e protagonista do seu tempo, estimulado à proatividade e ao protagonismo estudantil, percebendo o quanto podem mudar de sua realidade, transformando-a. criar um modo de existência não para o passado, nem para representação, mas para experimentação.

Este trabalho poderá abrir caminhos para esclarecer, no ambiente escolar, pela mediação do teatro dialético, a visão social, e a necessidade de transformação. Poderá, ainda, instigar plateias a uma reflexão mais politicamente crítica sobre o mundo. É que elenco e público juntos podem perceber em que diferem e em que divergem as concepções entre o teatro épico e o teatro dramático.

Desse confronto, podem tirar, de primeira instância, a mistificação do homem como um ser imutável, ao perceber e entender que os problemas do homem não são eternos, e sim fazem parte de sua história. Sendo o homem movido por forças históricas, vai, por isso, adquirir transições e transformações.

1 O TEATRO POLÍTICO NA CONSTRUÇÃO DE UMA PEDAGOGIA CRÍTICA

Nos Parâmetros Curriculares Nacionais de artes – PCN de Artes, consta que o professor deve capacitar seus alunos para que possam interagir com autonomia e propriedade. Interagir, desfrutando das linguagens artísticas para trabalhar a integração em grupo ou até mesmo pensamento autônomo, ou seja, dispondo de argumentos, pontos de vista e opiniões, que estão relacionados aos conhecimentos já adquiridos e construídos sejam eles teóricos ou práticos, adquirindo o que chamamos de saber artístico.

Para os PCN, é papel do educador orientar seus alunos para que estes identifiquem a posição que a comunidade em que ele está inserido ocupa no contexto de diferentes espaços de produção cultural, analisando, interpretando, comparando e se posicionando em relação a um leque variado de contribuições artísticas da sua região, de outras regiões do país e de outros países. Da mesma forma, eles identificarão, com mais clareza, a contextualização, a história e a identidade nas suas expressões artísticas. O pesquisador e professor de Artes Diogo Lopes cita em seu artigo sobre a educação estética no ensino de Teatro, a seguinte afirmação:

A abordagem Triangular, apesar de ser uma proposta desenvolvida no campo das artes visuais, foi perfeitamente aplicada em outras áreas do ensino artístico como a dança, o teatro e a música. Assim, é comum vermos professores de artes cênicas ou de educação musical utilizando-se de seus preceitos. Nos aspectos da leitura e da contextualização, professores de teatro podem aplicar os conteúdos e realizar as dinâmicas na apreciação e na análise de elementos visuais da cena, como a indumentária, as maquiagens, a iluminação cênica. Esta ação pode ser realizada fazendo-se uso de fotografias e imagens de espetáculos encontradas em diversas mídias, como jornais, revistas, além da possibilidade da exibição de DVDs e dos registros audiovisuais do acervo de grupos e companhias teatrais (MORAES, 2017, p.92).

Com isso, os alunos passarão a estabelecer diálogos e conexões com as artes integradas, alcançando mais clareza e criatividade, entre os trabalhos escolares e a cultura além dos muros da escola, ambos envolvendo os elementos de estudo, tanto no entorno de sua comunidade como no âmbito da produção nacional e internacional à qual tiverem acesso.

Como pesquisador e mediador do grupo Alunos Narradores, o qual poderá ser referido simplesmente como AN nesta dissertação, busca-se atuar no território em que a troca de saberes é destaque, e dito como um elemento central para a educação. Essa troca ao ser repassada, expressa as próprias experiências do mediador, vinculadas a diversas responsabilidades e descobertas, e uma delas é esse mediador reconhecer suas emoções, enfrentar seus bloqueios

para estabelecer uma relação segura e acolhedora entre sua figura e a do aluno narrador, a fim de que eles possam trabalhar adequadamente sua sensibilidade e criatividade artística.

O arte-educador, na sua docência, atua como um pesquisador capaz de avaliar as diversas formas de construir didática em espaço de aprendizagem. Assim poderá estabelecer conexões com outras disciplinas e construir campos de criação em artes. Como professor dessa disciplina, tem-se o conhecimento de que são das mais diversas as experiências que o arte-educador guarda. Quando se trata do universo escolar, tem-se que levar em conta a comunidade escolar. Portanto, experimentos externos são de suma importância para a construção de pensamento e reflexão, sendo assim, abordados em sala como experimentos sociológicos. Sociológicos, na forma mais literal, pois se trata de suas experiências como cidadão em sociedade.

Essas reflexões e posicionamentos são importantes e valiosos na construção do projeto de vida desse educando. Esses desafios lançados em sala, nas aulas de teatro, o ajudarão na suas formas de encarar e enfrentar as dificuldades, estimulando a sensibilidade, na construção e interpretação de textos e lhes possibilita uma visão crítica do mundo em que vive.

Com o teatro, o aluno tem contato direto com a produção e a interpretação textual, como, por exemplo, as abordagens aos experimentos sociológicos com o aporte do teatro do Oprimido de Augusto Boal. Boal desenvolveu o Teatro do Oprimido durante sua experiência no exílio, imposto a ele pela ditadura militar brasileira, após 1971. Porém, é importante ressaltar que o objetivo de sua teoria não se fundamenta em encontrar ou formar atores, tampouco é o objetivo de ser do Grupo AN.

As ações realizadas através da Metodologia do Teatro do Oprimido, destacando a técnica do Teatro Fórum foi essencial para expandir e emancipar o pensamento reflexivo e crítico do aluno narrador, desenvolvendo o protagonismo e a autonomia, para a construção de novos conhecimentos. Boal sempre trabalhou com o Teatro do Oprimido, e conviveu com artistas e não artistas, e teve o apoio de várias pessoas em seu processo artístico, algo que nos deixou bem familiarizados enquanto grupo de estudos e ações criativas.

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade (BOAL, 2012, p.19).

Hoje, o Teatro do Oprimido é mundialmente conhecido, um modelo cênico-pedagógico, um método que tem como objetivo a conscientização social, e se tornou referência em todas as escolas de artes dramáticas.

Esse levantamento prático e teórico sobre Boal na nossa experimentação com o Grupo AN foi pertinente para que os alunos narradores pudessem entender outras práticas teatrais e suas possíveis reflexões educativas e sociais. Assim foi coerente trabalhar assuntos como: Teatro na Grécia Antiga, Teatro Brasileiro e Arte Contemporânea, como também vida e obra do dramaturgo Augusto Boal e a criação do Teatro do Oprimido e suas técnicas. Explanamos das mais diversas formas, dados sobre os assuntos mencionados, seguidos de vídeos de entrevistas e experimentos que colaboraram com compreensão dos conteúdos apontados no Grupo.

Sintetizando, essa técnica sistematiza exercícios dialéticos, jogos dramáticos e outras técnicas teatrais que objetivam tornar acessível o teatro, uma vez que entrelaça a linguagem do nosso cotidiano com a linguagem cênica, propondo a comunicação direta, sobretudo, construtiva entre palco e plateia. O conhecimento social e pessoal passa a ser um local de debate. E, através da cena, expressando-se de diversas formas, abastecendo-se das outras linguagens (dança, música, artes visuais etc.) chegando ao ponto crucial, que é o de fazer teatro para o povo, para um meio social comum, ou seja, fazer o que conhecemos por Teatro Político.

O Teatro Político, nesse momento específico do início do século XX, posiciona a arte dramática em um novo lugar de leitura e pensamento, levando para segundo plano pensamentos autocentrados, e transformando em um novo olhar, o indivíduo e sua relação – não com seu semelhante – mas com um mundo que lhe pede posição, que lhe impõe seguir em alguma direção. O Teatro Político constrói um novo olhar, um alerta extremo dos demais sentidos, uma abertura para um pensamento mais emergencial de mundo, perspectivas políticas e sociais.

Trazendo nossa pesquisa para o contexto do Teatro Político, surgiu o problema dessa investigação, que se configura em tentar compreender como os experimentos sociológicos podem contribuir para a construção de conteúdos significativos na escola, e ainda, como podemos utilizá-los nos exercícios de construção de dramaturgia e cena. Partindo desse pensamento, buscamos como objetivo principal investigar tanto os experimentos sociológicos, quanto os da análise teórica da construção do gesto social, para avaliarmos como ambos podem auxiliar no processo de ensino e aprendizagem em teatro, na disciplina de artes no nível médio.

Na avaliação da crítica teatral, o gesto social, ou *gestus*, conceito brechtiano, caracteriza-se por certo comportamento, segundo alguns autores a exemplo de Koudela:

Enquanto princípio de construção estética, nas encenações épicas de espetáculos, o *gestus* abrange o trabalho do ator, do dramaturgo, do músico, do cenógrafo – dentro da concepção brechtiana do teatro como *ensemble* das artes. Nesse sentido, o conceito de *gestus* pode referir-se à entoação de uma palavra, ao enunciado de uma frase, a um movimento de mão, a uma atitude corporal, a uma sequência de sons na música, a um ritmo, a um objeto de cena, a uma ação, ao ritmo das palavras, à estrutura das frases, ao embate de tons, à sequência de palavras e linhas em uma poesia (KOUDELA, 1999, p. 124).

É possível daí, partir-se para compreender o que é Arte Educação. Com isso, refletir sobre o Teatro Político, perceber o lugar de fala de cada indivíduo na sociedade e, também, definir um referencial teórico, desenvolvendo habilidades e formas do fazer teatral através das próprias produções do teatro.

Para a coleta dos dados foi utilizada a técnica da observação, com aporte da obra *Um jogo de aprendizagem* de Ingrid Koudela, como uma proposta de teatro que suprime a presença do espectador e a converte em ação participativa, onde todos são atuantes, ou seja, todos participam da ação, cuja importância está em registrar diferentes situações, permitindo descobrir como a sociedade influencia no nosso comportamento podendo identificar relações existentes entre o comportamento em sala de aula, ou seja, em sociedade. Porém ao longo da observação e reflexão observamos que o teatro não é mais um conteúdo escolar para preencher tempo e nem para enfatizar datas comemorativas, mas sim contextualizar e articular com as demais áreas do saber. A arte está presente em grande parte das manifestações sociais, saberes e, tradicionalmente, em nosso cotidiano. E nessa particularidade, o estudo da arte faz com que o jovem formule reflexão e pensamento.

Boal emprega elementos que remetem à linguagem da performance, transportando o espectador para a condição de ator/performer, e o cotidiano é lançado cenicamente como proposta de ação para o jogo. Assim como na linguagem da performance, o espectador do Teatro do Oprimido também não necessita ser apresentado em teatros ditos convencionais, ou seja, o ato artístico é proposto pela situação.

No Grupo AN, em alguns momentos de exercícios, por diversas vezes, não usávamos personagens ao embarcar na proposta de jogo do Teatro Fórum, era o ator narrador usando seu discurso e coerência diante do ato de opressão estabelecido em cena, era perceptível nesse momento a maturidade dos alunos narradores, mesmo com a pouca idade que eles tinham (Vai ter esse detalhamento?)

Tal qual Brecht, Boal desejava que suas personagens conscientizassem e orientassem seus espectadores a pensarem por si, indagando a transformação em seu contexto social e luta

de classe. Boal, partindo de seus conceitos, rompeu com este paradigma, convidando seus espectadores a reagirem atuando como protagonistas das ações, denominando o que se conhece por *espect-atores*¹.

3.4 Brecht e o gênero épico

Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898-1956) nasceu em Augsburg. Desde criança, bastante reservado, sempre se viu deslocado em seu ambiente burguês. Filho de Berthold Brecht, um abastado diretor de uma fábrica de papel, Brecht recebeu formação protestante por influência da mãe, Sophie Brezing, filha de um funcionário público.

Em 1913, Brecht publicou seus primeiros poemas. Bertolt Brecht foi um dos maiores nomes do teatro alemão do século XX. O dramaturgo percebeu que a superioridade sobre a arte teatral do planeta não serviu para melhorar a situação de seu povo. Investiu, por isso, em um teatro político-social. Este, bastante motivador em sua obra. É que Brecht, nos seus estudos, aproveitou nortes que o levavam a um teatro no qual o ilusionismo seria rompido, de forma que, no lugar da catarse defendida por Aristóteles, uma nova reação fosse gerada pela cena. Utilizando o recurso denominado distanciamento, onde o ator propõe a quebra da quarta parede e aproxima a situação do público, propõe ver a postura no público diante da situação. Seria pelo distanciamento que, por sua vez, o público se levaria a adotar uma postura ponderada e crítica diante da peça, e a refletir sobre realidade e função social.

Brecht tornou-se membro do Comitê Revolucionário na revolução de 1918. Volta a estudar, e ao mesmo tempo, gradualmente vai-se aproximando do mundo do teatro e da literatura. Foi aí que então surgiu sua primeira peça, *O Maligno Baal, o Associal* (1918). Brecht queria fazer nascer o revolucionário a partir de um tipo malvado e egoísta em si, e sem considerações éticas. Baal é um ser de caráter performático e atitudes associas. A peça foi a primeira escrita por Bertolt Brecht, e Baal, talvez, a sua mais querida persona, cuja história se organiza pela temática da revolta anárquica e romântica do indivíduo arredio. Nesta nova era, os conceitos de caráter, de integridade e unidade da personalidade humana tiveram de ser abandonados no palco tanto quanto o foram na vida real. *Baal* foi vaiada e aplaudida,

¹ O Teatro do Oprimido visa a que o espectador passe a protagonista e transformador da ação dramática. A ideia central é que o espectador ensaie a sua própria transformação, desta forma conscientizando-se da realidade e de sua autonomia diante dos fatos cotidianos, indo em direção a sua real liberdade de ação, sendo todos "espect-atores", ou seja, atores e espectadores da ação dramática e da própria vida.

alternadamente, em sua estreia em Berlim. Brecht não buscava agradar, não gostava do espírito pudico da sociedade educada. Em 1921, Brecht foi jubilado da escola de medicina.

Em 1922, ano em que estreia *Tambores na Noite*, sua personalidade artística já estava concebida. Em 1923 foi encenada *Na Selva das Cidades*. Depois de uma acusação de plágio em *Uma Temporada no Inferno*, de Rimbaud, Brecht ressalva que em, Na Selva das Cidades, os diálogos aparecem entre aspas como citações das personagens.

Em 1924, integrou-se ao Deutschen Theater, na função de dramaturgo, tomando contato com Max Reinhardt (1873-1943) e Erwin Piscator (1893-1966), diretor que buscava um teatro moderno e marxista, AgitProp², formado pela abreviatura de agitação e propaganda, geralmente aplicado à campanha de propaganda político-cultural realizada na Rússia, depois da Revolução de 1917.

Concretamente, o Partido Comunista Soviético criou em 1920 um Departamento de Agitação e Propaganda, que era parte do Secretariado do Comité Central, que tinha por missão usar a arte como uma arma revolucionária num país degradado pela guerra, e marcado pela literatura que muito influenciou as teorias escritas por Brecht sobre o teatro épico.

Logo, o jovem Brecht passa a investigar o marxismo na Escola de Operários, em Berlim. Nesse período, as peças teatrais mais representativas são: Baal (1918/1919), Tambores na Noite (1919), Na Selva das Cidades (1921), Luz nas Trevas (1919). Após o lançamento de sua coletânea de poemas Breviário Doméstico e a estreia da peça Um Homem é um Homem (1926), Brecht passou a estudar O Capital, contando com a colaboração dos compositores Hanns Eisler (1898-1962), Paul Dessau (1894-1979) e, especialmente, Kurt Weill (1909-1950). Dessas parcerias, surge uma produção que gerou obra A Ópera dos 3 Vinténs (1928), uma irônica sátira à sociedade burguesa alemã do pós-guerra.

O dramaturgo buscou a aplicação da vertente marxista, em que as incongruências são reveladas como fatores de transformação social. Sua forma de utilização deveria direcionar-se do palco para a plateia, defendendo, para o espectador, a compreensão do discurso através do V-Effekt³, e não o contrário. Brecht admitia que seu teatro se encaixaria na dialética materialista de Marx, e desejava fazer da prática desse conceito um prazer, para uma estética que deveria divertir, além de ensinar e aprender. Portanto, suas peças sempre se destacaram pela essência

² Termo teve origem na Rússia soviética como nome abreviado para o Departamento de Agitação e Propaganda, que fazia parte dos comitês centrais e regionais do Partido Comunista da União Soviética.

³ V- Effekt ou Efeito V (do alemão Verfremdungseffekt) é uma concepção artística do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht, pode ser traduzido como "efeito de estranhamento" ou "efeito de distanciamento".

marxista que ele procurou levar também para a teoria e a prática na construção dramaturgica e cênica.

De acordo com o filósofo e crítico de teatro Gerd Alberto Bornheim (1992), sua dramaturgia se divide em três fases: expressionista, didática e a maturidade científica. Ao longo do seu itinerário na arte, as técnicas de uma e de outra fase acabam por se fundir em situações paralelas em suas produções na área teatral. Brecht diz:

Esta técnica permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições. Para a técnica em questão, as coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias. O mesmo sucede em relação aos sentimentos, opiniões e atitudes dos homens através dos quais se exprimem, respectivamente, as diversas espécies de convívio social (BRECHT, 1978, p. 117).

O dramaturgo utilizou, assim, tanto o conhecimento marxista quanto aos aspectos do qual a arte dos palcos poderia dispor para alcançar suas finalidades, tendo consciência de que a hibridez de gêneros acompanhava o teatro a partir de suas origens. Da Grécia Antiga, sustentou o coro das tragédias clássicas e as formas não ilusionistas características do gênero comédia; do teatro do oriente desfrutou do desempenho dos atores; na Idade Média, encontrou a dissociação das cenas em palcos separados; e dos tempos modernos, a inquietação e insatisfação de Büchner e Piscator. Bebeu na fonte de todos esses períodos, adicionando em todas o uso da narrativa, como diferencial, favorecendo pessoas das classes sociais mais baixas como seus protagonistas.

No teatro épico, o ator narrador, desvenda pensamentos, expande horizontes para reflexões. No teatro dramático, ele é expresso em diálogos, nos quais o personagem expõe suas projeções. Brecht, que via a história da humanidade a partir de uma estrutura dialética de mudanças e transformações, visando a economia, não aceitava a perspectiva abstrata de apresentação da realidade humana, por exemplo. O teatro expressionista era visto por Brecht como forma de alienação. Diz Anatol Rosenfeld:

O teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidas no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu anti-iluminismo e marxismo atuante separaram-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o anti-iluminismo e o anti-psicologismo dos expressionistas são totalmente “transfuncionados” na obra

de Brecht despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção (ROSENFELD, 2011, p.146).

O crítico Alfred Kerr afirmou, numa nova acusação de plágio, que Brecht utilizou grandes passagens das baladas de Villon na Ópera, sem dar crédito e direitos autorais. Brecht admitiu a displicência como sendo um ato falho de descuido. Depois de receber pela cessão de direitos autorais para a versão cinematográfica da Ópera, Brecht processou a companhia Nero-Film, logo após o escândalo. Para promoção pessoal, acabou aceitando a proposta de acordo. Porém, também dentro desse contexto, ocorreu com a versão para película de *Mãe Coragem*, que adaptou de *A Mãe*, de Gorki. Fez várias apresentações nos setores operários e, quando o desemprego atingiu o auge em Berlim, escreveu uma paródia do drama clássico alemão *Santa Joana dos Matadouros*, que só chegou ao público dentro de uma proposta adaptada em formato radiofônico.

Ao trazer esse olhar mais abrangente a partir de um processo de pesquisa voltado para o fenômeno do teatro épico, entrelaçando-o à nossa vivência escolar, nas aulas de artes, relatamos essa experiência no papel de arte educador. Enfatizamos que seus pressupostos são imprescindíveis diante de um debate sobre narrativa e função social, pois o ato cotidiano de descrever algo ou alguma situação nos leva a um lugar de fala; lugar de posicionamento. Com todos os envolvidos, fomos aprofundando-nos nas discussões e debates, com que se puderam perceber outros recursos de caráter épico.

Nessas práticas em sala de aula, são perceptíveis a euforia e a força de expressão, pois oportuniza esses alunos a se posicionarem a partir de suas vivências em sociedade, quando o estudante aborda um colega ou até mesmo o professor para narrar algo que viu em seu percurso até a escola ou vice-versa. Ou seja, esse estudante assume um papel de observador da rua. Ele conta cada detalhe, imitando trejeitos de passantes, registros vocais dos envolvidos e, por muitas vezes, involuntariamente nos apresentam um leque de composições comportamentais e gestos sociais, o que resulta em material rico para nosso acervo enquanto pesquisadores atuantes da arte dramática.

1.2 Hoje tem teatro, AN?

Ao mergulhar no Universo do Teatro Épico, o professor deixa de atuar apenas dentro do campo artístico que lhe era permitido na escola, ou seja, sala de aula. Ele passa a encontrar espectadores também fora da sua bolha de convívio. Além de do pensamento estético e imagético, leva outras provocações a eventos organizados na escola, buscando atrair a atenção dos muitos que ainda estão dispersos dessas ideias e reflexões.

Na nossa experiência, nos trabalhos voltados à nossa pesquisa, muitos alunos que não costumavam ir ao teatro, tinham a possibilidade de ver teatro nesses momentos, ou viam, quando conseguíamos, atipicamente, meio de levar seus olhares a aulas de campo em algum equipamento cultural da cidade. Isso, porém, não impedia uma noção prévia das coisas, e na escola, de certa maneira, todos tinham ideia do que, de fato, era uma abordagem teatral convencional. Começa assim, com essa junção de ideias, e com o propósito de desenvolver esta pesquisa com os alunos, o nosso grupo de alunos narradores (AN), e as atividades foram-se diversificando.

Como mediador, professor de arte e, naquele momento, pesquisador, veio-nos à consciência a obrigação de facilitar esse acesso ao que podia ser feito do outro lado. O lado de fora. O de dentro era a escola. Quer dizer, buscávamos sempre articular uma parceria em meio à SEDUC – Secretaria de Educação – e algum equipamento cultural da cidade.

Levamos em consideração o fato de a interdependência estar presente na escola, e construimos, nos nossos encontros, paralelos com outros componentes curriculares, promovendo a interdisciplinaridade em busca de historicizar as temáticas humanas por meio do próprio olhar de cada um. (Transdisciplinaridade) Desse modo, entendíamos ter a chance de, no cotidiano escolar, contar nossa própria história, expondo um fato, ou um acontecimento, em uma perspectiva histórica, incluindo os saberes tradicionais, as culturas locais e os costumes. Estávamos gradualmente, sempre mais cientes de que a peça didática propõe margens para que o ator colaborador possa inserir seu ponto de vista, seu discurso e expressão. A ação proposta pela obra de Brecht permite, pois, ver-se nela a admissão da atualidade crítica que ela condensa.

Essa ação artística e crítica foi contribuindo bastante, e logo nos levou a pensar sobre o sentido do que estávamos fazendo e, de certo modo, sobre nosso papel na sociedade. Até hoje, o trabalho do grupo AN – Alunos Narradores (Pesquisa e criação cênica) que segue colhendo os eventos do dia a dia, dialoga enveredando entre a concordância e a divergência. Ou seja, com as oposições apresentadas nos encontros do início com que se iam organizando o grupo NA.

Nos primeiros encontros, não focávamos só nas peças de Brecht. Buscamos diálogos críticos idênticos em outros autores com seus trabalhos. Assim, tivemos estudos com o trabalho

de Chico Buarque em a Ópera do Malandro; com fragmentos extraídos de jornais, revistas etc.; e com matérias e artigos sobre montagens experimentais cênicas tivemos *O Diário de Anne Frank* e *Mãe Coragem e Seus Filhos*. Como relata o aluno Douglas Rommel⁴, 2º ano, ensino médio:

Foram tantas leituras que nem me recordo. Os pontos positivos eram receber o incentivo do professor em mostrar pra escola que a arte fazia parte da nossa rotina, e isso foi motivador e despertou várias habilidades interpessoais e relacionamentos duradouros até hoje, pelo menos, com algumas pessoas da minha turma, por conta de apresentações de teatro, mesmo com ausência de recursos pra trabalhar. Não tínhamos insumos e recursos para dá corretamente as ferramentas de se trabalhar, de maneira inovadora, acredito que isso deixou a desejar, mesmo com a felicidade que o professor tinha em somar nessa disciplina, o professor sempre foi um professor emotivo e parceiro, querendo sempre nos incentivar a mostrar que a arte, ela pode ser feita mesmo sem ferramentas e palcos, temos muitos momentos montando sonoplastia, peças, curtas metragens e feiras, são tantos que nem me recordo quantos, só sei que as apresentações marcam muito as turmas e os professores que fazem parte da trajetória profissional dele e minha como aluno.

Tendo visto, que nos primeiros encontros, até então, seguíamos numa premissa de introdução ao teatro, uma forma de conhecer a linguagem teatral. Em seguida, veio o interesse pela junção entre teatro e política, teatro e música, teatro e audiovisual, mas já sabíamos que em qualquer processo nessa área, teríamos que passar pelo estudo da obra de Brecht e Boal. Mais precisamente, pela poética Brechtiana e seu modelo de encenação. Assim, o foco do nosso grupo de pesquisa em teatro político com proposta dialética foi criando consistência. Visávamos a aspectos e recursos da produção Brechtiana, a teoria e a dramaturgia épica e, por fim, ações práticas coletivas, conforme pontos que descreve o próprio autor sobre o teatro que teoriza e desenvolve, argumenta Brecht:

A perspectiva que adota é crítico-social. Estrutura os acontecimentos e caracteriza as personagens realçando todos os traços para que seja possível dar um enquadramento social. Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições (BRECHT, 2005, p. 109).

A princípio, focamos numa análise através de uma leitura cênica da peça *Mãe Coragem e Seus Filhos*, com a qual tínhamos tomado contato, também, para essa análise, foi usado o

⁴ Trata-se de um pseudônimo. Por questões éticas, todos os nome dos participantes foram substituídos por pseudônimos.

apoio do livro didático adotado pela escola. Os alunos, no decorrer das aulas de artes, se depararam com Brecht como conteúdo da matriz curricular e ficaram curiosos em conhecer a peça Mãe Coragem, citada no livro. Então, ao abordar o assunto em sala de aula, fiz um breve resumo da obra. Logo, eles demonstraram interesse imediato. Um tanto admirados, pediram para realizar um estudo a partir da obra. Foi daí que montamos com o AN um cronograma de estudo só com Mãe Coragem, pois a carga horária de artes tinha que ser cumprida seguindo a matriz curricular. Nosso horário era curto, então passamos a abordar nossas inquietações em horários extras sala, como intervalos, ou até mesmo, após o dia letivo.

Até hoje as peças didáticas estão aqui presentes no nosso interesse, desde o início, portanto não só em Brecht, mas sempre nessa ideia de ligar o teatro às injustiças sociais, atentos a ideia de opressor e oprimido, focando na junção artística entre ficção e uma possível leitura crítica da sociedade, relacionando ao teatro épico, hoje o nosso trabalho no AN visa abranger a necessidade da própria postura dialética dos integrantes, como pondera a aluna do 2º ano do ensino médio Andreza Nobre⁵:

Existem vários aspectos que possam ser abrangentes nesse tema, o teatro ele aborda diversos fatores que podem ilustrar os desafios vivenciados mediante um cenário político tão polarizado no país, como também impactar na consciência mediante a liberdade de expressão sem denegrir o direito do outro, já na transformação não sei, pois qual impacto intelectual e emocional possa atingir ou modificar a cosmovisão do indivíduo que venha obter acesso a essa arte.

A admiração pelo trabalho com arte educação vinha de razões muito particulares não só ligadas a escola, pois nossos trabalhos de artes eram muito pautados em datas comemorativas, por diversos motivos, dentre todos, sendo um dos principais problemas a carga horária reduzida, por ser quase inviável em uma hora aula semanal, ou seja, tínhamos cinquenta minutos de aula por semana, estudei durante um tempo um meio de estender os encontros e a partir daí ficou do interesse do aluno busca fazer valer esses momentos.

Teoricamente, quer dizer, os fundamentos teóricos desta pesquisa foram pautados pela obra O Teatro Épico, do alemão Anatol Rosenfeld. Foi o estudo dessa obra o que levou a uma leitura intelectual mais aguçada sobre o teatro dialético. Outros textos e críticas também foram sendo adotadas para a leitura do Grupo AN. Toda leitura fundamentada, que dialogasse com essa temática, servia como documento ou protocolo para nossos processos de criação, pesquisa

⁵ Trata-se de um pseudônimo.

e ação criativa, sempre em parceria, pois a experimentação em teatro é coletiva. Ao fim das leituras, experimentávamos o que tinha sido compreendido da atitude crítica da obra, pois só se podia relatar essas posturas críticas, sabíamos imprimi-las como cenas.

Em 2019, como colaborador do AN, (todos os envolvidos somos colaboradores do grupo), sugerimos a organização de um cronograma específico, para vincular a potência poética de Brecht, diretamente, e indiretamente as mudanças que os estudantes almejavam para a comunidade. Levantamos uma espécie de senso, e a partir daí fomos sugerindo investigação e busca por outros autores, sendo eles das mais diversas linguagens da arte. Encontramos nas artes visuais, Cândido Portinari (1903-1962), pintor modernista brasileiro, conhecido mundialmente por suas obras inquietantes; sua produção que retrata, principalmente, questões sociais. O contato com essas obras, levou-nos a vertentes artísticas relacionadas ao realismo e surrealismo, o que fez desse encontro um apontamento para se fazerem provocações críticas a partir de Portinari, porque o pintor tinha renome em explorar temáticas brasileiras que incluem a luta das classes dos trabalhadores, nas plantações, favelas, cidades etc.

Além disso, Portinari também produziu trabalhos relacionados com as lembranças de infância em sua terra natal, ou seja, uma excelente referência para o grupo já que nosso foco era investigar e explorar o campo de criação a partir de nossas referências sociais (esse era o propósito? A pesquisa foi fundamentada nesse sentido? Como investigar esse processo de criação? A experiência com outra linguagem de forma mais aprofundada, era para o grupo como julgar/analisar uma obra dentro de suas possíveis leituras.

Revelar divergências e diálogos, ao mesmo tempo em que poderíamos recriar nessa mesma linha de pensamento que Portinari e suas obras impulsionou a experiência. Experiência esta que, como resultado, obtivemos crítica e composição imagética juntas em primeiro lugar. Portanto, nosso processo criativo consistia na releitura da obra dentro de uma perspectiva da fotografia crítica, onde a dramaturgia de Brecht entrava como motor de provocação.

Para trilharmos um caminho em busca da ação coletiva com o Grupo NA, junto às obras de Portinari, o primeiro passo foi pensar em uma abordagem metodológica, para a busca pelo entendimento a fundo do que nos diziam essas obras. Essa metodologia tinha que pressupor aprendizagem significativa, conhecimento e crítica, não somente para o aluno, mas também para a comunidade, pois a apreciação seria um ato artístico coletivo. Sendo assim, em todos os nossos exercícios de pesquisa e criação em artes, apoiava-nos a Abordagem Triangular⁶ de Ana

⁶ A Abordagem Triangular foi o primeiro programa educativo do gênero e consiste no apoio do programa de ensino de Arte em três abordagens para efetivamente construir conhecimentos em Arte.

Mae Barbosa. Daí, seguiríamos os três pilares sugeridos na abordagem, quais sejam: contextualizar, apreciar e praticar. Como buscávamos fazer uma leitura crítica da produção da imagem de Portinari e de nós mesmos.

A Abordagem Triangular nos levou a pensar, e questionar o que é a imagem, e seu uso. Fala-se da imagem do cotidiano, da história da arte e da cultura no ambiente escolar. Víamos que era necessário também interpretá-la. A imagem visível aguardava uma leitura invisível que se ia revelando a cada distanciamento que fazíamos dela, tanto no sentido estético quanto dramático.

A ideia de Ana Mae é convencer os arte-educadores da seguinte forma: se nós arte-educadores preparamos os alunos para lerem imagens produzidas por artistas, estamos preparando-os para ler as imagens que as cercam em seu meio ambiente. É que, para a autora, a percepção pura desse aluno, sem influência de imagens, não existe realmente, uma vez que o mundo está imagneticamente provado, e mais de 80% de nosso conhecimento informal vem através de imagens, ou seja, de representações visuais.

O programa de encontros para que alcançássemos o objetivo do grupo de estudos se permitiu seguir em etapas pontuais. Considerou-se assim pontuar três etapas, seguidas de uma culminância. Optamos pelo termo *culminância*, pois não queríamos utilizar a palavra conclusão. Daí, logo, todo o material serviria de documento para os próximos trabalhos do Grupo AN, junto com os protocolos, nosso outro procedimento de pesquisa, que referimos aqui como outros fragmentos resultantes de nossas anotações. Essas etapas foram assim demarcadas:

1ª – Contextualizar vida e obra de Candido Portinari: catalogação das técnicas agregadas à sua obra, para, em seguida, relatar sua convergência com a introdução às artes visuais.

2ª – Apreciar outros compositores e pintores: rápido passeio sobre as escolas vanguardistas, seus principais representantes e técnicas, para, em seguida, elaborar-se uma análise compartilhada das obras dentro um pensamento social.

3ª- Criação e Prática: levantamento de referências começando a tomar forma e significado, para, em seguida, levar-nos a exercitar a releitura, ousando usar como ferramenta as linguagens visuais, propondo, a partir dessas linguagens, narrativas onde o discurso voltado para o social se destacava nas formas e nas criações.

Esse caminho, sob a concepção de socialismo do poeta alemão Brecht fundamental a seu teatro. No entanto, é importante reconhecer que a postura estética engajada, presente nos escritos de Brecht teria sido de menor impacto sociológico se não fosse potencialmente associável à proximidade ilusória.

Portanto, da concepção ao discurso e seu espaço de encenação, tínhamos sempre como prioridade o poder da dialética inserida na proposta do grupo, do qual se movia pelo desejo de transformação social. Esses pontos, no entanto, pareciam estar equivocados. Também não era o suficiente para invalidar o conjunto do seu argumento que trazia uma perturbadora lucidez, quando o próprio colégio não tinha um espaço, minimamente, aproximado ao de um teatro. Tínhamos apenas um pátio para as apresentações, e esse pátio findou sendo um instrumento de muita utilidade para a concepção não ilusória da proposta épica.

Levando-se em conta a conjuntura do momento, e os rumos que coletivo seguia, desafiando e reinventando, sempre dentro da proposta, utilizando-se da eficácia crítica do chamado efeito de distanciamento, Brecht desenvolve sua experiência sobre o teatro épico, descrevendo algumas particularidades entre a forma épica e a forma dramática. Ressalta, porém, que esse esquema não pretende impor discordâncias absolutas, mas acentuar algumas modulações de características distintas. Desde então o espectador foi submetido a uma nova escola. São essas as principais diferenças, a tabela abaixo segue a tradução de Anatol Rosenfeld (2011), com diferenças em alguns termos:

GÊNERO DRAMÁTICO	GÊNERO ÉPICO
Incorpora o evento	Conta o evento
Emociona o espectador, e ele apenas contempla ação	O espectador não apenas contempla a ação, ele observa e julga
A ação consome a atividade do espectador	A ação incentiva as decisões
Transmite emoções	Transmite conhecimento
A condição do homem é imutável	O homem é mutável que muda
Cenas encadeadas	Cenas Autônomas
Natureza causal	Natureza não casual
Mundo como ele é	Mundo como ele pode ser
Homem Problemas individuais	Homem ser social, problemas
Público de raciocínio passivo, ilusão Representa grandes homens, heróis.	Ilusão deve ser quebrada. Desmistificar (revelar/ desvendar)

1.3 Cenas escolares x cenário de pandemia: uma narratividade possível

A preocupação central com o uso do termo Cena escolar é buscar abordar as atividades práticas, as circunstâncias práticas e o raciocínio envolto a uma perspectiva social sendo desenvolvidas pelos alunos narradores no curso de suas atividades cotidianas na escola, sejam estas atividades internas ou externas, visando possibilitar uma reflexão, aliada à prática, sobre as questões mais importantes da criação artística, mas dentro das nossas possibilidades atuais, ou seja, estamos cumprindo nosso compromisso com o AN em condições remotas de ensino, não podemos perder o diálogo, esse diálogo não só entre a gente, mas também nas outras formas de buscar conhecimento com a arte.

No ensino remoto o nosso cronograma de encontros continua o mesmo em relação ao plano de atividades anterior a pandemia da qual estamos passando, de certo modo temos a linguagem audiovisual a nosso favor, a favor do teatro, a favor do AN, O campo fora dividido em grupos de estudo em experimentos sociológicos, utilizamos relatórios e depoimentos, vídeos e impressões de cada aluno pesquisador, os próprios textos e dramaturgias confeccionados em campo, estes servirão de instrumento de análise da pesquisa pra interpretação dos dados, interessante citar que no nosso primeiro encontro remoto apesar da evasão inicial, pois muitos alunos estavam com dificuldade, sejam elas de acesso a internet ou até mesmo por problemas pessoal, as dificuldades de um certo modo estão bem obvias em relação ao acesso as mídias, mas mesmo assim conseguimos alguns levantamentos e resultados, no nosso primeiro encontro, a canção esteve presente, sendo ela um recurso para se trabalhar a sensibilidade no olhar e perceber as dificuldades com que sabíamos que íamos encontrar no caminho, discutimos uma canção de Jorge Bem Jor, (1974, faixa 02, lado A), conforme a letra:

O Homem da Gravata Florida
 Lá vem o homem da gravata florida
 Meu Deus do céu, que gravata mais linda
 Que gravata sensacional, olha os detalhes da gravata
 Que combinação de cores, que perfeição tropical
 Olhe que rosa lindo, azul turquesa
 Se desfolhando sob os singelos cravos
 E as margaridas, margaridas
 De amores com jasmim
 Isso não é só uma gravata
 Essa gravata é o relatório de harmonia de coisas belas

É um jardim suspenso dependurado no pescoço
 De um homem simpático e feliz
 Feliz, feliz porque
 Com aquela gravata, qualquer homem feio
 Qualquer homem feio vira príncipe
 Simpático, simpático, simpático porque
 Com aquela gravata ele é esperado
 É bem chegado, é adorado em qualquer lugar
 Por onde ele passa nascem flores e amores
 Com uma gravata florida
 Singela come essa, linda de viver
 Até eu, até eu, até eu, até eu, até eu, até eu
 Lá vai o homem com a gravata florida
 Lá vai, lá vai o homem da gravata florida
 Até eu...

Essa composição, que nos aturdiu de um modo a enxergar sensivelmente as diferenças e igualdades, levou-nos a perceber no olhar a poesia do cotidiano e das coisas simples, o personagem protagonista da canção, um homem sendo diferente dos ditos iguais e trazendo cor para essa etapa tão cinza que estamos vivenciando, alguns até se emocionaram, outros acharam engraçada e diferente a voz aguda do intérprete, mas o mais importante foi a descoberta, seja ela de uma nova canção, um novo compositor, uma nova letra, passamos uma boa parte do encontro a apreciar essa canção em debate. No momento em que fomos voltando a dialogar dentro do NA, sobre o teatro épico em questão com esse período pandêmico, fomos percebendo as possibilidades que tínhamos de jogar com a tela do computador, um recurso bastante rico e útil na abordagem das peças didáticas é o uso de placas, pois faz parte da estética do teatro didático.

Brecht em suas peças introduzia comentários como nota de rodapé, feitos por um narrador, mostravam-se cartazes e placas, então nossa primeira atividade, deixamos como proposta de atividade algo que levasse uma interação com placas, onde os pesquisadores poderiam construir uma narratividade provocadora a partir de uma frase do qual eles ficariam livres para narrar ou utilizar no momento como nota de rodapé, sugestão essa como forma de inovar ou encontrar um nome para o exercício que iríamos executar com uso de placas.

Como sabemos, estamos em confinamento, ou seja de quarentena, então as propostas eram enviadas pela plataforma *Google Class*, os alunos pesquisadores debatiam suas imagens e mostravam em todos os encontros os protocolos⁷, exibindo os caminhos possíveis do qual eles chegaram naquela proposta narrativa, naquele cartaz, ou na frase de provocação. O trabalho do

⁷ Brecht utilizava os protocolos como um meio de reflexão acerca dos experimentos com as peças didáticas e como uma ferramenta de avaliação contínua, coletando as reações dos colaboradores submetidos aos experimentos.

aluno do 1º ano, Carlos Martins⁸ teve um destaque importante, segundo ele, desde pequeno, pratica dança e teatro na comunidade, o aluno propõe a experiência fotográfica com a frase: Expressão = liberdade. Liberte-se!'. Na foto ele faz uso de uma expressão corporal que visualmente nos remete a dança, e no protocolo, ele cita (informação escrita)⁸:

No encontro logo após os slides abordando o Brecht e teatro épico, o professor mostrou algumas imagens, cartazes de espetáculos com temática social, mostrou algumas cenas de teatro filmando e destacou algumas ações cotidianas dos personagens, logo em seguida passou uma atividade experimental, utilizando fotografia em casa, já que estamos em pandemia, o começo tive várias ideias sobre o que fazer e o que escrever. Pensei sobre o preconceito, racismo, *bullying*. Mas também pensei sobre encorajamento, uma frase motivacional, etc. Pensei muito a respeito, porque não podia ser algo muito grande, mas também não queria que fosse algo simples. Eu queria algo que fosse realmente impactante para as pessoas. Que levassem elas a refletirem sobre diversos assuntos! Então, resolvi usar minha arte para transmitir a mensagem! E se você parar para pensar, todos esses assuntos citados acima podem ser incluídos nessa frase:

A frase diz: Expressão = liberdade

Liberte – se

Eu quis transmitir confiança! Minha intenção é fazer as pessoas se expressarem, a falar o que sentem, sem medo. Não necessariamente com palavras, mas como elas souberem falar. Não importa se é com palavras, ou se é através da arte, da dança, do teatro, da música, da pintura. Acho que o mundo precisa muito disso: expressão, voz!

Mostrei isso para meus pais, minha prima, seu marido e seu filho e um amigo que estavam lá em casa. A reação foi exatamente a que eu esperava. Pedi pra eles aguardarem lá fora, e depois chamei. No começo ficaram chocados, e quando leram o cartaz, ficaram emocionados. Fiquei feliz, porque a reação foi exatamente a que eu esperava! Bom, essa foi a minha experiência. Achei bastante interessante, e espero que esse trabalho alcance o máximo de pessoas que puder!

Percebe-se que tudo que está em volta é de suma importância para as experiências individuais. São levadas questões em meio a debates, quando o assunto aborda projeções sociais antes e pós pandemia, considerando que seja um tema bastante pertinente. À frente da pesquisa e na mediação do Grupo AN, levamos sempre alguns pontos para os encontros, pois se trata de inquietações, incômodos e diversidades. É comum que, ao se adentrar na linguagem teatral, num cenário em que se vai deparar com a poesia da criação, remeta-se logo à poesia subjetiva, ao psicológico, ao *eu sinto, eu quero, eu preciso*, de forma bem introspectiva e intimista.

Portanto, o desafio do grupo é sair um pouco da zona de conforto e expandir o olhar, observar amplamente, aguçar o olhar externo, o pensar comum de todos. E assim, diversos

⁸ Informação escrita via WhatsApp cedida pelo aluno Carlos nos encontros remotos do Grupo AN.

temas sociais foram sendo alcançados, dentre eles, violência doméstica, homofobia, reforma agrária, concentração de renda, desemprego, corrupção, dentre outros. De um ponto de vista técnico, o observador entra numa zona de reflexão, estado tangível a transformações e desconstruções de pensamentos. Anatol Rosenfeld indaga:

Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em Sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” Plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator) (ROSENFELD, 2006, p. 161).

Em vista disso, seguimos estruturalmente na dimensão de debates, exercícios e experimentos. Tínhamos uma sala de aula, vários adolescentes pensantes e milhões de indagações sociais. O caminho trilhado metodologicamente seria observar. À frente da pesquisa e da mediação, observamos e participamos. Os alunos queriam trabalhar um texto pronto, desde o início. E assim, foi escolhido para entrar na experimentação, o texto da Opera do Malandro, de Chico Buarque de Holanda. Todos do grupo se encantaram com o texto.

Foi aí que se observou mais assertivamente que o tom realista do discurso artístico era o mais condizente com a necessidade de posicionamento crítico dos estudantes. Cuidadosamente, fomos fragmentando, adaptando, e logo a obra se tornou um pretexto, um modelo de ação para que eles o utilizassem como uma espécie de repositório sagrado para expor medos, impulsos e criatividade.

Os fragmentos se transformaram em algo que denominamos de experimentos sociológicos cênicos, sendo esses experimentos casos de injustiças sociais, presenciados por muitos na comunidade, casos de opressão, aos quais, nesse momento, tivemos a oportunidade de aplicar os jogos e exercícios para atores e não atores, com vontade de dizer alguma coisa através do teatro, criado por Augusto Boal, dentro de uma linha de pensamento voltado para o teatro dialético. Assim, utilizamos o teatro como ferramenta de informação e reflexão, deixando livre o acesso para esse ator/colaborador manifestar-se em seu discurso dialético perante uma realidade que lhe seja apresentada, seja ela dentro ou fora do ambiente escolar.

Ao falar de experimentos, trazem-se e apresentam-se, como fato de suma importância, as experiências com os alunos, em debates, quando o assunto é projeto de vida, tema bastante pertinente, que, em função da mediação do grupo, foi levado para os encontros, pois nesse espaço de interação, alunos e mediador tratam de inquietações, incômodos e diversidades.

Desse modo, utilizamos o teatro como ferramenta de informação e reflexão, deixando livre para esse ator/colaborador manifestar-se com seu discurso dialético perante sua realidade.

As peças didáticas ensinam quando nela se atua, pois busca trazer reflexão diante do argumento, instigando no aluno narrador, por exemplo, a vontade de construir um discurso. As peças didáticas na sua condição, além de ensinar, tem teor crítico. São peças oportunas para a livre argumentação por serem consideradas abertas ao discurso do ator colaborador. É de dentro desse espaço de fala que esse ator lança um olhar crítico diante da sociedade, na qual está inserido, ou diante de qualquer situação que o deixa incomodado. Segundo Koudela:

A Peça Didática foi concebida por Brecht com o fito de interferir na organização social do trabalho (infraestrutura). Em um Estado que se dissolve como organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utópica. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a Peça Didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – que garante a sua reivindicação realista no plano político (KOUDELA, 2010, p.150).

A prática da intervenção educacional também apresenta características peculiares em determinadas situações. Evoluindo de acordo com as transformações sociais e culturais, o educando ao estudar e trabalhar esse espírito atuante para reflexão, vai, consideravelmente, na direção da própria palavra. É notável o alcance do discurso próprio, baseado na peça didática que ele investiga e na qual atua, e que o deixou também preparado para encontrar um discurso, que se pode chamar de *o próprio discurso* dentro de qualquer outro texto, seja ele didático ou não.

Ao trabalhar a busca pela criticidade, esse educando acaba transformando em algum discurso um poema, uma publicação em jornal, um recorte de romance, uma entrevista em revista. Enfim, ele cria uma certa autonomia para transformar discursos em dramaturgia dialética e encarar um teatro conceituado em uma ação crítica e didática.

Desde criança começamos a nos comunicar e a representar nosso mundo através de diversas linguagens. Nessa fase da vida, aprendem-se as primeiras formas de representação teatral e de outros gêneros artísticos, dentre eles, música, dança e artes visuais. Uma criança sempre busca estímulo. E no decorrer do seu crescimento e já chegando à adolescência, ao conviver e conhecer a arte, tem a possibilidade de fazer ligações entre as diversas áreas do conhecimento, relacionando-as com o seu cotidiano.

O estudo da arte-educação irá aguçar no educando a dimensão do sonho, da força de comunicação, dos objetivos e metas que almejam, da sonoridade da poesia, das criações textuais e das formas de observar e se expressar. Através dessas percepções, a arte-educação possibilita ao jovem o desenvolvimento de seu modo próprio de ver o mundo, ou de dar sentido a desenvolver estratégias pessoais para resolução de problemas, e ainda, a criar habilidades para

construção de sua própria forma de falar algo através do teatro. Mais do que crítica, experimentação.

A criatividade é considerada como parte fundamental do indivíduo, dá equilíbrio à existência, orientando-lhe em seu cotidiano, nas resoluções de problemas, nas reações às adversidades do cotidiano, e tornando o ser humano um ser mais sensível. A arte deve ser inserida na educação como forma de estimular o pensamento criador, para que a imaginação das pessoas e seu intelecto entrem em harmonia. Segundo Koudela:

Se entendermos os textos das peças didáticas como dispositivos para experimentos, então, elas devem ser suscetíveis de modificações quando novas questões ou pontos de vista são colocados, ou gerados pelo próprio texto. As alterações podem referir-se a pontos específicos ou ampliar questões para além do próprio texto, nesse caso poderão surgir novas versões do texto (KOUDELA, 1999, P.57).

2 CONTEXTUALIZANDO AÇÕES CRÍTICAS A PARTIR DO GESTO SOCIAL

A dramaturgia de Brecht é rica em personagens tipo. Tais personagens estão aptas a expressões cotidianamente conhecidas. Expressões estas, aparentemente superficiais, mas que são meticulosamente extraídas de um rico discurso político e social: o *gestus*. *Gestus* é um termo elaborado pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, para distinguir as possibilidades de representação a partir de expressões humanas em cena. Não é apenas gestualidade, mas possibilidade de criar possibilidades mais abrangentes do que os gestos podem demonstrar.

O termo *gestus* é o correspondente, em latim – língua de origem – àquilo que chamamos habitualmente de gesto. Diz-se de uma determinada postura corporal que dá expressão a uma ideia ou sentimento, caracterizando uma situação, ao mesmo tempo, em que os torna visíveis e disponíveis à leitura para os outros. Na avaliação crítica de Rosenfeld:

Mesmo as manifestações aparentemente privadas, costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente. Até a dor, a alegria etc., revestem-se de um “gestus” sobrepessoal visto se dirigirem, em certa medida, a outros seres humanos. Um homem que vende peixe, a mulher que seduz um homem, o polícia que bate no pobre – em tudo isso há “gestus social” (IV, 31). A atitude de defesa contra um cão adquire gestus social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda (ROSENFELD, 2011, p.163).

No coletivo de alunos narradores, nos permitimos através dos jogos teatrais, chegar a fundo na proposta pedagógica do teatro de Brecht. O aprender/ fazer o *gestus*, sendo uma ferramenta épica, tem sido bastante utilizado pelo Grupo AN para alcançar resultados, seguindo a pedagogia Brechtiana. Ressalta-se que será utilizada aqui a tradução desta expressão aceita em português, evidenciada pelo próprio teatrólogo Bertolt Brecht em vários escritos, que é Gesto Social, Koudela argumenta:

Gestos não são apenas a expressão do interior, também o interior pode ser a expressão de gestos sem que ocorra um adestramento/ensino mecânico, como acreditam os behavioristas e seus seguidores modernos. É a consciência que, incentivada pelos processos de sentimento intensivo na elaboração e repetição de gestos, trabalha de fora para dentro e supera a contradição entre atitude exterior e interior. O gesto compreendido torna-se símbolo apresentativo (KOUDELA, 1992, p.61).

O gesto vinha sendo compreendido a partir de uma perspectiva de leituras de texto, jogos de movimentação, exercícios práticos e construção de personagens. Para construir uma personagem, sob o ponto de vista do teatro épico, será atribuída a essa personagem uma série de contradições, explorando reflexões, e expressando vários pontos de vista, aos quais, tanto o ator quanto o espectador podem-se contrapor, e, assim, se refletir e problematizar. Ao mostrar nas atitudes da personagem, situações e propostas de cenas, exteriorizando esses comportamentos em gestos significativos.

O estudo aprofundando do gesto é de suma importância para o segmento vital do grupo de alunos narradores. Ou seja, fundamental, para que o grupo possa encontrar diversos caminhos para se sustentar enquanto grupo, e se fortaleça, consolidando o diálogo com seu público. É que os alunos sempre criam uma grande expectativa em relação ao teatro. Como aprendizes, soltam o imaginário; como adolescentes, estão na maioria das vezes, procurando expor algo de forma criativa. Os adolescentes, em sua maioria, gostam de movimento, comicidade e tudo o que possa estar perto do que chamam de visibilidade. Comumente, expressam-se, chamam a atenção e, muitas vezes, utilizam a imitação para atingir seus objetivos. Do ponto de vista intelectual, tal comportamento eles trazem desde a infância, e o refletem na adolescência e na vida adulta, às vezes. Uma forma de emergir essas características é justamente através do jogos teatrais, despontando-lhes a atividade dramática, pensamento criativo e social. Segundo Koudela:

O sistema oferecido por Spolin, ao mesmo tempo em que regula e abrange a atividade teatral inclui a estrutura dramática (onde, quem, o quê) e o objeto (foco). O conteúdo do jogo é definido através de acordo de grupo. O foco (problema a ser solucionado) visa à alfabetização em uma linguagem artística (teatro). Há, portanto, uma utilização múltipla para os jogos teatrais. O que determina a direcionalidade do processo é o conteúdo manifestado pelo grupo (onde, quem, o quê) e a abordagem crítica aplicada durante as avaliações (KOUDELA, 1991, p.129).

Na escola não foi diferente dessa realidade, pois quando se iniciaram os encontros, os alunos do coletivo sempre perguntavam: *Qual a peça? Vamos apresentar para a escola toda?* Essas perguntas eram recorrentes, tanto nas aulas de artes, como também no Grupo AN. Mesmo seguindo o programa das aulas de artes, teve-se que antecipar, em alguns momentos, a construção de partituras, que são estruturas definidas de movimentação. Nas partituras constam as marcas elaboradas nos ensaios e jogos, criando-se uma matriz estética corporal para ser utilizada na cena e, na cena, ampliá-las ao gesto. Gesto este que pode ser considerado uma

partitura ou fragmento dela, pois que é a partir das partituras, que se vão filtrando e dilatando as propostas de gestos.

Muitas palavras foram ditas no momento para definir essa teoria, e uma delas foi o questionamento sobre caírem no óbvio, pois a orientação era para que eles se aproximassem, ao máximo, do cotidiano, a ponto de se tornarem ou chegarem bem perto do caricato, dos personagens tipos.

Com a caricatura, conseguíamos refletir as situações, e logo em seguida, passar para o próximo passo, que seria garimpar as contradições para analisar as contradições do gesto, que foi ficando mais crítico em sua essência. O trabalho do grupo AN, que antes era mais cômico, depois que o gesto começou a orientar o discurso começou a ter um significado mais político. É que, ao adquirir conhecimento sobre a contradição, os adolescentes, no caso, os alunos narradores, começaram a transformar esses gestos em algo com mais conteúdo, com mais significado. Esta, de fato, era a proposta para o grupo.

Muitos alunos vinham da dança, seja ela, urbana ou clássica, e se utilizaram de alguns gestos, até considerados gírias, durante os encontros. Isso foi algo enriquecedor pois faz parte da proposta do grupo aproximar os alunos de sua realidade, bebendo de sua rotina, usufruindo de seu cotidiano para alimentar o grupo com propostas, documentos, argumentos e debates conscientes. Segundo Anatol Rosenfeld (2008, p.67) “Até a dor, a alegria, etc., revestem-se de um *gestus* sobrepessoal visto se dirigirem, em certa medida, a outros seres humanos.”

O gesto tem a condição de aguçar a observação dos alunos, porque, Brecht trabalha com a ideia de *gestus* social, entendido, de certa forma, como uma postura que representa as contradições existentes nas relações sociais. Para considerar o *gestus* como recurso de aprendizagem, devem-se considerar as elaborações e resultados que acontecem após as práticas. Koudela defende os jogos teatrais e improvisações com o modelo de ação da peça didática de Brecht.

Utilizando-se dessa prática o relato aqui é o de que, segundo alguns alunos, eles mesmos passaram a observar com mais frequência as posturas e comportamento de seus familiares, tanto como a si mesmos. O foco era perceber como cada um agia em situações pontuais, como por exemplo, o que se pode ver no relato do aluno Paulo Maciel⁹ do 1º Ano do ensino médio, cuja mãe trabalha numa kombi vendendo frutas pelo bairro e adjacências:

Minha mãe já tem um texto pronto, que é dito no microfone todos os dias, até que um dia meu pai mandou a gente gravar o texto para colocar na caixa de

⁹ Trata-se de um pseudônimo.

som, mas minha mãe não gostou, mesmo assim pegava o microfone e interagia e ficava falando ao mesmo tempo que o som fazia sua parte, até que tiramos o som e ficou só minha mãe de novo, pois ela ficava respondendo as clientes no microfone, ela achava divertido, tirava da rotina mas não é esse o ponto é que ao acompanhar ela eu ficava vendo as pessoas comprando como eles apertavam as frutas e como eles seguravam os pacotes, como eles apontavam quando era para pedir para abaixar o preço e como eles seguravam a fruta para levar para casa, pra pagar tinha um gesto, tinha um olhar diferente, quando eles iam pedir para abaixar o preço era outro corpo, quando eles falavam que estava cara e quando eles já compravam para levar, cada gesto tinha um significado mas eu só fui perceber depois que tive os encontros com o grupo, pois eu deixava isso tudo passar em branco. Ficou mais relevante, e tem como eu tirar muita coisa para levar para debater e discutir no grupo de estudos.

Brecht (1973) dizia que o Gesto Social é um conjunto de posturas que permite a identificação social do sujeito, portanto, esses depoimentos eram um bom indicativo de que o objetivo estava sendo alcançado, de que a pesquisa estava chegando aonde o projeto pretendia. Era um retorno muito positivo para a pesquisa ver como os estudantes relacionavam o gesto à sua rotina, como passaram a observar isso de uma maneira mais determinada, que os pudesse ajudar dentro do coletivo. É importante enfatizar que esse exemplo foi de suma importância para o grupo, pois do que era um detalhe na sua rotina, o aluno narrador (grupo) destrinçou três condições de gesto, ou seja, três possibilidades de gestos sociais a partir de um primeiro gesto social, sendo estes:

- O gesto contraditório – Aquele que afirma uma crítica através da ironia da ação, como por exemplo, pedir *chorando* para baixar o valor do produto mas na hora de pagar, ostenta dinheiro na bolsa.
- O gesto cotidiano – Ações como expressão de frio, de dor e de alegria.
- O gesto mecanicista – Pagar, receber, fechar e abrir a porta.

São inúmeras as possibilidades, mas foi das diversas reflexões que o aluno tirou de casa, ou seja, de sua realidade, e que ao levar para o grupo, os demais participantes puderam pensar sobre as questões possíveis, e a partir dali, surgiram indagações como estas: Essa pessoa que pede *chorando* ¹⁰ para baixar o valor sempre é a que tem mais dinheiro? Essa pessoa que não tem dinheiro para pagar normalmente ela já está acostumada a fazer esse gesto (*chorar*¹¹)? Essa pessoa que só paga e sai é a pessoa mais enigmática?

¹⁰ Gíria na linguagem popular ao se referir a alguém solicitando algo, alegando uma condição inferior, de forma exagerada.

¹¹ Chorar, na linguagem popular significa pedir pra baixar o preço do produto.

Então, foram diversos olhares, diversas perspectivas extraídas e reflexões vindas de um modelo, de um exemplo o que, como já foi relatado, um aluno trouxe de sua realidade familiar. Modelo e exemplo têm servido de material relevante para o grupo NA. O modelo, que aqui foi posto em destaque, o da Kombi de frutas, trabalhado para a elaboração do conceito de Gesto Social, na proposta pedagógica submetida ao NA, vai dialogar com Anatol Rosenfeld na seguinte definição:

Por Gestus Social seja entendido um complexo de gestos, de mímica (...) e de enunciados que uma ou mais pessoas dirigem a uma ou mais pessoas. (...) Um homem que vende um peixe, a mulher que seduz um homem, o policial que bate no pobre – em tudo isso há Gestus Social. A atitude de defesa contra um cão adquire Gestus Social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda. (...) O Gestus Social é aquele que nos permite tirar conclusões sobre situações sociais. Devem ser elaborados distintamente os traços que se situam no âmbito do poder da sociedade para, em seguida, serem distanciados, recorrendo-se, quando necessário, mesmo a elementos coreográficos e circenses (ROSENFELD, 2002, p. 163).

Logo, também passou a ser discutido o gesto contraditório, pois a ideia seria não representar o óbvio, mas sim, surpreender com as reflexões do grupo acerca do gesto contraditório que tinha, ali, como exemplo, o cliente que diz não ter dinheiro para pagar mas enche a cestinha de frutas. Ainda, o que pede pechincha no preço e, no final das contas, dá um dinheiro a mais e não espera o troco.

Todas essas provocações deixam um espaço fértil para diferentes debates. Como esses existem outros que são muito presentes de um grupo NA. Embora os integrantes sejam adolescentes, segmento humano do qual o dito comum é que tem o pensamento um pouco mais distante, disperso, era admirável o desempenho, tanto em relação ao que os alunos traziam de reflexão diante do gesto social na comunidade, quanto em relação ao que iam buscar no entorno para trazer de exemplo e compartilhar no grupo de estudo. Após um experimento sobre os tempos da Ditadura Militar, a aluna Letícia¹² desperta para aquilo que experienciou:

Eu interpretava uma mãe que procurava pelo seu filho durante a ditadura. Em um dos ensaios tivemos que escolher o nome do filho. O nome que escolhi era de uma pessoa muito querida que eu tinha perdido há poucos dias, me emocionei muito e isso me ajudou a lidar com o luto e a sensação de perda.

¹² Nome fictício.

A exposição dessa experiência, respondida em questionário, gerou bastante pauta para discussão sobre a ideia de usar nossa realidade como gancho para a prática do teatro político. O gesto entra sem dúvidas como recurso de ações críticas. Para Brecht, o gesto social compreende um conjunto de posturas que podem ser verificadas a partir da junção de várias categorias da encenação, estendendo-se também à cenografia, figurinos, ação vocal e corporal do atuante; ritmo, movimentação e colocação no espaço de jogo. Ou seja, a partir do Gesto, pode-se estabelecer um melhor entendimento sobre as relações sociais presentes no modelo de ação e na sociedade. Instigam-se assim os alunos narradores para que passem a analisar criticamente a obra que realizam, e que será apreciada. Conforme o que diz Brecht:

Sua representação transforma-se, assim, num colóquio sobre as condições sociais, num colóquio com o público, a quem se dirige. O ator leva seu ouvinte conforme a classe a que este pertence, a justificar ou a repudiar tais condições. (...) Por “gesto social” deve-se entender a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época (BRECHT, 2005, p. 109).

Portanto, a proposta do jogo dentro do grupo de estudos logo seria rotineira na busca pelo gesto. Esse gesto teria que ter significado crítico. Ele teria que ter ironia e contradição que, muitas vezes, levava o espectador e o aluno narrador ao riso, por ser uma ironia cômica ou, até mesmo, parecer entretenimento, mas prendia a atenção da plateia, estimulava a reflexão e levava a um debate envolvente, percebendo-se, em coletivo, o peso e a importância do gesto, assim também, como sua responsabilidade em cena. Ou seja, o gesto social estabelece uma relação incógnita entre aquilo que é apresentado (a personagem) e a ação de mostrar (a postura do ator). Assim, a personagem deixa de ser vista como algo banal, e passa a ser provedor das relações sociais de uma determinada época.

É a partir das relações sociais, que Brecht diferencia o *gestus* da gestualidade comumente dita:

Nem todos os gestos são sociais. A atitude de espantar uma mosca não é um gesto social [...] O gesto de trabalhar é definitivamente social, porque toda atividade humana dirigida para a dominação da natureza é um empreendimento social, e um empreendimento entre homens (BRECHT, 1996, p. 104).

Tendo em vista essa oportunidade de se colocar o gesto em processo de construção e definição, assumiu-se desenvolver através da cena, a presença e os corpos presentes no espaço de encontro. Foi importante escolher uma metodologia baseada em personagens-tipo para esses

alunos, participantes do grupo e da pesquisa, e que estão no ensino médio. É comum que, nessa fase da vida, os jovens estejam atentos à diversidade à sua volta. Segundo o psicólogo Jean Piaget (1896-1980) o período da adolescência é caracterizado como estágio das operações formais, de suma importância para o desenvolvimento cognitivo-intelectual, visto que é o momento que o adolescente está refletindo, ou seja, pressupondo sobre diversos tipos de conhecimentos.

Ao encontrar um canal de expressão, sendo este o Grupo de estudos AN, para revisitar expressões cotidianas, percebê-las para além da superficialidade imediatista, os jovens podem encontrar novos pensamentos e reflexões que os façam avançar na percepção cidadã e política, além, de lhes alimentarem a compreensão da Arte como modo de conhecimento e de entendimento do mundo.

2.1 Contribuição e experimentação do protocolo a partir da peça *O maligno Baal, o Associal*

A palavra Protocolo, segundo o dicionário Michaelis, são normas e procedimentos que se deve respeitar em cerimônias públicas; formalidade, no sentido figurado, reunião das regras que regulam os atos públicos. Para Bertold Brecht, como anteriormente foi descrito, o Protocolo é um recurso metodológico utilizado em um processo de montagem. Quando apresentada e inserida na metodologia do coletivo de pesquisa, logo essa ferramenta trouxe para o grupo AN mais segurança na trajetória. É oportuno explicar que o grupo tem várias propensões, e uma das quais, muito enfatizada no coletivo, era a de não se ter um ponto de chegada, o que resulta de uma filosofia posta ao grupo, que não era a do final, mas a da finalidade. Não se pensava no como acabar, mas no que alcançar.

Brecht propôs um teatro crítico, reflexivo, sem lição de moral. Portanto, a poética Brechtiana se fazia presente no grupo de pesquisa a todo momento. Partindo desse contexto, o ponto final, para quem trabalha o teatro político de Brecht, é algo imprevisível. Embora se tenha foco e objetivos, os resultados são vivências, reflexões e pensamentos que, na verdade, não se sabe de que modo será recebido pelo público. No grupo AN, os aspectos que se articulam com esses resultados foram denominados de movências poéticas, pois têm movimento, seguem um fluxo de pensamentos, têm um coletivo pensante, que está propício a mudanças a todo instante, tal qual o mundo.

Portanto, mesmo sendo um teatro que abrange comportamento político, o grupo AN não se perde da consciência que, antes de tudo, é teatro, logo, é uma ação artística, e assim como qualquer outra ação artística, requer um referencial poético e consciente de sua organicidade.

Vale destacar que há pontos interessantes a se considerar dos procedimentos do protocolo trazidos do grupo AN. Contempla um desses pontos a preparação para se refletir a partir do estudo e dos experimentos cênicos da peça *O Maligno Baal, o Associal* (1918). Inclusive, porque essa peça foi um espetáculo encenado para o público da comunidade escolar. A encenação dessa peça didática, embora se visasse, enquanto grupo de estudos, buscar novas formulações para a construção do discurso de um perfil dialético, dentro do processo, além de ensinar e aprender, não se distanciava do objetivo primordial do próprio teatro, pois seus personagens são expressivos e com características bem específicas.

Baal carrega uma linguagem sintetizada com uma carga máxima de expressividade, leva em si um teor estruturalmente descontínuo, a linguagem é simples, dramática e tem um certo dinamismo, com tendência ao monólogo, ou diálogos com respostas afiadas.

O Primeiro contato de Baal com os alunos narradores trouxe risos tímidos, possivelmente, por se tratar de uma comédia irônica, onde algumas injustiças sociais são apresentadas. As personagens expressionistas costumam ser caracterizadas como seres esgotados, solitários no mundo, e despojados de todo tipo de apego social. Há uma pequena amostra disso já nos versos do *Coral do grande Baal* que se encontra logo no prólogo da peça:

CORAL DO GRANDE BAAL

Quando do seio materno veio Baal,
O céu já era grande e pálido e calmo,
Jovem, belo, nu; um monstro- estranho céu,
Como Baal o amou quando nasceu.

E o céu em gozo e dor permanecia
Mas dormia Baal beato, não o via
Violeta noite, Baal de porre, bêbedo,
De manhã, Baal sóbrio; o céu, pêssego.

Pelos bares, hospitais e catedrais,
Trota indiferente às coisas sociais.
Vejam só: mesmo cansado andando ao léu,
Baal recolhe-se e, com ele, o céu.

E em meio ao turbilhão dos pecadores
Deitava e rolava às coisas sociais.
Vejam só: mesmo cansado andando ao léu,
Baal recolhe-se e, com ele, o céu

E em meio ao turbilhão dos pecadores
Deitava e rolava Baal tranquilo e nu
E o céu, somente o céu, com suas cores,
Poderoso a lhe cobrir o cu.

E a grande Puta-mundo, às gargalhadas,
Como fazia com todos que esmagava
Se entregava dando-lhe algum orgasmo
Mas Baal não morria: observava.

Quando Baal em volta via só defuntos
Seu prazer se redobrava, era melhor
Há lugar, diz Baal, os homens não são muitos
Há lugar no ventre da mulher

Quando uma mulher, diz Baal, se entrega toda
Então nada mais tem; que ela se foda!
Os homens que a cercam não são de nada
Já os filhos, Baal quer evitar.

Cada vicio tem a sua serventia
E também, diz Baal, o homem que se vicia.
Todo aquele que sabe o que quer os faz.
Vícios, melhor dois, um é demais.

Jamais sejam preguiçosos, jamais frágeis
Pois trepar, por Deus, é para as pessoas ágeis!
Membros, fortes e experiências que valha,
E a barriga, se é mole, atrapalha.

Baal espia os urubus sobrevoando
Aguardando Baal-cadáver para atacar
Quieto Baal simula a morte vez em quando
Urubus devoram no jantar.

Quando Baal no vale de lágrimas pasta
Sob estrelas triturando seu capim
Se escasseia o pasto, Baal canta e se afasta
Para o bosque eterno, para dormir.

Quando o ventre escuro traz para baixo Baal,
Nada importa mais, porque Baal está farto
E ainda guarda nos seus olhos tanto céu
Que lhe sobra céu depois de morto

Quando no ventre-terra apodreceu Baal
O Céu inda era grande, e calmo e pálido
Jovem, belo, nu; um monstro-estranho céu,
Como Baal, amou quando era Baal.

Sobretudo, nesse poema dito pelo coro, Baal é identificado como um ser malevolente, no mínimo, dissolvido em facetas, resultando, muitas vezes, em uma aparência sintetizada em imóvel e insensível.

Com o sentido de tornar este relato mais abrangente, já que se dirige não só a alunos mas também a atores, arte-educadores e a quantos se dediquem à tarefa de pesquisar e educar através da arte. Reitera-se o uso desta ferramenta de trabalho de Brecht, o protocolo. Ou seja, ações em registro, que se têm mostrado um apoio significativo na condução de uma observação proposital menos ríspida, sem deixar de ser eficiente. Segundo Ingrid Koudela (1991) no trabalho de Brecht o protocolo funcionava como um contínuo, mediante o qual esse trabalho era avaliado cotidianamente. No Grupo AN, utilizando-se esse instrumento como modelo, tomou-se a liberdade, para melhor entendimento para o grupo chamar o protocolo de *Diário de bordo livre*.

Por meio de protocolos foi registrado pelos alunos narradores todo o processo de descoberta da peça Maligno Baal, até a sua montagem, e a partir desses protocolos, foram dando sequência a alguns encontros, valendo-se de outros textos, de vídeos, e sempre revisitando os protocolos anteriores, encaixando e analisando os escritos dos outros integrantes, ou seja, registros, apontamentos, anotações sensíveis ou não. Passo a passo foram elaborando um documento contínuo, que não tem as formalidades de uma ata ou de um relatório, mas a proposta era que se tivesse a noção de continuidade do processo, sem muita rigidez na sua forma ou no seu processo de elaboração.

No protocolo, todos são responsáveis por ele. Não é tarefa de uma equipe, nem só do mediador, mas é de todos, e, também, do mediador ou professor. Antes de cada encontro, ou ensaio, ou aula, escolhe-se quem será o incumbido pelo protocolo.

Dependendo do grupo, pode ser uma dupla. Esses encarregados são responsáveis pelas anotações que serão apresentadas no encontro seguinte. Na estrutura de resenha ou de um relato espontâneo e criativo, cuja regra principal é ser fiel aos acontecimentos e causalidades do processo, este relato/ processo se tornará presente no encontro seguinte, contribuindo, ainda, para motivar o processo de criação, esclarecendo dúvidas, enfim, desfazendo equívocos ou possíveis mal-entendidos. Como ferramenta adicional, o protocolo aceita a forma que a ele quiser imprimir seu autor, permitindo as páginas mais inusitadas.

Um exemplo disso, com destaque no grupo, chamou-se protocolo número 12. O protocolo número 12 resultou de um dos encontros do AN, na escola que sedia o grupo, durante

o processo de estudo da peça Maligno Baal, o Associal, apresentado por Larissa Soares¹³, aluna narradora do 2º Ano do ensino Médio:

Primeiro dia do Baal em pé. Falo em pé porque estávamos muito focados no roteiro, que, assim como todos os colegas do grupo, estou amando. Baal é muito confuso, mas ao mesmo tempo tem coragem. Não estou falando do texto que é confuso, aliás é também, por ter umas palavras difíceis, mas nada que um papo e uma olhadinha no dicionário não resolva. Quando estou confusa corro pro dicionário, é melhor que fingir que sabe. Enfim, hoje fomos pro primeiro ensaio. Como disse o professor: “Agora é hora de ir pra pista, jogar a peteca pro ar e se divertir conscientes do que estamos dizendo e fazendo”. Fizemos o exercício do signo: escolher um elemento do cotidiano e transformar em alguma coisa que nos lembrasse o Baal, que a gente via no texto. Eu levei meu guarda-chuva – meu não, estava na porta – era de alguém, mas me foi útil, pois o transformei na viola de Baal. Foi muito interessante como os colegas encararam, pois percebi que cada um tinha um Baal. O meu tinha um estilo maloqueiro, o do meu colega tinha um mais intelectual. Foi muito massa¹⁴! A parte de dizer o texto não rolou muito, pois a gente queria já decorar, mas o professor falou que era pra dizer somente frases de impacto, algo que nos lembrasse e nos marcou na obra. Eu usei a frase “Se eu fosse você, eu teria muito cuidado com isso”. Essa frase, Baal fala em um conselho sobre o amor, quando ele conversa com outro personagem. Depois, juntamos as frases, os movimentos, e ficou em sintonia. Quando menos se esperava estavam vários Baals na sala. Perdemos a vergonha. Eu já estou no grupo faz tempo, mas tinha alguns novatos que não queriam levantar, mas, na hora, eles se soltaram e ficou muito legal” (Informação escrita).¹⁵

Destaca-se que a prática do protocolo vem sendo introduzida na escola, não só nos encontros do AN, mas também em alguns momentos das aulas de Artes, principalmente, quando o conteúdo abordado é a linguagem teatral. Juntamente com o conteúdo, faz parte um conceito que foi adotado como prática didática, que é um registro do processo, tornando-se um material de documentação importante. Para a metodologia da encenação, de acordo com o que apresenta Brecht para as peças didáticas, foram sendo trazidas diversas possibilidades de realizar cada cena, sobretudo nas seções de vídeos, nas performances e em jogos teatrais, tudo baseado na ideia de experimentação.

Um pilar de importância na escola era a integração entre os jovens. Logo, tinha-se uma barreira a menos, frente a toda dificuldade que envolve os trabalhos coletivos de criação. Tinha-se esse agente a favor das experiências, pois nos jogos e exercícios propostos pelo grupo, era preciso descobrir, acolher o corpo e o espaço, integrar os jovens entre si e os outros

¹³ Pseudônimo.

¹⁴ Gíria muito comum entre os jovens. Significa dizer que algo é muito bom ou muito divertido.

¹⁵ Informação escrita cedida pela aluna Larissa Soares através do protocolo escrito no dia 13/03/2020 às 16h40.

participantes. Detinham-se os signos. Signos estes, que eram elementos escolhidos pelos envolvidos para simbolizar a presença de Baal em seu lugar de ação e fala, ou simplesmente, delinear a persona como o objetivo de registro. Este signo acompanha os alunos narradores do primeiro dia de trabalho. Em pé, em um dos encontros indaga o aluno do 2º ano do ensino médio Darlan Viana¹⁶, que em seu protocolo, relata sobre a ausência e presença do signo para a cena didática:

No signo encontro apoio. Em relação ao signo, na aula anterior, o professor falou que tínhamos que ter segurança ao escolher e utilizar o signo, pois podemos cair numa cilada e nos tornar dependentes deles, e foi o que aconteceu. Para alguns do grupo, o signo acabou se transformando em bengalas, muletas, essa a palavra utilizada pelo professor, pois quando era tirado o signo do aluno, ele ficava meio perdido. Eu entendi que o signo tem que está mais voltado para ideia de propriedade. Deixa eu explicar: eu penso que devo tomar propriedade do signo, e não o contrário, pois estávamos buscando apoio e não amarras. Percebi nesse encontro um universo de possibilidades na hora de criar. Na volta pra casa, minha ideia era só modificar as cores, as formas de andar. Eu vi que podemos trazer novos significados às nossas rotinas, só sendo criativo e atencioso. O teatro tem essa magia, então, na vida, podemos ter também, pois teatro é vida. Espero que os outros colegas tenham tido esse meu mesmo pensamento, pois é legal brincar com essas transformações, mesmo quando o assunto é sério. Espero que eu tenha me explicado direito; estou digitando do celular; às vezes, saem algumas coisas que a gente não quer e nem percebe, mas na próxima aula leio em voz alta, e explico tudo pra quem não entendeu (Informação escrita)¹⁷.

Já que o texto foi introduzido aos poucos, nos momentos dos exercícios e jogos teatrais, num clima mais despojado, onde os alunos narradores iam tomando propriedade da dramaturgia, exercitando as ferramentas épicas, os gestos e discursos, buscava-se mergulhar no conceito e na poética de Brecht, no seu modelo de encenação e estética. Similarmente exemplificando, na experimentação, partiu-se da busca pelo gesto social a partir de exercícios que foram denominados em sala por *Como eu vejo*.

Nesse jogo, o procedimento metodológico adotado foi o de que os alunos narradores escolhiam fragmentos do texto cênico, selecionavam um personagem, possibilitando um gesto, fosse o personagem Baal, ou um personagem secundário, a cuja persona seria associado um personagem tipo, tal como, por exemplo, uma vendedora de flores, com seus trejeitos, costumes e modos de agir; o que ela tem de hábitos gestuais, como ela se comporta gestualmente em

¹⁶ Utilização de Heterônimo.

¹⁷ Informação escrita cedida pelo aluno Darlan Viana através do protocolo escrito no dia 18/03/2020 às 15:20.

algumas situações no seu cotidiano, e assim por diante. Sempre se trabalhava o corpo em função do discurso, seguia-se um fluxo de jogos teatrais. Logo, nos-momentos seguintes aos encontros, dava-se uma sequência de direcionamentos ao que se denominou *Ato Artístico Coletivo*, pois com ou sem plateia, esse era o momento de aprender a construir um discurso diante do coletivo, momento de aprender fazendo.

O Ato Artístico Coletivo¹⁸ construído no grupo foi tomando proporção. Os personagens secundários de Baal eram os modelos para a criação de gestos a partir de jogos, como é o exemplo desta cena:

O Maligno Baal, o Associal e os dois mantos.

Baal, O pobre, coro da direita, e coro da esquerda.

Baal – Desde ontem à noite caminho por um frio cada vez maior. A tarde foi gelada. A noite mais gelada ainda. O que é mole gela. O que é duro demais se quebra.

O coro da esquerda – O melhor estado é que

O frio venha antes do calor

Tudo se torna tão pequeno

Quanto pode ser. Tudo

Silencia com tanta parcimônia

O pensamento é irrealizável.

E depois vem o calor

O Pobre – Está frio. Não tenho manto. Estou com frio. Ali aquele grande senhor talvez possa me dizer o que posso fazer contra o frio. Boa tarde, senhor.

Baal – (imóvel) Você sabe que não deve se dirigir a um estranho na rua?

O Pobre – Está muito frio, senhor. O senhor pode me dizer o que posso fazer contra o frio. (aponta para seus dois mantos)

Baal – Não, não está frio.

Nas análises dessa cena com o Grupo AN, foram listadas características típicas do autor em relação ao modelo de ação proposto. Neste caso, o texto traz O Pobre como um personagem secundário e Baal, o personagem central. Diante disso, havia um leque de opções estéticas para trabalhar o gesto social. As ações propostas foram além do pejorativo *pobre*. No texto em questão, percebe-se que está muito frio, e que Baal tem dois mantos. O pobre se queixa do frio ao ver Baal aquecido, e logo faz o gesto de pedir. Esse gesto se tornou um ponto de partida para os jogos teatrais. Foram feitas em grupo as seguintes indagações: Como age o corpo de quem pede? Como dilatar esse gesto para o discurso político? Repetição da forma.

Esses questionamentos eram sempre reavidos a cada vez que se precisava construir ou revisitar algum modelo de ação, perceber que o jogo era o principal caminho naquele momento,

¹⁸ Proposta de interação entre os colaboradores, seguindo a pedagogia teatral Brechtiana, sem necessariamente a presença do público, focando no fazer/ aprender entre os colaboradores do ato.

pois se tinha que identificar esse gesto. Como dizia Brecht (1973), nada é impossível de mudar, desconfiai do mais trivial, na aparência, singelo. Essa análise não vinha sobrecarregada do que podíamos considerar vitimismo ou atitude semelhante.

Portanto, não era a estética do gesto do pobre que entrava em jogo, e sim, o que vinha por trás de suas ações, quer dizer, o corpo tem um modelo cotidiano de pedir: o estender a mão e suplicar. O contexto, contudo, pode ser outro. Ele pode continuar pedindo, mas sem precisar de fato dos mantos? Ao indagar-se sobre tal questionamento, é possível reiterar as palavras de Brecht (1941) ao dizer que não devemos aceitar o que é de hábito como coisa natural.

Será que ele precisa mesmo dos mantos? Eram essas as perguntas que mais surgiam nos exercícios. Além disso, esse gesto tinha que ser levado até o discurso. A ordem a ser seguida era essa, e finalizava com a repetição da forma. Assim se dava a cada ensaio um ato artístico coletivo, movido a ensinamentos e reflexões. Utilizando a peça didática como modelo de ação, a interação dos alunos narradores era visível, levando-os a vivenciar e analisar as contraposições sociais a partir de si próprios, e se deparar com uma ação transformadora, ousada e política. Segundo Koudela:

O ato artístico coletivo com a peça didática realiza-se por meio da imitação e crítica de modelos de atitudes, comportamentos e discursos. Ensinar/aprender tem por objetivo gerar atitude crítica e comportamento político. As peças didáticas são modelos que visam ativar a relação entre teoria/prática, fornecendo um método para a intervenção do pensamento e da ação no plano social” (KOUDELA, 1992, p. 4).

O Ato Artístico Coletivo resulta uma experiência muito rica para o grupo AN. Koudela (1992) argumenta que quando se fala de experiência em Brecht, convém esclarecer que em sua poética, vale atentar-se para a extensão de sentido desse termo, pois aparecem as palavras experiência e experimento, cada uma delas com uma exata significação, para Brecht, experimento não tem apenas o sentido estético da palavra, ou seja, fica mais próximo do sentido de experimentar, que é a parte atuante e ativa da experiência, e que se contesta a parte passiva de experiência, o que não é um mero jogo de palavras, pois de acordo com este conceito quando ousamos experimentar algo estamos agindo sobre ela, e depois sofremos as consequências é o que liga entre essas duas fases da experiência.

Com a experiência do ato artístico Coletivo, buscamos alimentar com nossas experiências cotidianas o Baal que nos era proposto, e com variações pretensiosas de protocolo, ao saírem da experiência do Ato Artístico coletivo, os alunos narradores concluíam uma etapa importante para o grupo.

Nos *feedbacks* e debates, tínhamos a segurança que o que estava por vir para o Grupo AN seria bastante promissor, haja vista, que ficaram vários aprendizados, pois a troca foi rica, aprendemos com nossas provocações, com os questionamentos dos colegas, e principalmente com Brecht, deste aprendizado ficou que chamamos de diário de bordo livre, uma novo termo que usamos de forma intimista quando íamos no referir ao protocolo.

2.2 O teatro *tú ON*¹⁹, onde ele quiser

O Grupo de pesquisa NA, busca como grupo garantir principalmente o encontro, viabilizando e concretizando o fazer teatral dialético, ou seja, o teatro épico e didático de Brecht, sua produção, teoria e dramaturgia. Caracterizado pelo cunho narrativo, cujo tema é apresentar fatos sociológicos, teatro e política em seu processo narrativo, ou seja, diverte e faz refletir, para Koudela (1992) o teatro deve ao mesmo instante que diverte, ser fonte de intensas reflexões sobre o mundo do espectador. Não se limita a explicar o mundo, pois se dispõe a modificá-lo. A alienação do homem para Brecht não está na sua intuição artística. Brecht ocupa-se dela de maneira consciente e proposital.

Para a concepção brechtiana não basta somente refletir com a situação e compreendê-la, o importante não é a alienação em si, mas o contexto histórico para a desalienação do homem. É um teatro que transita, ao mesmo tempo, entre a ciência e a arte, onde não existe romantismo ou fantasia sobre o que é posto em cena, sendo assim, o teatro instaura-se também como uma ferramenta pedagógica.

Retornando às considerações sobre a pesquisa, conforme já foi dito, o grupo foi criado em 2019. Desde os primeiros encontros com essa nomenclatura (AN) – a princípio, era presencial, o cronograma era acordado entre os integrantes. Os encontros presenciais duravam em torno de dezesseis horas semanais, todos destinados especificamente ao grupo. Então, o mundo se depara com o desastroso flagelo da pandemia de Covid-19, logo no início de 2020, obrigando um isolamento social antes nunca imaginável. Isso fez a escola se reinventar para atender às demandas da nova realidade. É aí que entra na escola o novo conceito de ensino: o ensino remoto.

Adaptar-se à realidade remota tornou-se um grande desafio. Partiu-se para a realização de módulo via Plataforma *Google Meet*. Assim, meio que fazendo-se um jogo de palavras, mas

¹⁹ Registro da linguagem oral oportuno para configurar a expressão dos alunos a respeito da experiência que estavam tendo com o teatro narrativo.

aproveitando-o bem na pesquisa, que estava entrando para um ambiente eletrônico, surgiu a expressão *O AN tá ON*. Ou seja, mesmo distantes fisicamente, todos estariam *online*, fosse em plataformas, fosse em aplicativos fosse em salas virtuais utilizadas para viabilizar a comunicação, os debates e os experimentos. O objetivo principal de se utilizar esses recursos tecnológicos era não parar nem as aulas nem a pesquisa, e ainda se podiam discutir os benefícios dessas plataformas em relação à continuidade do trabalho, frente ao distanciamento social.

Diante do cenário de pandemia, a problemática da pesquisa mudava a cada transição que se dava nos noticiários, mas se ia seguindo o fluxo referente aos protocolos que ~~nos~~ eram estabelecidos. Houve grandes dificuldades, incluindo a dispersão de integrantes. Mesmo assim, o foco principal, que era a pesquisa, não se perdeu. Em Introdução ao Teatro Dialético, experimentos da companhia do Latão, Sergio de Carvalho e Diogo Noventa citam:

O objetivo de uma forma não convencional se liga ao da pesquisa contemporânea do estranhamento. Como Brecht propõe, não se trata apenas de uma estranheza formal, mas de uma estranheza capaz de causar reflexão histórica. Nossa televisão e cinema comerciais estão repletos de representações morais, de conflitos de ordem psicológica entre mocinhos e vilões, expostos em enquadramentos subjetivantes e emocionalistas. Tomando o trabalho de Brecht como modelo, o audiovisual dialético deve representar conflitos de visão de mundo ligados às diferenças entre as classes sociais, e buscar formas materialistas e contraditórias de representá-lo (CARVALHO; NOVENTA, 2009, P.135).

O ensino de arte propõe um leque de significações, como, a noção estética, criatividade, sensibilidade, integração, a percepção crítica, entre outras competências. A arte proporciona o encontro, o coletivo, o pensar em grupo e expandir horizontes. Partindo desse pressuposto, surgem as inquietações. Como utilizar as mídias digitais a favor da pesquisa? Como fazer acontecer o fenômeno teatro mesmo em formato *online*? Levando-se em consideração, às regras de segurança propostas para o enfrentamento ao vírus da Covid-19, têm ocorrido novas condutas educacionais que permitam certa estabilidade do ensino e aprendizagem, através do uso das tecnologias, conforme já se destacou.

Arte e tecnologia se tornaram parceiras assíduas no ensino remoto, visto que é o meio mais propício, e conseqüentemente, o caminho possível para que se reinvente nesses tempos de pandemia. Reinvenção esta, que se coloca bem em face da palavra tecnologia. A palavra *tecnologia* tem origem com a junção dos radicais *techne* (que significa técnica, arte ou ofício) e *logos* (que dá *logia*, que corresponde a estudo ou argumento). Assim o termo *logia* também pode significar o estudo de ato de transformar ou modificar, A arte, assim como a ciência,

envolvem o uso sistemático de uma técnica ou uma habilidade e a experimentação de novos conceitos e concepções. Artistas e cientistas estudam materiais da natureza e pessoas para elaborar suas produções.

Brecht (1941) dizia que todas as artes contribuem para a maior de todas as artes: a arte de viver. Dessa forma, quando essas duas áreas se encontram temos obras que, como a arte em si, propõe, fogem do comum, ou do que estão tradicionalmente arraigados. Os públicos, portanto, são apresentados a *happenings*, intervenções, instalações artísticas, experimentos filmicos. Tudo isso são produtos resultados de projetos que dialogam com a tecnologia, pois ali se pode propor interação com elementos próprios da ciência, tal qual a tecnologia com as linguagens artísticas. Além disso, elas surpreendem porque, muitas vezes, surgem a dialogar com esses públicos repentinamente, em lugares cotidianos, como edifícios públicos, prédios, viadutos, avenidas, sacadas ou parques.

No final do século XX, houve uma grande transformação cultural, podemos considerar uma verdadeira revolução artística tecnológica, e é perceptível que com essa revolução muitas outras inovações a ela foram associadas, pois provocaram alterações significativas na vida social e em todos os aspectos, inclusive no aspecto cultural. Atualmente é possível ver isso no uso exagerado de celulares e smartphones pelas pessoas nas mais diversas situações, inclusive naquelas em que de fato exigiram as interações interpessoais, a televisão já surgiu como uma grande revolução no final do século XX, seguida por sua massificação em 1920 quando os aparelhos começaram a ser vendidos em grande escala, a popularização da televisão trouxe uma estreita aproximação entre o espectador e o conteúdo audiovisual.

No início da década de 1970, iniciou-se a revolução informática que, com suas impetuosas redes e velocidade de transmissão, favoreceu uma maior e mais ágil interação entre as culturas, expandindo para o que é tido hoje como pluralidade cultural. Isso se justifica pela alta difusão de novos elementos culturais que fundamentaram o surgimento de uma cultura supranacional. Uma elaboração artística deixou de ser local ou regional, e passou a ter um caráter mundial, atingindo um público bastante amplo e diverso culturalmente.

Por curiosidade, diversos pensadores analisaram as implicações deste fenômeno na sociedade, e dentro desse surgiu o conceito de massa. Algo que se expande, passando a significar o aglomerado de um grande número de pessoas, sem limitar território ou nação. Pessoas que formam grupos com pouca ou nenhuma coesão entre si, alcançadas por uma cultura que, em determinado momento, estão consumindo, juntas ou bem distantes.

Analisados os contextos, nas teorias comunicacionais, deu-se o nome de cultura de massa ou cultura *pop*, que nada mais é que a cultura veiculada nos meios de comunicação de massa. Essa é uma cultura que gera formas de produção que envolvem aspectos muito além do trabalho dos artistas, pois têm a contribuição das grandes empresas que controlam a tecnologia, a produção e a distribuição dos produtos em forma, ou não, de arte, fomentando o que passou a denominar-se, desde o final dos anos de 1950, indústria cultural.

Em tal indústria, foi-se alocando todo elemento de consumo artístico, veiculado através das mídias, e que estivesse totalmente popularizado e absolvido, de maneira intensa pelo público. Ou seja, estivesse o produto nessa alocação, fazia parte da chamada indústria cultural. Nesse campo, portanto, estavam inseridos como produtores, os artistas da música, da TV, do rádio, do cinema, ou de outras linguagens. Exemplos de seus produtos são os programas televisivos ou radiofônicos, citando-se apenas os mais comumente referidos.

Para alguns filósofos, a indústria cultural camufla uma verdadeira luta entre classes, apresentando-se como único meio de difusão de uma cultura de subserviência, tornando-se uma espécie de manual que orienta os indivíduos em um mundo caótico em que, por isso, deslegitima qualquer ato contra seu sistema. Ainda, de acordo com tais filósofos, a arte agiria como elemento que promove uma nova percepção de mundo. Mesmo em suas dimensões técnicas, a arte poderia proporcionar o desenvolvimento da razão, concebia Theodor Adorno (1903-1969), integrante da Escola de Frankfurt. Adorno compôs um modelo de música calculada nos moldes das músicas clássicas e eruditas, mas com uma melodia aparentemente grotesca aos ouvidos acostumados aos acordes da música clássica tradicional.

A pretensão de Adorno é, justamente, desabituar a percepção daquela noção tradicional de ordem e harmonia. Sua composição parece desarmônica, mas, na verdade, é bem ordenada e arranjada, dita dodecafônica; maneira alternativa penetrante na cultura burguesa recente à época. Uma grande contribuição da arte contemporânea foi mudar a relação entre o público, o artista e a obra.

A mudança na relação entre esses três elementos se deu com a acessão do público em relação à proposta artística, interagindo de forma ativa, além da experiência estética. No AN, foi-se refletindo a partir da ação de ressignificar, deixando-se de lado a função de simples observador para passar à de proponente de novas significâncias. Foi-se, dessa forma, aderindo a outros meios de atribuir novos significados para amplos conceitos e pensamentos sobre arte. De certa forma, achou-se nesse novo olhar, uma metodologia complementar, com certa eficácia,

para quem estuda teatro épico de Brecht. Relacionou-se a isso, a autonomia do discurso no teatro e a construção de um viés político artístico.

Um exemplo dessa mudança na arte moderna foram as máscaras sensoriais de Lygia Clark (1920-1988). Uma das mais cultuadas artistas brasileiras, passava a destinar seu tempo ao projeto *Objetos Sensoriais* em que o objetivo do projeto é fazer com que o espectador, ao colocar a o objeto, entre em absoluto estado de isolamento com o mundo exterior. Trabalhando com elementos do cotidiano para explorar a diversidade de relações entre o corpo e a arte, e disso, resultaram suas máscaras.

Eram máscaras feitas de tecidos de diferentes cores e texturas, que cobriam toda a cabeça do participante. Elas tinham os espaços para olhos e ouvidos. Em posições semelhantes, temos o teatro fórum de Augusto Boal, onde existem regras para que todos participem e favoreça uma discussão necessariamente voltada para situações sociais. As soluções propostas pelo protagonista devem conter uma falha política ou social, que serão motores de debates no fórum. Atores e plateia aprendem juntos, o espetáculo propõe diversas questões, e a plateia propõe as respostas, a peça não pode ter caráter surrealista ou irracional, pois o objetivo é que a partir do teatro todos possam discutir casos concretos, Sergio de Carvalho nos diz:

A necessária relação entre homem e máquina cria em determinadas experiências um discurso tecnicista. Facilmente os artistas se desconectam do debate sobre os assuntos e perspectivas em questão, siderados pela ótica do efeito. É preciso estar atento ao sentido crítico da cena, para que dele se extraiam os procedimentos de decupagem, de uso da câmera etc. (CARVALHO, 2009, p.135).

O objetivo dessa fase do grupo, que traz como proposta O *An tá ON*, é propor continuar a fazer o que já se vinha fazendo: construir na escola novas redes de diálogo político-social, incluindo, nesse processo, a forma *online*. Considerou-se aí que se podiam expor novos trabalhos, partindo-se de casa em direção ao virtual, pois a modalidade abre possibilidades para instalações virtuais, leituras dramáticas, performances videográficas, arte postal, propostas literárias, dentre outros processos de criação, todos voltados para o ativismo via *Web*. Esses recursos estreitaram a relação entre arte e tecnologia, proporcionando transformações de grande valor para o artista e, também, para o espectador.

Embora seja muito evidenciada a mudança não ocorreu apenas no teatro, o grupo AN investigou e viu também como referências, exemplos na organização catalogação e exposição de obras nos museus, pinacotecas e nas grandes galerias onde ocorreu adaptação na própria forma de se fazer a exposição, temos como exemplo os grandes centros de arte que trouxeram

do exterior exposições de artistas que fazem o uso diferenciado da tecnologia, alguns anos, a bienal de São Paulo reservou uma de suas galerias as obras relacionadas à tecnologia, há outros eventos que também trazem para o debate a inclusão da arte na tecnologia e seu impacto na sociedade como a bienal Internacional de arte e tecnologia realizada em São Paulo.

Temos também no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia – IFCE, o Laboratório de Arte e Tecnologias Contemporâneas – LARTEC, que foi criado com o objetivo de ampliar o campo de conhecimento dos alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais por meio do apoio ao ensino e pesquisas, desenvolvendo pesquisas e auxiliando os alunos em suas atividades universitárias, tais como: digitalização de textos e trabalhos artísticos, impressão em grande formato, experimentos com o sistema operacional IOS e mesa digitalizadora.

Nos últimos encontros com o grupo de pesquisa, a busca foi priorizar, de fato, o saldo dos resultados. Convencionou-se defini-los como saldo, pois eram exatamente o que viria de todos os desafios que se haviam enfrentado. Os resultados sempre estavam ali. Os encontros, querendo-se, ou não, eram um resultado. Brecht, na peça *Maligno Baal o Associal* (1918), ao definir o personagem protagonista Brecht (1953, p.34), emite este juízo: “A grandeza de Baal reside na sua resistência, ele explora os exploradores e tira proveito dos atravessadores, Baal é um ser de caráter performático e atitudes associais, ele tira proveito de tudo”. Sendo essa citação uma espécie de filosofia motivacional para seguirmos, juntos e resistentes.

Utilizou-se como referência a companhia do Latão (SP), que desde 2006, pesquisa as possibilidades de estender sua pesquisa teatral dialética para processos de criação audiovisual, realizou no período cinco documentários, três exercícios de ficção e o prólogo em vídeo do espetáculo *O círculo de giz caucasiano*, logo percebe-se o vídeo arte como um recurso para abrir caminhos artístico e de colaboração política. Uma forma de expressão artística bastante utilizada nos nossos encontros na escola é a vídeo arte, que faz o uso da tecnologia do vídeo na composição de uma obra de arte visual, ela pode se apresentar de muitas maneiras como gravar ações cênicas, foto *movie* e performances em que representam propostas de audiovisual inseridas em suas concepções.

Consta que a primeira manifestação de videoarte aconteceu em 1959 quando o norte-americano Nam June Paik (1932 – 2006), começou a fazer experimentações com imagens distorcidas por ímãs em tubos de televisão, em 1965 depois de se mudar para Nova Iorque, Paik que realizou performances instalações utilizando múltiplos monitores e foi reconhecido como fundador da vídeo arte, apesar de alguns artistas realizarem de forma concomitante trabalhos

como mídia eletrônica, tanto na Europa como nos estados Unidos, trazendo para uma reflexão mais contemporânea Diogo Noventa cita:

O trabalho audiovisual dialético deve partir de um estudo cujo interesse seja crítico e político em relação ao tempo presente em que se realiza. Todo tema deve ser compreendido e recriado pelo conjunto de seus produtores dentro de um processo que não reproduza a divisão social do trabalho na produção de bens. Como aponta Marx, o modo de produção da vida material condiciona o processo em geral de vida social, política e espiritual”. Acreditamos que a representação crítica passa antes pela superação da divisa entre trabalho espiritual e trabalho material entre sua equipe de trabalho (CARVALHO *apud* NOVENTA, 2009, p.133).

2.3 A estética brechtiana no desenho do *Gestus* nos resultados críticos do protocolo

Quando se fala sobre estética e arte, depara-se com diversos questionamentos. Vêm à mente, no primeiro momento, palavras como filosofia e belo, pois o uso cotidiano da palavra estética, de certo modo, orienta para esse tipo de percepção. Em 1750, o filósofo Alexander Baumgarten publicou o livro *Estética*, e nesse livro, ele inseriu o termo como disciplina filosófica, voltada principalmente para a contemplação das artes das belas artes. Baumgarten afirmava que o Belo é aquilo que comove. Sendo a estética um tipo de pensamento que reflete sobre aquilo que nos emociona, ele declarava então essa nova área como uma forma de conhecimento que, por si só, já trazia muitas provocações, considerando-se que o campo da subjetividade, no qual a estética está inserida, oferece uma série de disposições e indefinições. Posteriormente, principalmente a partir dos filósofos que surgiram no final do século XIX, os problemas continuaram em relação à interpretação do que é estética.

A questão é que se precisa da concepção estética para produzir, apreciar ou para criticar a arte, haja vista serem essas atitudes papel da Estética. Além disso, por outro lado, vai haver outro elemento que trouxe complicações à compreensão do conceito. O desenvolvimento da própria arte rompeu com a concepção de beleza como uma estrutura intocável. Então, temas como feio, gosto e percepção passaram a compor também o repertório da reflexão estética. Em sua obra, Brecht utiliza a estética do afastamento com o qual poderia isolar o gesto social e despertar o espírito crítico do espectador. A proposta não é viver ou se identificar com a personagem, e sim mostrar possibilidades à crítica e à reflexão. A pretensão era despertar a consciência crítica do espectador, retirá-lo da sua passividade para torná-lo atuante, revolucionário. Em sua obra *Estética*, Baumgarten afirma:

Do carácter geral do esteta bem-sucedido exige-se: O ensinamento e a doutrina estética, ou seja, uma teoria mais perfeita daqueles elementos, que mais de perto influenciam na matéria e na forma do conhecimento Belo. Esta teoria é mais perfeita que aquela comumente extraída só da natureza e só da prática. Já na prática, ela deve ser deduzida de exercícios mais rigorosos, para que a aptidão em virtude da ignorância ou da incerteza não se afaste das coisas que ela deve tomar como objetos de seu pensar, ou das regras ou razões sobre as quais ela os deve pensar, ou então para que não pense com demasiada liberdade ou ainda julgando que todos hão de ver as suas falhas, sem que ele mesmo as perceba, se abstenha de praticar a Bela meditação (BAUMGARTEN, 1744, p. 114).

Quando surgiu no século XVIII, a estética é compartilhada com a história da arte, que curiosamente surgiu também no século XVIII, conforme registros que se podem descrever a partir de um livro chamado *História da Arte Antiga*. Tanto a Estética, quanto a História da Arte acabam sofrendo um pouco dessas questões relatadas por Baumgarten, ou tendo que absorver o problema. Quando se falava estética platônica ou estética aristotélica, havia um esforço para encontrar nos textos de Platão e nos textos de Aristóteles desdobramentos do que hoje se chama de estética. Eles escreveram sobre estética sem usar o termo estética, mas eles falaram sobre temas que hoje se relacionam com a estética. Em suas obras, encontram-se reflexões sobre a arte, sobre a beleza, a sensibilidade e suas relações com a arte e a filosofia, quer dizer, suas obras refletiam sobre estética, mas essa estética não estava vinculada a uma disciplina porque a palavra estética não significava uma disciplina na concepção do tempo deles.

Estética é uma palavra de origem grega, que significa algo como percepção pelos sentidos. Nesse contexto, tudo aquilo que afeta a nossa sensibilidade é estético. Tudo aquilo que provoca os sentidos. Essencialmente se é levado a entender que a estética se debruça sobre a sensibilidade na arte. São temas de interesse da estética, por exemplo, sensibilidade, subjetividade, beleza, feiura e gosto, sistemas que ajudam a se compreender a dimensão da arte e suas possibilidades.

Sobre o *Gestus*, esteticamente, trata-se de uma construção sobre questões sociais, pois não significa um gesto que se faz por instinto ou intuição, mas um gesto que comunica problemáticas sociais. Portanto, da ação relativa a esse conceito, advêm gestos que permitem um confronto com a realidade circundante, podendo-se tirar conclusões após reflexões e considerações críticas a respeito. Definir-se o gesto brechtiano como a expressão mímica gestual ou vocal (no caso da fala) dissociadas das relações sociais, nas quais os homens de uma determinada época se relacionam, não corresponde ao conceito do *Gestus* potencializado pelo

dramaturgo. Do ponto de vista de Brecht, os gestos são atitudes de determinada época e classe social. Gesto nunca pode ser vazio, pois deve ser politicamente útil.

No Grupo AN (Alunos Narradores), buscou-se pensar a estética, no gesto social, como uma normatização das ações críticas ou posicionamentos gestuais políticos, ou seja, tentou-se dizer, ou denunciar, através do gesto, o que tem que ser dito em sociedade. Estabeleceu-se pensar a estética como uma aproximação do campo de produção artística, crítico e social. A estética elaborada nos processos criativos, dentro do Grupo AN, atravessa a obra de Brecht, que por si só, já tem uma estética mundialmente conhecida. Um diálogo entre artista e plateia não é só um direcionamento, mas um discurso que, através do gesto social, propõe reflexões sobre a perspectiva política e estética na sociedade, buscando conexões com a estética sugerida nas peças didáticas. Apresentando-se os principais conceitos e reflexões que surgiram dentro dos encontros, relacionando-os a história, estética e arte, encaminha-se para o que Brecht aponta:

Na esfera estética que, aliás, não deve ser considerada de maneira nenhuma como situada “acima” da esfera do dogmático, a questão do que é didático se torna puramente estética por assim dizer autarquicamente. O Utilitário desaparece de modo peculiar neste caso; ele só aflora digamos em expressões como “último é Belo”. Representações concretas da realidade correspondem apenas ao sentimento de beleza de nossa época. Os “sonhos” dos poetas são dirigidos exclusivamente a novos espectadores cuja conexão com a realidade é diferente da de espectadores precedentes, enquanto os próprios poetas são homens desta época. Esta é a torção dialética na *Quarta noite do Messingkauf*. Aqui o plano do filósofo de usar a arte para fins didáticos funde-se com o plano dos artistas de investir na arte seu conhecimento, sua experiência e curiosidade social (BRECHT, 1926, p.172).

Brecht materializa a estética nas suas obras, trazendo elementos pontuais, dentre eles, o gesto, o distanciamento e a narrativa. Tais elementos levam a pensar e, ao mesmo tempo em que informam sobre uma estruturação, previamente definida esteticamente, adequada ou ordenada para o ator crítico. Essa estrutura nada mais é do que uma proposta de dramaturgia, um meio de criar uma realidade de classe através do teatro, para que esse contexto possa conservar cenicamente a presença dos dominantes e dos dominados.

A compreensão estética do teatro de Brecht é a ruptura da harmonia, do moralismo, e uma ruptura dessa ordem é o que dá a noção consciente de uma abertura para a forma dramática. Pode-se dizer assim que, esteticamente, a forma épica é uma fragmentação da forma dramática, porque se o mundo está caótico, é imperativo o teatro reconstruir, nessa configuração social, o próprio discurso e modelos de ação e encenação. Em última instância, a crítica de Brecht não é, exatamente, contra uma dramaturgia aristotélica, mas sim contra uma dramaturgia que não

faz uma sociedade pensar, contrapor, ter consciência da sua capacidade de exercer um domínio sobre a sua própria realidade. Em *Diário de um trabalho*, Brecht afirma:

Sobre teatro não aristotélico as cópias da realidade que o teatro usa podem ter um alto grau de imprecisão sem desvalorizar a finalidade para que são usadas, que é, em geral, o despertar de certas emoções. Que a cópia corresponde a algo real é sugerido ao espectador sensível pelo simples fato de que o ator consegue viver o acontecimento. Essa ilusão faz o uso do fato de que a execução de um determinado Salto por acrobatas pode ser tomada como prova de que esse Salto é viável. Na realidade cópias totalmente inexatas podem ser aceitas se se empregam dois métodos diferentes: a técnica da empatia e a técnica do distanciamento (em base “demoníaca”) (BRECHT, 1926, p.167).

No grupo AN, o que se busca, na dimensão estética, é reconhecer a importância social de cada um, e reconhecer-se como indivíduo que se percebe como resultado de um processo histórico e social. Além disso, a noção, o reconhecimento da importância individual, não apenas como resultado, mas como parte integrante, que é capaz de transformar a realidade. Fazer que o sujeito se perceba como parte de um todo transformável, a partir do qual, ele pode optar por não se adequar, e se impor foi sendo um caminho traçado e trilhado na estética do AN. Explorou-se esteticamente o gesto social de forma lúdica, lúcida e criativa.

Os gestos sociais nas pesquisas do AN se situam nos contextos das produções e exercícios, mas são advindo dos contextos externos conforme descrição dos protocolos. O aluno narrador, não atua só como aluno, mas como um protagonista juvenil, situando-se dentro de uma perspectiva que prevê as lutas de classes diante das diferenças e desigualdades. O mesmo protagonista que se preocupa em desenvolver com ações um posicionamento; que se propõe apresentar as situações da vida, expondo ao expectador de forma aberta um cenário esteticamente sensível, sensorial, onde ele mesmo (ator/protagonista) e o público possam criar uma base material de aprendizagem, e construir daí suas próprias bagagens críticas.

3 TEATRO ÉPICO NA ESCOLA: A REALIDADE NA SUA PERSPETIVA DE MUDANÇA

No terceiro capítulo, são abordadas a forma e a percepção da cena épica, dentro do contexto da ideia de jogo, ação e criticidade, considerando o gesto contraditório um dispositivo fundamental na construção das ações críticas. Construção esta, que leva em consideração principalmente as falhas humanas por falta de informação. Na medida em que esse reconhecimento, aferido ao jogo, é uma abordagem que pode propiciar a compreensão de que é possível haver convivências harmoniosas apesar das divergências, um fator importante, na proposta da pedagogia teatral épica, é qualificar o educando para conviver harmonicamente dentro da sociedade. É expectativa pertinente à pesquisa aqui desenvolvida que essa educação em arte e política emita análise e reflexões ao Grupo AN, já que lhes foi proposta a experiência de uma pedagogia teatral voltada para o teatro épico. A experiência épica voltando-se para os feitos humanos, considera, assim, o aluno parte de um segmento em que ele interfere, de modo direto, política e criticamente. Desse modo, a pedagogia teatral épica permite ao aluno um amadurecimento como sujeito de suas ações, e de um lugar que ele mesmo possa identificar que isso lhe seja de suma importância.

O Grupo AN, tem como princípio o coletivo e a integração, e a certa altura da caminhada, incluiu em suas referências as obras do filósofo e pedagogo Paulo Freire, entre elas, *Educação como prática da liberdade* e *A pedagogia da autonomia*. Do mesmo modo a obra *Prazer e Crítica: O conceito de diversão na obra de Bertold Brecht*, da professora, encenadora e pesquisadora Francimara Nogueira Teixeira.

Essas leituras, bem como as demais, entendidas aqui como leituras de base, têm apontado para a estimativa de que é necessário autorreflexão a partir da individualidade. Tal atitude se descreve como um passo importante para um comportamento crítico e, de certa forma, um comportamento de expansão intelectual, para o mergulho na proposta do teatro Épico de Brecht, conforme os objetivos planejados.

Três aspectos considerados importantes pelo grupo foram desenvolvidos na própria experiência do Grupo AN como coletivo. Tais aspectos são: a individualidade; a integração; e a cidadania.

Considerando-se a individualidade, infere-se que é preciso desenvolver-se o indivíduo para que ele não só mostre o melhor de si nos desempenhos pessoais da capacidade de absorção dos conteúdos e das habilidades práticas aplicadas, como também vá superando alguma resistência consciente ou inconsciente de se perceber como um ser que só funciona integrado.

Integradas é como funcionam as engrenagens da grande máquina do mundo. E aqui se percebe que, por esse caminho, chegou-se à integração. Brecht descreve que

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época, dificultaremos ao nosso espectador uma aclimação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria tal e qual; dirá: “Também eu teria agido assim”; ou, quando muitos: “Se eu tivesse vivido em tais circunstância...” E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, assim, uma atitude crítica (BRECHT, 2005, p.143).

Considerando-se a integração, infere-se que é o passo seguinte de um pleno desenvolvimento do indivíduo. Sozinho não se faz muita coisa nem se vai muito longe. É na coletividade que se aplicam os saberes de cada indivíduo. Não se aprende para si sozinho, e mesmo num pequeno grupo escolar de experimentação teatral, cada membro vai percebendo que o que cada um aprende ou apreende da realidade não fica engaiolado no próprio indivíduo, mas sai desse lugar e vai se achar na coletividade. Segundo Koudela,

Assim como os espectadores e/ou ouvintes devem ser transformados de passivos em ativos, através da “mudança de função” do teatro, também na relação ensinar/ aprender reencontramos o princípio ativo. “O prazer de observar apenas é nocivo ao estado, assim como o é o prazer da atuação apenas”, e “educar os jovens através do jogo teatral” significa “fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e observadores”. Ao realizar “ações que são submetidas à sua própria observação”, o aprendizado efetivo se realiza mediante a relação íntima entre teoria e prática. Brecht refere-se aqui à definição de aprendizagem que formulou mais tarde, dizendo que cada jogador acabará por adquirir “a noção prática do que é dialética” e que a peça didática de ser vista exclusivamente como “exercício de flexibilidade destinados àquela espécie de atletas do espírito como devem ser os bons dialéticos “. A dialética é caracterizada como método de comportamento e pensamento. Nesse sentido, a peça didática é concebida como modelo para uma relação dialética entre teoria e prática (KOUDELA, 1991, p.16).

O aprendizado de um é constantemente reconhecido como um bem a serviço de todos. Essa produção do bem-comum vai além do individual, ultrapassa a integração e vai envolver a coletividade numa dimensão social que compreende esse indivíduo integrado como cidadão. Esse cidadão vai-se encontrar na dimensão da cidadania.

Considerando-se a cidadania, infere-se que desde os primeiros momentos, é para essa dimensão social que se caminha. Nas experiências do Grupo AN, aos poucos, as faces dessa

dimensão foram-se revelando. Aos poucos, as atividades caminharam para um ponto onde era possível antever que preparar-se o indivíduo para tornar-se um cidadão integrado aos contornos sociais, desempenhando trabalhos e funções, respeitando o tempo e o espaço das funções e dos trabalhos dos demais indivíduos, que também vão caminhando como cidadãos integrados à mesma sociedade, ou comunidade humana, com valores culturais dos mais diversos, foi sendo compreendido como características de uma abstração social chamada cidadania.

Ao tratar da educação para a cidadania, foi fundamental uma base de apoio nos aportes teóricos do mecanismo metodológico e da pedagogia freiriana. Essa base levou o grupo a perceber nas experiências vivenciadas pelo pedagogo, por meio da prática pedagógica libertadora, que suas ideias estão fundamentadas numa pedagogia que não só dialógica, mas é reflexiva. Um dos sentimentos que sobrevém nas pausas do grupo para reflexão é a desconfiança de que a educação para a cidadania tem sido de certa maneira, esquecida, e isso traz muitos males, pois sem essa consciência política e social, não é possível executar realmente nosso papel de cidadão.

Sendo assim, o cuidado do grupo foi sendo o de buscar assuntos da atualidade, históricos e polêmicos para debates iniciais. Esse critério foi algo que contribuiu bastante, pois, essa atuação do grupo AN junto à comunidade não está ligado somente à ideia de entretenimento, mas sim de postura cidadã, crítica e, antes de tudo, social. Promovendo e construindo debates pela família e escola através da arte, o AN foi trazendo a arte e o teatro de um lugar, meio que de esquecimento na sociedade, como instrumentos de consciência política, para um lugar de voz, fala e evidência de cada indivíduo. E a exposição desses saberes críticos, protagonizada pelos integrantes do AN, se deu na coletividade da escola, a partir de uma experiência de suas famílias, e das famílias dos seus bairros. Dessa forma, a cada resultado, a reflexão não pode deixar de se afinar com as discussões de Paulo Freire. Segundo o pedagogo:

A experiência nos ensina que nem todo óbvio é tão óbvio quanto parece. Assim, é com uma obviedade que começamos este trabalho: toda prática educativa envolve uma postura teórica por parte do educador. Esta postura, em si mesma, implica – às vezes mais, às vezes menos explicitamente – numa concepção dos seres humanos e do mundo. E não poderia deixar de ser assim. É que o processo de orientação dos seres humanos no mundo envolve não apenas a associação de imagens sensoriais, como entre os animais, mas sobretudo, pensamento-linguagem; envolve desejo, trabalho-ação transformadora sobre o mundo, de que resulta o conhecimento do mundo transformado. Este processo de orientação dos seres humanos no mundo não pode ser compreendido, de um lado, de um ponto de vista puramente subjetivista; de outro, de um ângulo objetivista mecanicista. Na verdade, esta

orientação no mundo só pode ser realmente compreendida na unidade dialética entre subjetividade e objetividade. Assim entendida, a orientação no mundo põe a questão das finalidades da ação ao nível da percepção crítica da realidade (FREIRE, 1981, p.35).

É importante que as instituições e equipamentos culturais promovam o diálogo arte *versus* educação para a cidadania, para que as comunidades fiquem seguras sobre seus direitos e deveres e assíduas em comparecer ao debate. O Grupo AN partindo de um contexto artístico e social com alicerce teórico no teatro épico, de um certo modo, mostra indicativos para que possamos refletir sobre direitos humanos, percebendo-se, cada um a si mesmo, um cidadão, que está inserido em um grupo, aperfeiçoando-se dia a dia no ato de construir sua coletividade, construindo-se.

Entendendo sua própria individualidade, tendo em vista, que é uma ilusão achar que a individualidade é definida a partir de si própria, os alunos correlacionam essa reflexão com alguns exercícios de construção de cena nas aulas de teatro. Um dos pontos que cogitam é que, na verdade, deve-se pensar. Ali, ele propõe que o aluno seja uma semente que traz uma potência dentro de si. Essa semente está ali para florescer. Para isso, ela precisa encontrar um solo adequado. Este, por sua vez, precisa ser regado, precisa ser observado, ser acolhido enfim. Essas etapas são necessárias e importantes para que o indivíduo árvore, em sua individualidade, floresça. A correlação é estabelecida porque, em certa medida, o indivíduo cidadão é essa árvore.

O florescimento²⁰ humano, tal qual o da planta, requer um ambiente adequado. Na cultura humana, esse ambiente adequado ocorre em meio às práticas da cidadania: observação do espaço público; resgate das matrizes tradicionais, dos saberes, dos direitos, da própria cultura e educação. Assim, se-precisa do outro. Há, como modelo dentro do grupo AN, o ato artístico coletivo, que proporciona, nas mais diversas formas, essa construção cultural e cidadã. Promovendo encontros através do teatro, traz a família para participar. Participando das ações artísticas, a família finda por perceber a importância do teatro, da arte e da cidadania. O educar o outro para essa participação artística e social se torna para o Grupo AN uma experiência primordial. A respeito dessa correlação, Freire argumenta:

²⁰ Emprego em sentido metafórico. O mesmo que evolução e autodesenvolvimento.

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, vai ele dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando-a. Vai acrescentando a ela algo de que ele mesmo é o fazedor. Vai temporalizando os espaços geográficos. Faz cultura. E é ainda o jogo destas relações do homem com o mundo e do homem com os homens, desafiado e respondendo ao desafio, alterando, criando, que não permite a imobilidade, a não ser em termos de relativa preponderância, nem das sociedades nem das culturas. E, na medida em que cria, recria e decide, vão se conformando às épocas históricas. É também criando, recriando e decidindo que o homem deve participar destas épocas (FREIRE, 1967, p. 50).

Por isso, em sendo cidadãos, vivendo em coletivo, é quase uma ordem tácita pensar nas relações. Não haverá cidadania sem solidariedade. A educação para a solidariedade pode melhorar a postura do aluno como um ser dotado de consciência política crítica, como por exemplo, na escolha de representantes. Não uma escolha só porque tem que ser feita, mas escolhendo melhor seus representantes, com consciência crítica sobre como votar e em quem votar. Outro momento de consciência cidadã ocorre no simples fato de uma pessoa que vai à praia e, tendo um lixo para jogar fora, ela sabe que não pode jogar em qualquer lugar, e não joga, procura as lixeiras, pois outras pessoas também vão à praia, ou a própria vai precisar voltar à praia, e encontrá-la limpa. O posicionamento crítico de que o lixo precisa de um lugar a ele apropriado, a lixeira, não a areia, que é o espaço humano de circulação, toma por base o senso de que cada eu não é o único habitante dos espaços. Por meio desse e de posicionamentos idênticos, produz-se o jogo do dinamismo social. Assim, através da cena e dos jogos teatrais, pela aplicação de cenas cotidianas, cada indivíduo também pode reconstruir e melhorar sua percepção do outro.

Essa consciência faz parte da formação para a cidadania. Essa educação por muito tempo tem sido descuidada pelo indivíduo, pela família, pelo estado, e por muitas instituições. Então, um projeto de arte e cultura voltados para o ato político, como o Grupo AN, se torna um instrumento essencial para auxiliar o jovem na construção de um perfil protagonista, ciente de que ignorantes são aqueles que só olham para si, Brecht concluiu isso: “Que continuemos a nos omitir da política, é tudo o que os malfeitores da vida pública mais querem.”

A palavra política para muitos participantes do AN chegava como uma palavra negativa, porque para muitas pessoas, inclusive para os jovens, o político é aquele que normalmente está mentindo, envolvido em escândalos, com algo errado. Em razão disso, para iniciarmos o diálogo entre arte e política no grupo, foi necessário, a princípio, introduzir o assunto de modo a se fazerem compreender as ações políticas; foi preciso fazê-los participar da política, afinal,

tudo é política. Brecht (1922, p. 151) conclama: “Em vez de serem apenas bons, esforcem-se para criar um estado de coisas que torne possível a bondade; em vez de serem apenas livres, esforcem-se para criar um estado de coisas que liberte a todos.”

Portanto, debater cultura, política e cidadania tornou-se uma prática para os alunos narradores, já que para o teatro épico olhar o outro com empatia, com amor. Em sua obra *Prazer e Crítica*, Francimara Teixeira diz:

Cabe à arte, segundo Brecht, estimular a paixão por produzir, extrair diversão da nova produtividade, tornando-a uma fonte de prazer. O teatro deve dedicar-se a descobrir a maneira de representar a vida social deste homem produtor e tornar a sua atitude produtiva prazerosa ainda aparece para Brecht como pergunta, cuja resposta estaria no desenvolvimento de uma atitude também crítica. A adoção desta atitude pelo teatro depende do estabelecimento de um compromisso com a realidade e de tornar a produtividade tema e fonte de diversão. O teatro precisa converter a crítica em prazer, precisa fazer surgir da produtividade a ética particular da era científica, para que ela possa ser apreciada (TEIXEIRA, 2003, p.126).

Na escola, ao se abordar o assunto política, seja em sala de aula ou até mesmo no grupo de estudos AN, a impressão que se tem é a de que se está sendo observado. Causa, assim, certo receio, de modo a até se construir uma atmosfera de certo medo. A política, aqui, no país, tem sido protagonista de escândalos, construída em um cenário grotesco não só para a cultura, mas para as políticas públicas em geral.

Ainda assim, no início das aulas do grupo AN, escreve-se na lousa com letras garrafais que todo teatro é político, para, em seguida, levantar-se um debate acerca do papel do aluno, protagonista em busca de autonomia, e as ações políticas na comunidade. Assim, simulam-se exemplos, imaginando-se a execução de ações positivas de transformação.

Conforme afirma Freire (1967, p. 15), “É próprio da consciência crítica a sua integração com a realidade”. Justifica-se com isso, a busca por discutir sobre o real papel do teatro político na sociedade, reconhecendo que, muito antes de serem denominadas funções ou cargos delimitados à política, o que chamamos hoje de autoridades políticas, a política tem que ser considerada na escola um ato de coragem, um ato de solidariedade e empatia, que leva, através da arte, para dentro do grupo Alunos Narradores reflexão e bom senso a todo o público da comunidade escolar.

Vale ressaltar que há também como modelo de ação no AN poemas do próprio Bertold Brecht, que falam de política. Dentre eles destaca-se *Quem é o Partido?* Escrito em 1922:

Quem é o partido?

Mas quem é o partido?
 Ele fica sentado em uma casa com telefones?
 Seus pensamentos são secretos,
 suas decisões desconhecidas?
 Quem é ele?
 Nós somos ele.
 Você, eu, vocês – nós todos.
 Ele veste sua roupa, camarada, e pensa com a sua cabeça
 Onde moro é a casa dele, e quando você é atacado
 ele luta.
 Mostre-nos o caminho que devemos seguir, e nós
 O seguiremos como você, mas
 Não siga sem nós o caminho correto
 Ele é sem nós
 O mais errado.
 Não se afaste de nós!
 Podemos errar, e você pode ter razão, portanto
 Não se afaste de nós!
 Que caminho curto é melhor que o longo
 ninguém nega
 Mas quando alguém conhece
 E não é capaz de mostrá-lo a nós
 de que nos serve sua sabedoria?
 Seja sábio conosco!
 Não se afaste de nós!

Importa ressaltar que, no poema, o dramaturgo destaca a ação de mostrar, antes de tudo mostrar. Isso provocou bastante os alunos narradores, a ponto de se levar o poema para uma intervenção no horário do lanche. Nessa intervenção também foram utilizadas, para abordar a política em conexão com outras linguagens, as músicas de protesto.

Esse exercício segue um passo a passo. Os alunos narradores são direcionados nos encontros e no seu cotidiano, a conhecer letras que foram censuradas para que possam transformar essas letras em modelos de ação para trabalhar a política na cena teatral, descobrir a história dessas músicas, a história dos autores, e o que o compositor estava vivendo naquele momento, o que ele queria dizer e para quem. Esses pressupostos formaram indicativos que provocavam o grupo, enquanto pesquisadores da cena dialética, Lançando, assim, a si mesmo, a ideia, o grupo foi transformando essas canções e poemas em propostas de teatro pedagógico. Como chama a atenção Francimara Teixeira:

Brecht analisa o teatro da sua época e sua tentativa de reproduzir fielmente a vida social, mas critica o aperfeiçoamento destas representações porque privaram o público do prazer da identificação e não lhe ofereceram nenhum outro em troca. Por mais que tenham esclarecido as relações humanas, não a tornaram evidentes, o que não alterou as sensações do público. O que Brecht

propõe é que o espírito científico, restrito à natureza, seja transferido para o campo das relações humanas. Assim o teatro poderia proporcionar, além das sensações e ideias provocadas por uma determinada ação, a transformação do contexto histórico onde as ações se dão. Os recursos teatrais para que o teatro possa contribuir para essa transformação, para a adoção de uma atitude crítica pelo espectador são principalmente os efeitos -V, o desenvolvimento do *gestus* social, a música, a literalização do cenário (TEIXEIRA, 2003, p.126-127).

Em 1936, Brecht formulou, pela primeira vez, na Alemanha, a sua teoria do efeito-V. Tratou, então, de uma categoria que acompanhou seu teatro, o distanciamento ou estranhamento, que consiste em distanciar um fato de um caráter. Distanciar, na perspectiva do efeito-V, é tirar desse fato tudo o que ele tem de natural, conhecido evidente, e fazer nascer em seu lugar o espanto e a curiosidade. Para Brecht, distanciar é trazer a história à tona, representando os personagens como históricos. Anatol em *O teatro épico* afirma:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna o nível mais elevado esta nossa mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar-se estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar-se conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (ANATOL, 2001, p.152).

O distanciamento Brechtiano aparece em todas as partes que compõem a encenação, pode ocorrer por meio de músicas, cartazes, vídeos, mídias, efeito sonoro, figurinos, cenários e etc., mas o ator é o alicerce e o motor deste efeito. O efeito de distanciamento ocupa uma posição fundamental no contexto do teatro épico, pois, leva ao rompimento da quarta parede utilizada pelo teatro denominado aristotélico. A quarta parede é uma parede imaginária que separa o palco da plateia. Ao romper a quarta parede e atuar diretamente para o público, o ator quebra a ilusão e destrói os chamados campos hipnóticos do teatro ilusionista. Nesse contraponto, situa-se o teatro épico. O ator deve mostrar-se como ator, sem que com isso faça desaparecer a personagem.

O grupo AN é composto por adolescentes. Como jovens estudantes do ensino médio, eles têm muita vontade de discutir as diversas problemáticas sociais e uma admirável maturidade para falar dessas questões, que levam o adulto, orientador do grupo, ao impacto de se ver diante de tanta riqueza de discussões, movidas por uma consciência crítica que tanto

contrasta com a pouca idade dos interlocutores. Os alunos narradores têm sede por voz ativa e fome por escuta ativa. Na posição de orientador e mediador dos debates, percebemos que eles vão cada vez mais desenvolvendo um saber chegar ao público. Isso dá ao orientador/mediador uma resposta positiva de que a cada exercício, eles entendem melhor o que é o teatro épico, por sua busca por um lugar de fala, por entenderem que o público não está no seu lugar/papel de plateia à toa. Dos aprendizados absorvidos a partir do teatro épico, um aspecto que os AN prezam bem é a questão de que a plateia merece levar para casa, não uma emoção, mas sim, uma inquietação equiparada à reflexão.

É importante para o grupo AN, saber lidar com a atenção que lhe é dedicada através da plateia pela comunidade escolar, seja no pátio, ou nos corredores da escola. Esse lugar é um lugar de confiança e troca. Consequentemente, um lugar de construção e de desconstrução de ideias. Assim se formam opiniões, divergentes ou convergentes, contudo, formadas com base em critérios filosóficos observáveis no confronto com a vida das pessoas em sociedade, resultam contribuição valiosa para a construção do protagonismo juvenil.

O grupo de alunos narradores, em roda de conversa sobre o fazer teatral de Brecht, após proposição de alguns exercícios, chega a uma concepção sobre a educação para a cidadania, e a outra sobre o ato político. Com relação à educação para a cidadania, defendem que é preciso a colaboração da sociedade. Quanto ao ato político, a reflexão que descrevem é que um ato político vai muito além de uma candidatura ou de um cargo assumido por eleições partidárias. O ato político é uma instância que engloba os seres humanos como seres políticos, não necessariamente, como candidatos ou eleitores de um pleito, mas como único ser que traz em si, pelo desenvolvimento da consciência, a faculdade de fazer escolhas.

Sequenciando essa discussão, uma reflexão recorrente entre os jovens do AN é que é preciso serem levados a sério na sociedade brasileira, a partir da infância, três valores. Justiça como hábito; Empatia para a solidariedade; Respeito aos Direitos Humanos.

Em primeiro lugar, a Justiça como hábito. Cada criança, a partir da iniciativa dos seus pais, da escola e comunidade, deve assimilar a ideia da justiça como virtude. “Não faça com o outro o que você não quer que ele faça com você.” Exemplificou, certa vez, um dos participantes do Grupo AN. Portanto, na concepção dos jovens deste grupo AN, esse é o valor básico. Pressupõe que todo indivíduo, que faça parte de uma comunidade, esteja comprometido com a preservação, com a observância, do princípio da Justiça.

Em segundo lugar, veio a empatia para a solidariedade, pressupondo que cada indivíduo se coloque no lugar do outro para sentir a sua dor. Em terceiro, considerou-se o

Respeito aos Direitos Humanos. Nenhuma sociedade prospera se todos os seus cidadãos não tiverem essa consciência sobre seus direitos e deveres. Concordam, unânimes os alunos do grupo AN.

A proposta estilística épica se tornou o modelo dramatúrgico para os alunos narradores, embora pontualmente ousássemos fazer diálogos e conexões com o lírico e o dramático, logo, ambos, normalmente, seriam pontes para os aproximar do distanciamento e do Gesto social na cena.

Pode-se dizer que uma obra lírica com seu traço estilístico dramático não seriam descartados do processo coletivo do AN, pois estávamos ali para descobrir variações e possibilidades, e o texto teatral tem nas rubricas o seu elemento épico. Certamente, há que se considerar esses elementos como essenciais para transições dentro da narrativa. Esta é mais uma forma de o aluno narrador entrar em contato com o autor. É aonde ele vai para tomar propriedade da narrativa.

O aluno narrador, através do Teatro Épico Dialético, consegue interferir diretamente na história, na obra encenada, nos cenários e figurinos, que também são elementos épicos, pois informam épocas, lugares, classes sociais, profissões. Contudo a busca pelo elemento didático ou elemento pedagógico partia do Grupo AN como proposta assídua, e se tornava ainda mais eficaz e efetiva essa busca, quando o aluno narrador era colocado diante de uma situação da qual ele teria que tirar o seu aprendizado através da sua reflexão, sem se sentir receoso com as consequências daquela ação.

Haja vista, um aspecto pedagógico do teatro de Bertold Brecht, onde o foco e os estudos, chegam a documentos, peças, informativos, notícias jornalísticas, que tenham um caráter explicativo, informativo, e até mesmo opinativo, tudo isso, que está na esfera do gênero épico, está inserido na esfera da vida. Aquilo que flui do dia a dia em sociedade, do coletivo social, é anterior a Bertold Brecht, como já se falou nos capítulos anteriores. Ele não inventou o gênero épico, mas em seu percurso de autoaprendizagem, conseguiu perceber como esse gênero poderia redimensionar seu teatro. Em nota em seu diário de trabalho, Brecht diz:

É voz corrente que existe uma diferença marcante entre aprender e divertir-se. É possível que aprender seja útil, mas só divertir-se é agradável. É preciso defender o teatro épico contra qualquer suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante. O que Podemos dizer é que a oposição entre aprender e divertir-se não é uma oposição necessária por natureza, uma oposição que sempre existiu e que sempre terá de existir (BRECHT, 2005, p.67).

O teatro político, sendo esse o termo anterior ao termo teatro épico, conhecido mundialmente, justifica que sua esfera do termo político, propõe um teatro que trata diretamente de assuntos políticos, portanto, na tradição intelectual esse é o conceito de teatro épico, um teatro que aborda assuntos da dimensão da vida pública, rompe com imposições aristotélicas, utiliza-se de elementos estéticos não naturalistas e possui caráter didático de maneira prática. O conceito de teatro épico se dá não porque o fosse elevado ao mesmo patamar do raciocínio, mas ao patamar da razão. Não é que, em sua obra, ou em seu teatro, inexista a emoção. Muito pelo contrário, sobra emoção na pedagogia teatral de Brecht. A emoção é colocada de uma maneira em que ele tenha o domínio da ação dessa emoção no espectador. Acentua Brecht:

No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta de especialmente novo. Assemelha-se ao antiquíssimo teatro asiático, pelo caráter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciavam tendências didáticas. Estas formas de teatro correspondiam diretamente a certas e determinadas tendências da época e com elas morreram. Também o moderno teatro épico está ligado a certas e determinadas tendências. Não pode ser, de forma alguma, feito onde quer que seja. A maioria das grandes nações não está disposta a debater os seus problemas num palco. Londres, Paris, Tóquio e Roma reservam seus teatros para fins totalmente diversos. Até agora, apenas em raros lugares, não por muito tempo, as circunstâncias foram propícias ao desenvolvimento de um teatro épico. Em Berlim, o fascismo pôs fim energicamente ao desenvolvimento desse teatro (BRECHT, 2005, p.73).

O Teatro épico dialético, que foi um marco divisor para o teatro mundial, em suas teorias e conceitos, vão impactar de forma grandiosa a tríade teatral, ou seja, dramaturgia, ator e plateia. Esse teatro vai impactar diretamente no desempenho de mudanças e transformações importantes na sociedade. A abordagem da pedagogia épica com os alunos narradores busca não criar campos de hipnose, mas, ao contrário, busca fazer um teatro que não quer ser cópia da realidade, quer, apenas, transformar, através da dialética e da retórica, essa sociedade.

Para isso, são utilizados com prontidão nos ensaios e demonstrações técnicas do AN, os recursos do teatro épico, dentre eles, o efeito de distanciamento, que já era utilizado no teatro asiático, justamente para evidenciar ainda mais a teatralidade, a arte e a encenação. O aluno narrador vai quebrar a quarta parede, usar efeito estético através do Gesto social e com um efeito didático, abrir e lançar a narrativa política, ou seja, o discurso.

O teatro épico dialético contribui socialmente para a democracia e cidadania. Associar o conceito de cidadania com o componente arte e educação tem sido de grande valia nos encontros do AN. Muito proveitosa tem sido essa parceria advinda do AN em fazer dialogar Brecht e Paulo Freire. Ambos continuam pioneiros e visionários. Exatamente, porque foram visionários é que são atuais em seu aspecto mais apurado da crítica social. É, então, sob esse aspecto, que ressaltam o quanto a instância da cidadania tem que ter um papel efetivo na sociedade. Todos nós, na condição de cidadãos, somos transformadores.

O grande papel de Paulo Freire foi a defesa de que é imperativo despertar-se o senso crítico, para que esse jovem não seja só mais um ouvinte, ou seja, se cada um de nós podemos falar, é necessário que essa voz venha à tona. Esse é o grande papel do cidadão. Sem visão de mundo, não há como se ter senso crítico. Há que se buscar na arte, cultura e educação, uma formação de uma ideia com um pouco mais de fé política, ou seja, fé no próprio ser político, um ser crítico potencial. É preciso pautar as visões de mundo, partindo-se de um ponto de vista político, para preparar os jovens. Prepará-los é levá-los a construir caminhos e instrumentos críticos que os tornem capazes não apenas de ouvir, mas de falar e construir debates políticos.

O teatro épico surge com uma nova maneira de atuar e trazer a importância do gesto social. Esse gesto, que não pode jamais, sob qualquer pretexto, ser vazio, tem que ser impregnado de sentido. Em sendo impregnado de sentido, torna-se ação. Como ação, vão se opor de forma contundente às injustiças sociais. Contudo, sua grande riqueza artística é a riqueza poética. Brecht, além de dramaturgo, era um grande poeta. Para entender-se melhor, a trajetória de Brecht se divide em três fases. Primeira fase: teatro didático; segunda: Teatro político; terceira: teatro épico. Em resumo, numa visão conceitual, ele descreve seu teatro como um teatro dialético.

Por fim, prazer e crítica se misturam nas propostas de encontro com o Grupo AN, dentro e fora da escola. É que com o teatro, a vertente épica procura aprender e ensinar, como também lidar com as coisas e os homens, refletir sobre si, e levar emoção e reflexão, sobretudo. É com essa finalidade que o aluno narrador leva o teatro ao público. Isto é, eleva a emoção e o raciocínio. Sobre propósito e prática, Brecht aponta:

Muitos se voltaram contra o teatro épico, alegando que era demasiado moral. Mas, apesar de tudo, no teatro épico apenas secundariamente surgiam questões morais. O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história. Afirmar que nos, entregamos a uma análise por mero gosto de analisar, sem qualquer outro motivo mais palpável, e que ficamos, depois, completamente surpreendidos com o resultado, é evidentemente falso. O que nos levou a tal análise foram, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil de suportar. (BRECHT, 2005, p.72).

Da mesma forma, não se busca no Grupo AN, nem discutir nem medir verdades moralistas. A ideia do grupo não está empenhada em moralizar nem trazer respostas imediatistas. O no encontro com o público, através do ato artístico coletivo, a amplitude de conhecimentos dentro do grupo de alunos narradores é produzido pela cena didática, utilizando, de forma épica, recursos artísticos, explorando as linguagens da arte, além do próprio teatro. O aluno narrador configura a narrativa através da imagem, da música, de movimentos corporais de modo repetitivo ou coreograficamente pensados. Tudo isso, atribuído à pedagogia teatral como forma de suporte para a construção da cena épica.

Essas linguagens contribuem tanto para a construção do discurso como também para a construção da estética do Gesto Social. O recurso é bastante utilizado na cena com os alunos narradores. Por exemplo, nesse momento da pandemia, foram colocados em destaque comportamentos ditos inconsequentes à situação, como a falta de empatia e o negacionismo à ciência. Ao mesmo tempo, isso posto como temas sociais abordados, através da pedagogia teatral, resultou algo que rendeu materiais e documentos de fundamental importância para o Grupo

O conhecimento sobre teatro político forma os alunos narradores, grandes pensadores ou, quem sabe, lutadores da democracia. Através do ensino da pedagogia teatral, da construção do discurso e da reflexão acerca das peças didáticas, os alunos do AN foram construindo seus pontos de vista e posicionamentos diante das situações análogas às da realidade que se punham em cena. Entender o contexto de ser cidadão, de servir melhor à sociedade os torna alunos mais abertos a possibilidades de diálogo, e eles mesmo esse diálogo. No Grupo AN, não há como se perder no receio de se estar falando sozinhos, pois se está em grupo. Em grupo, é preciso ouvir,

mas somente entender não é válido, tem-se que procurar abrir diálogos, buscar conhecimentos. Logo, é fundamental para a vida humana um ser perceber o outro com suas diferenças.

Nessa percepção, dá-se a construção da empatia com as diversas opiniões. Os envolvidos nas experimentações das aulas vão se dando conta do poder do teatro de ampliar a relação das pessoas com a arte, com o outro e com a sociedade. Enfim, ampliar a capacidade de acolhimento das pessoas. Capacidade de acolherem pessoas, e de se relacionarem com a arte.

A sociedade brasileira não está passando por um momento saudável que essa realidade seja alterada. Não se pode negar a importância de se refletir sobre o espaço de poder, porque, como cidadãos, todos somos tentados a pensar que em qualquer espaço de poder, estamos sujeitos a ser submetidos ao mesmo tipo de corrupção, e de comportamento danoso. É interessante para o grupo refletir sobre cidadania, senso de responsabilidade e, a todo momento, colocar-se no lugar do outro. Em dado momento, nos encontros dos integrantes do Grupo AN, foram comparadas algumas situações cotidianas, e outras foram levadas para exercícios de improviso dentro da temática TO (teatro do oprimido).

Analisou-se uma cena bem comum e presente no cotidiano da cidade que é a saída de alunos do colégio. Colocou-se a hipótese de se olhar o próprio colégio ao meio-dia, horário de troca de turno. O que se percebeu foram ações políticas e sociais, naqueles hábitos comuns em dias letivos, que contribuem para a organização e ordem na escola. Formam-se filas para se direcionar ao portão, pois se tocar o sinal e se liberarem todos de uma vez, algumas pessoas podem se machucar, haja vista, que alunos com postura indisciplinada, propositalmente, podem sair empurrando e passando por cima de quem está na frente.

Em poucos minutos uma pessoa revela um traço negativo da sua humanidade, aquilo é um pequeno espaço de poder relativo quanto à capacidade de chegar logo ao portão em relação aos outros. Há luta por espaço, posição e autoridade. Esse tipo de atitude e de poder autoritários só produz uma sociedade cada vez menos desenvolvida. No desenvolver dos jogos teatrais aplicados ao Grupo AN, surgem reflexões que levam a pensar quais os caminhos a seguir para mudar certas posturas.

No decorrer dos debates, muitos participantes consideram que a educação para a consciência cidadã precisa ser ministrada, e construída pelo cidadão desde a sua infância.

Além disso, há que se considerar também que é a educação para a cidadania que faz o indivíduo refletir sobre o funcionamento das regras a que são submetidos os cidadãos para gerar na sociedade um ordenamento em níveis, minimamente, saudáveis.

Então, costumeiramente, com esse espírito provocativo da crítica social, os resultados do jogo foram sendo analisados a cada final de um exercício proposto. Esse da saída da escola, por exemplo, foi parâmetro para se fazer um comparativo entre o colégio e outros espaços de poder públicos. Como as respostas não vêm prontas, não são precisas, pois em se tratando de comportamento humano, tudo é incerto e controverso, algumas ideias hipotéticas surgiram como teste para que o grupo pudesse perceber os rumos da situação.

Uma situação hipotética aventada foi a suposição de que o diretor da escola, chegasse na porta de uma sala antes da hora do toque. O diretor seria uma espécie de vigilante social do jogo naquele momento. Essa vigilância social geraria tensão, pois seria uma representação dos agentes da repressão da sociedade. Então, naquele momento, diante daquela representação, o jogo precisava seguir, e chegou a algumas possibilidades de reação. Dentre elas, surgiram alguns consensos e uma pergunta de impacto: *Todo mundo ficaria comportado! Ninguém tomava a frente de ninguém! Então, se tivéssemos mais instituições vigilantes na sociedade, tudo seria diferente?* Diante disso, em vez de solução, o que se obteria seria mais impasses.

Foram várias indagações, acerca do perfil desse indivíduo que teria o papel de vigilante. Eis que daí, nascem mais personagens, e mais situações, expandindo assim metodologias e possibilidades para o jogo cênico. Posteriormente, seguiu-se para a experimentação. Houve personagens do jogo atuando em espaços de poder e vigilância. Em que aquele exercício das competências confiadas aos integrantes do AN, naquele espaço pré-definido, seria bem utilizado? Pensou-se nos procedimentos e nas regras, já que se fez referências à rotina escolar. Foram pensamentos: *Funciona tão bem assim? Por que que o aluno não respeita as regras? Por que respeita? Está com receio de repetir o erro? Ou é porque o vigilante está atento?*

Juntos, chegamos à conclusões que cabem a ambos os personagens. Esse controle dos espaços de poder tem que vir do cidadão isso decorre também da educação para a cidadania. É preciso lançar um olhar sobre o mundo, e só assim pensar em avanços. Uma sociedade como a de hoje discute muito sobre política. É isso que se busca nos encontros do grupo. Quer-se fazer dialogar a arte, o teatro e a política. Isso pode demonstrar que os integrantes do AN tenham estado antenados²¹, e mais conscientes. Isso é um fator positivo. Logo, os alunos narradores chegam a mais um objetivo: construir narrativas sociais a partir do que está no entorno.

Fazendo um retrospecto, do início das experimentações, até o dia desse exercício, considera-se aí um avanço. Essa intensidade da discussão política representa um grande passo

²¹ Emprego de um vocabulário representativo da linguagem dos jovens, expressão que eles usam para dizer que estão atentos.

para o grupo AN. Representa de fato uma maior consciência social, um olhar realmente para a sociedade, um olhar para sua comunidade. Um olhar capaz de perceber que, toda vez que alguém sofre uma injustiça, há uma deformação em relação à cultura da estabilidade política na comunidade. Um olhar que se dá conta de que, muitas vezes, a falta de informação e ignorância prevalecem, e por causa disso, todo tipo de distorção é, desastrosamente, experimentado.

Houve em sequência, outros exercícios. Foi fundamental experimentar, por exemplo, as injustiças sociais. Em função de temas, como cidadania, dignidade da pessoa humana e valores sociais, várias cenas foram experimentadas, o que, conseqüentemente, nos levou a debater historicamente sobre a erradicação da pobreza, e a redução das desigualdades. Enfim, os rudimentos do arcabouço necessário para o país ir para frente foi utilizado como material de debate dentro do Grupo AN.

Nesse sentido, é importante dialogar com as reflexões de Anatol Rosenfeld:

A peça deve, portanto, caracterizar determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico. Desta forma o público reconhecerá que as próprias condições sociais são apenas relativas e, como tais, fugazes e “não enviadas por Deus”. Isso é o início da crítica. Para empreender é preciso compreender. Vendo as coisas sempre tal como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela (ROSENFELD, 2011, p.151).

Portanto, é de fundamental importância, perceber o potencial histórico, e a partir de um olhar épico, analisar os pontos divergentes, selecionar a escuta, observar as fontes e refletir acerca daquele argumento. Precisa-se de inovações, de mentes abertas, que aceitem críticas. Há que se a é possível compreender que quem está em um papel de poder na sociedade, tem satisfações a dar ao povo, diante das suas missões. Uma delas é prestar contas para com o cidadão.

O Grupo AN prioriza a atuação em função do bem comum do interesse coletivo. O aluno narrador se percebe como cidadão, ao ter esse compromisso, esses predicados de atuar enquanto protagonistas juvenis. Para atender os interesses da coletividade, o jovem vai cumprir bem o

seu papel, percebendo assim que todos podem ser vigilantes e estar fortalecidos, renovados e confiando uns nos outros, logo, esses jovens alunos narradores ficaram cientes dos seus direitos e deveres.

Cidadania é uma construção permanente, e ela associada à pedagogia teatral, nos abre possibilidades e indagações, como é que eu posso servir de vigilante? Como é que eu posso atuar como alguém com o poder? Para também cumprir o meu papel de acompanhar a política social, essa questão da posição de vigilância está relacionada ainda às perguntas anteriores. Consequentemente, o debate político social dentro do Grupo NA vem sendo constante, tanto na escola, quanto na comunidade. Os integrantes se dizem certos de que esse aumento em relação aos debates traz mais vigilância e atenção.

Portanto, é saudável, e logo, se torna perceptível que essa prática traz elementos didáticos para a abordagem em cena. Haja vista, que as pessoas vão então expor a própria opinião. Posicionar-se em sociedade é essencial, então, primeiro, se deve assumir a própria personalidade, pra depois investigar personagens. Em seguida, construir discursos, partindo da perspectiva épica, traçando conceitos da narrativa e do gesto social, abordando pautas no que diz respeito a posições ideológicas, temas sociais e educação. Definir quais são as reflexões diante de uma notícia urgente na comunidade. Em estudos sobre teatro, Brecht reitera:

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variem conforme a época, dificultaremos ao nosso espectador uma aclimação emocional: Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria tal e qual; dirá: “Também teria agido assim”; ou, quando muito: ‘Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias ...’ E se apresentarmos as peças da nossa época tal como se fossem peças históricas, é possível que ao espectador pareçam, então, igualmente singulares as circunstâncias em que ele próprio age; nasce nele, assim, uma atitude crítica (BRECHT, 2005, p.143) .

O que se tem de material histórico no grupo AN, sejam eles fragmentos, documentos, protocolos e até mesmo as peças didáticas, são em relação à sociedade. É necessário estar cientes dessa responsabilidade. Foram lançadas duas opções no Grupo para os participantes: ou o narrador fica silente ou o narrador manifesta o silêncio na vida de todos nós. O Silêncio, é muito importante como reflexão, como um momento de descanso, portanto, o silêncio não pode existir como uma forma de repressão da própria vontade de estar em sociedade, exatamente por

conta disso é que o discurso na cena é tão importante, nós temos que ter essa propriedade permanente no discurso.

Por conseguinte, o teatro político exercita a cidadania vigilante, não teremos alunos narradores, sem que eles tenham propriedade na construção da narrativa, se não tivermos a discussão política o aluno narrador, enquanto grupo, não flui. É perceptível que esse pensamento social não nasça imediatamente, ele é amadurecido junto com a cidadania, que também decorre de um amadurecimento que começa na escola e reflete na sociedade

Sabemos que um jovem já pode votar com dezesseis anos, mas entre um cidadão de dezesseis anos e aquele cidadão que já é mais adulto, há um amadurecimento, esse amadurecimento decorre de um acompanhamento da vida em sociedade, em coletivo. É preciso estar atentos para o que fazer. Pode-se exercitar através do teatro político a lucidez crítica desses jovens. A título de exemplo, temos as eleições para representantes políticos, muitos jovens votaram, mas muitos deles não sabem em quem votaram. Muitos votam desatentos, ou então porque pelas suas vontades não perceberam a relevância daquele momento. Muitos acham que seu voto é só mais um. Não se preocupam com a política que vai ser defendida por quem eles vão eleger. Cria-se, assim, um círculo vicioso. É necessária uma vivência inicial da cidadania, então, a partir do momento que o jovem passa a perceber a importância da política, logo, ele percebe a importância de se colocar em sociedade.

No Grupo AN, há uma concepção de teatro que não se desvincula dessa questão político-social, por exemplo. Até mesmo nos jogos e cenas que se propõe da comicidade e do riso, são direcionados para uma atmosfera voltada para ironia cômica. O corpo, a voz e as ações dentro daquele espaço são todos de cunho político, logo, não se está substituindo o estético, pois o teatro por si carrega uma vasta pesquisa de linguagem estética. A inspiração dos alunos narradores, está centrada numa mediação artística com temas sociais, vinculados a uma expressão artística, que no caso é o teatro épico. E que também não foge da ideia de diversão. Esse adjetivo, político, pressupõe uma visão sobre a cidade, uma visão sobre o lugar que se ocupa na periferia.

O teatro se mobiliza para que o espectador chegue àquele lugar. Lugar em que se articula e narra, na medida em que várias pessoas estão saindo de vários pontos da cidade para chegar àquele lugar e produzir um tipo de encontro. Encontro que dura um certo tempo, que propõe reflexões e trocas, que produz uma certa experiência, e que devolve essas pessoas para a cidade e a comunidade em que elas estão inseridas. Francimara Teixeira define dessa forma:

Cabe à arte, segundo Brecht, estimular a paixão por produzir, extrair diversão da nova produtividade, tornando-a uma fonte de prazer. O teatro deve dedicar-se a descobrir a maneira de representar a vida social deste homem produtor e tornar sua atitude produtiva prazerosa. A forma de realizar esta tarefa e a possibilidade de definição de uma atitude produtiva e ao mesmo tempo prazerosa ainda aparece para Brecht como pergunta, cuja resposta estaria no desenvolvimento de uma atitude também crítica. A adoção dessa atitude pelo teatro depende do estabelecimento de um compromisso com a realidade e de tornar a produtividade tema e fonte de diversão. O teatro precisa converter a crítica em prazer, precisa fazer surgir da produtividade a ética particular da era científica, para que ela possa ser apreciada (TEIXEIRA, 2003 p. 123).

Portanto, os alunos narradores buscam por tema e assunto na medida em que o aprofundamento acontece. O prazer em tomar a propriedade daquela história vem junto. O que acaba tornando-se divertido e crítico na medida em que acontece o encontro. O teatro Político tem uma grande relevância como arte pública, porque o teatro é uma arte pública, que, ao mesmo tempo, que denuncia, abre possibilidades para considerações. Essa característica representa uma potência na produção dos encontros provisórios com a comunidade, que se denominam ato artístico coletivo. O modo de impulsioná-lo dentro do Grupo Alunos Narradores é através das ações críticas. Ações estas que produzem em cada comunidade onde todos estão inseridos um determinado campo de discussão, logo essa é a proposta do teatro épico dialético experimentada nesta pesquisa.

Analisando alguns momentos do Grupo AN diante do jogo, por vezes, achávamos que estávamos brincando, e na verdade, estávamos misturando sensações, onde a brincadeira e o aprendizado se fundiam. É consenso no grupo que se pode aprender, e expandir imaginários. Refletir, por exemplo, sobre a realidade brasileira. Refletir sobre demandas importantíssimas da atualidade, as cicatrizes e as feridas históricas que se carregam enquanto cidadãos periféricos.

Quando se pensa, por exemplo, em temas relacionados ao racismo, pensa-se no racismo estrutural brasileiro. Pensa-se na história, no período escravocrata. Logo, o grupo segue com seus integrantes embasados teoricamente, a fim de buscar histórias oficiais que foram negligenciadas, tais como as vozes das mulheres, as vozes dos escravizados, a história dos nordestinos, a história de tantas outras minorias, e majorias desassistidas do Brasil. Sobre as congruências entre o reflexo das transformações na sociedade e o teatro político, Boal afirma:

O operário pode informar-se da situação política do seu país através dos jornais (se souber interpretar os jornais das classes dominantes), e pode igualmente conhecê-la através da representação teatral, ritualizada, que lhe mostra cada fase da luta de classes no seu desenvolvimento. Isso é importante: toda peça deve mostrar os dois níveis. O nível concreto dos fenômenos particulares, porque essa é a matéria da arte, que trata de coisas reais, e o teatro trata de gente de carne e osso, trata de seres humanos, trata de vida social é preciso mostrá-la. Mas deve mover-se também ao nível das leis que regem esses fenômenos, porque a arte deve mostrar a organização interna da realidade. Deve mostrar as coisas como são, sim, mas deve mostrar também porque são como são (BOAL, 1989, p.23).

Com efeito, os embasamentos utilizados como indicativos dentro do Grupo AN, começam de jornais, revistas, textos dramáticos, até chegarem nos mais diversos fatores históricos. Eles podem chegar pelo olhar de um escravizado, através de uma pesquisa; de uma avó ou um tio, que viveram no auge da seca, no nordeste; de uma mulher que passou por violência doméstica, tudo se torna material crítico utilizados didaticamente como modelo de ação. O teatro também, assim como as outras linguagens da arte, é um lugar em que se podem conceber novos olhares sobre as existências. Um lugar de recontar a história das vidas humanas a partir de outras perspectivas, trazendo outros protagonistas para dentro de cada história. Essa é a grande magia do teatro, visto que tem elementos lúdicos, elementos estéticos; tem discurso, poesia e crítica.

3.1 Alunos Narradores – pesquisa e criação cênica

Os Alunos Narradores, AN, ou Grupo de Estudos em Teatro Épico Alunos Narradores, consiste em um núcleo de pesquisa e criação cênica em teatro épico fundado numa escola da periferia de Fortaleza – Ceará. O grupo segue arduamente a inquietação de fazer um teatro onde as causas sociais são as suas principais provocações. Esse grupo busca como dispositivo de experimentação os elementos do teatro político. Recorrem aos recursos do teatro Épico de Brecht, como, distanciamento, narrativa e gesto social.

São alunos da base regular da escola. Estão cursando o ensino médio. Apesar da pouca idade, os alunos narradores, carregam bastante conteúdo social, ou seja, situações de certames comunitários. São alunos nascidos e criados na periferia, onde eles presenciam e vivenciam dos mais diversos eventos que se tornam temas sociais, e pertinentes para as experiências propostas nas aulas de teatro. Esses jovens, em sua maioria, são resistentes. Eles não buscam lamentar-

se, e, menos ainda, queixar-se das ausências, das necessidades, ou algo semelhante. Porém, buscam construir um futuro melhor e promissor.

Uma parcela da sociedade se conduz com certa ignorância. Essa parcela se cerca de preconceitos e estabelece pré-julgamentos sobre o ensino público, subestimando e pondo em dúvida a capacidade intelectual dos alunos dessas escolas. Mas é a experiência pessoal de um professor que pode dar um testemunho contrário, e alertar para o perigo das generalizações preconcebidas sem comprovações. E como relato da experiência vivenciada com o Grupo AN, o que se pode contrapor ao preconceito é que a realidade dos resultados lá obtidos, por si, contradiz esse tipo de discriminação. O que se observou ali foi um comprometimento inteligente com a comunidade escolar e com a comunidade no entorno da escola. Tudo o que foi praticado e criado pelo grupo, estava voltado para discussão social, debates e discurso reflexivo. Os trabalhos de campo propostos foram pensados para a comunidade e para as próprias inquietações que o grupo partilhava. Os alunos do grupo participante deste trabalho tornaram-se alunos pesquisadores, que foram colher dados com outros alunos da escola, e com familiares, para fins pedagógicos e artísticos.

O grupo foi composto por jovens atentos, engajados numa postura crítica, o que já diverge patentemente daquele lastimável preconceito de que eles venham a ter um nível baixo de desenvolvimento intelectual. Eles querem fazer e dizer algo por meio do teatro, com o intuito de promover ações políticas na escola.

Os alunos narradores têm como componente curricular uma disciplina eletiva chamada Formação Cidadã. Essa disciplina abre horizontes para o AN, os enriquece de forma didática, apresenta-lhes leis importantes, e os alerta sobre seus direitos, logo, contribuiu de forma positiva com grupo de estudos. O aluno narrador se apoia nesse material de formação cidadã, e o transforma em recurso e modelo de ação, para nortear situações cotidianas numa estrutura de peça didática. Logo, o aluno narrador redimensiona as provocações vindas das suas casas, dos seus locais de rotina, ou, até mesmo, de fragmentos de jornais, revistas e peças de teatro. O grupo provoca e se deixa levar também pela provocação externa.

Nos primeiros encontros foi trabalhada a improvisação. Adentrou-se nos jogos teatrais de Viola Spolin e nos exercícios de Augusto Boal. Na improvisação foi surgindo a vontade de estar juntos. Todos diziam de suas inquietudes. Ali, quando deram por si, já estavam falando e ouvindo uns aos outros de maneira generosa e acolhedora, experimentando a prática da voz e da escuta ativas. Experiência esta, bastante enriquecedora para o grupo AN. Na prática do improviso, a exigência do foco era estabelecida, e foi na definição de foco, orientada por Viola

Spolin, que seguiram na arte de fazer teatro. A empatia e os objetivos se encontraram. A propósito do foco, diz Viola Spolin:

FOCO é uma pausa, um ponto de partida para tudo. Todos se encontram pelo FOCO. A Instrução ajuda os jogadores a encontrar/manter o FOCO que coloca o jogo em movimento e todos se tornam parceiros de jogo ao lidar com o mesmo problema de diferentes pontos de vista. O professor/instrutor vai ao encontro do FOCO; os jogadores em cena vão ao encontro do FOCO; os jogadores na plateia vão ao encontro do FOCO. Desta forma, com o FOCO entre todos, dignidade e privacidade são mantidas e a parceria verdadeira pode ser criada, pelo professor transformado em jogador que sabe tanto sobre o resultado do jogo quanto os jogadores na plateia. O FOCO não é o objetivo do jogo. Procurar permanecer com o FOCO gera a energia (o poder) necessária para jogar que é então canalizada e flui através da estrutura dada (forma) para configurar o evento de vida real. Um aluno de oito anos disse certa vez: É preciso investir toda a sua força para permanecer com o FOCO, No entanto, manter o FOCO não significa colocar viseiras diante de outros estímulos que surgem durante o jogo. No futebol, o FOCO é a bola. Jogadores, instrutores e torcedores nas arquibancadas dirigem toda a atenção (energia) para a bola e, sem censuras relativas ao passado/futuro determinando o que deve ou não ser feito, o jogo toma conta de si mesmo” (SPOLIN, Viola, 2008, p.16).

Portanto, consideram-se, foco, empatia e generosidade, necessárias para o curso do jogo. Como o jogo envolve pessoas com diferentes leituras de mundo, é de se esperar que existam as divergências habituais do convívio humano. E seria ruim se não houvesse. Acredita-se que essas divergências sejam combustível para o processo de crescimento, tanto individual, quanto coletivo.

Os participantes do grupo AN são voluntários. No primeiro dia, chegaram em torno de dez alunos, mas a proposta era iniciar a experiência com, pelo menos, vinte e cinco integrantes. Aos poucos, o grupo AN se tornou um espaço onde as pessoas iriam para discutir algo que estivesse em alta na escola. Fosse isso uma mostra cultural, uma semana esportiva, ou até mesmo, alguma data típica, que, de costume, a escola comemora. Tudo era só um pretexto para poder reunir com a o público, pois o grupo AN, não era muito de comemorar datas, visto que é um grupo de denúncia, um grupo de protesto. Compreende-se como um grupo que usa o teatro como ferramenta para afirmar e resolver o que incomoda. Reúne alunos com pensamentos provocadores e inquietos.

Muitas pessoas na comunidade não sabem realmente de seus direitos e deveres, ou se sabem, já estão desacreditadas que possa fluir de verdade. Quando se abriam as portas para receber o público nos nossos atos artísticos coletivos, expandia-se com o teatro épico, o conhecimento sobre direitos e deveres sociais, que, por algum motivo estavam omissos da comunidade, haja vista, saber-se que existem muitos direitos e deveres que só estão no papel, e que na prática não funcionam.

O grupo AN, visa esclarecer a existência desses direitos através do teatro dialético. Nos primeiros dias de encontros com o grupo AN, numa sondagem sobre política, para ter uma ideia de como tal assunto lhes passava pela cabeça, uma aluna questionou: “Professor, o senhor quer mesmo falar sobre isso? Olha que a briga é feia, na sala de aula ninguém pode nem tocar no nome dos políticos, que os meninos já ficam logo incomodados, e aí começa a confusão, tem gente que até parou de se falar”. Essa resposta sinalizou uma situação consideravelmente comum no nosso cotidiano, pois a palavra *política* tem perdido o seu verdadeiro sentido a cada dia que passa.

Prontamente, sentimos a necessidade de conversar sobre política. Fomos até a biblioteca, pegamos um dicionário e pesquisamos a palavra. O Dicionário Escolar de Língua Portuguesa (2015, p. 367) define política como a prática de oferecer direcionamentos ou de exercer influência, no sentido figurado maneira hábil de agir, astúcia. Logo, os alunos narradores foram entendê-la como algo positivo. A política comporta uma ação decisiva que, aliada ao teatro, pode acarretar transformações inenarráveis.

No mês de novembro coincidentemente falaram sobre a Consciência Negra. Uma aluna questionou a expressão “comemorar” e indagou: “Comemorar o quê?” Bastante pertinente e madura a sua reflexão. Pensar assim já é considerado um ato de reivindicação, movido por cultura e arte, discordando de que a data não é só entretenimento, mas pensamento. Sobre a ideia de entretenimento, Brecht afirma:

O teatro, tal como todas as outras artes, tem estado sempre empenhado em divertir. E é este empenho, precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro deve justamente se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor suscetível de causar prazer ao sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir do teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de

uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica (BRECHT–2005, p.128).

Na verdade, não se tinha a intenção de, enquanto coletivo, consolidar rispidamente nossos pontos de vista. A leveza na criação e reprodução tinha que estar presente. Divertir, ensinar e aprender era uma tarefa sólida dos alunos narradores. Os encontros do Grupo AN, na maioria das vezes, duravam duas horas, podendo se estender um pouco mais. A cada dia ficava mais difícil conciliar com as aulas da base regular, porque quanto mais se ia pegando prática, mas se ia colhendo material e dados, então o tempo de estudo ficava curto, visto que era preciso discutir, armazenar ideias e protocolar. Era muita coisa, e aumentava a responsabilidade de não se perder achados importantes concretizados nos exercícios.

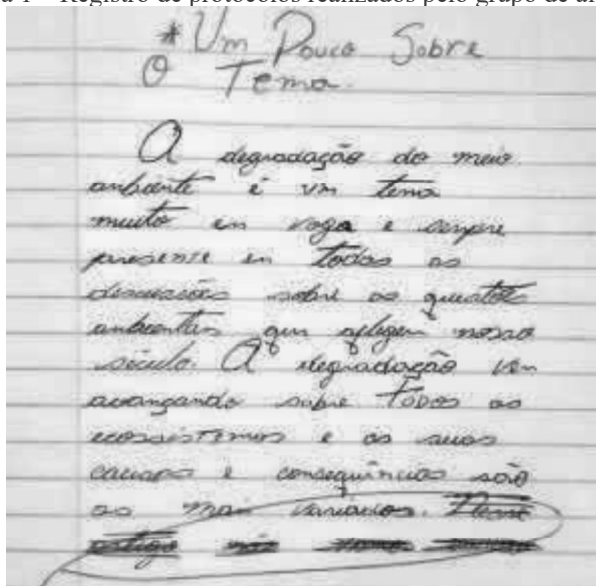
Na sondagem seguinte, dando continuidade ao processo, procurou-se saber sobre o conceito de improvisação. Ideia e prática comumente usada nas aulas de teatro, expandindo conceitos sobre o processo de criação, e ainda quebrando estigmas sobre o bem-feito e o malfeito no processo criativo. A improvisação de que se fala aqui é a que se dá no teatro. Portanto, o processo é contínuo, logo, aquele momento de improviso é declarado algo de preparo prévio, e não um roteiro estabelecido. Para se chegar à improvisação no teatro, há que se entender que ela tem um aspecto que precisa ser considerado: o fato de que se parte de algumas instruções, pressupostos e ações preliminares, ou, até mesmo, de impulsos advindos de algum fator externo. Ou seja, onde o aluno narrador busca em algumas bases cotidianas o que utilizar nesses jogos de improviso. Segundo Koudela:

Brecht parte do princípio de que o jogo teatral, orientado com base nos textos das peças didáticas, propicia a elaboração de experiências e acontecimentos sociais, sendo que as concepções sobre o mundo e a sociedade podem ser então aprofundadas de uma forma que só é possível mediante os elementos do teatro. A proposta para educar os jovens através do jogo teatral aponta para um caminho de autoconhecimento. O jogador atua para si mesmo e não para outrem. Atuar é ser espectador de si próprio. A peça didática ensina quando a gente é atuante e, ao mesmo tempo, espectador dos próprios atos. Influenciar socialmente é assumir determinadas atitudes, realizar determinadas ações e repetir (citar) determinadas falas (KOUDELA, 1991, p.164).

Ainda nessa perspectiva de aprender enquanto atua, é possível entender outro aspecto importante do jogo, que é o conceito de experiência. O teatro é cumplicidade, ação e reação, é experienciar com o outro, portanto, penetrar nessa ambiência e envolver-se, significa envolvimento em todos os níveis, tanto intelectual quanto físico. É importante para o grupo, analisar os conceitos de experiência trabalhados por outros autores, pois a experiência é um conceito importantíssimo para que se possa compreender quais são as necessidades que o jogo teatral pede. E essa necessidade básica é a de que o jogador (aluno ator) se envolve com aquilo que está fazendo; entrega suas experiências de vida, e as compartilha com o coletivo através de debates, reflexões e experimentos cênicos.

É importante destacar o papel do protocolo dentro do grupo AN. O protocolo, para as pesquisas do grupo, tornou-se um guia. É uma espécie de orientação. Praticada no cotidiano, tem-se a primeira experiência de protocolo. Nesse contexto, entendia-se o protocolo como um diário de bordo. As definições de diário de bordo e protocolo foram consentindo-se como proposta adotada em grupo. Conforme as imagens abaixo dos protocolos elaborados pelo aluno Fabiano Ribeiro, que mostra a história do Experimento artístico coletivo a partir da peça *Dom poder e a revolta da natureza*, de autoria da diretora, pesquisadora e professora de teatro Herê Aquino, encaminham-se reflexões sobre as imagens.

Figura 1 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores



Fonte: Imagem escaneada, 2019.

Figura 2 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores.

10/06

Ocorreu Pôrto montado
na cozinha geral na casa
da Aluna Pedro

É uma parte da
figura da "gua" o Pedro
se disse a Curran

A partir o Aluno Pedro
foi para casa na Aluna
Temper para terminar de
colocar as figuras.

Às 14:00 o Aluno
Pedro mudou com todos os
coisas da Cozinha Cultural.
mas ele foi a cozinha
Apresentar

17

Fonte: Imagem escaneada, 2019.

Figura 3 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores.

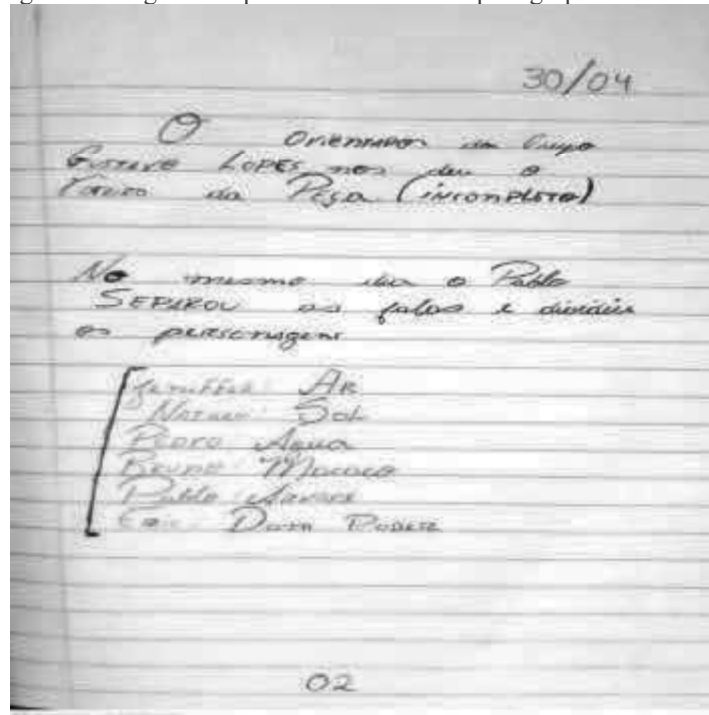
Às 15:00 nós apresentamos
ao Prof. Orientador.

É conseguimos apresentar
até a 3 folha. O prof.
nos deu algumas orientações.

Às 16:30 Ocorreu um
ensaio externo no Centro
Cultural. e foram os
seguintes Participantes: PABLO,
PEDRO, NATHAN.

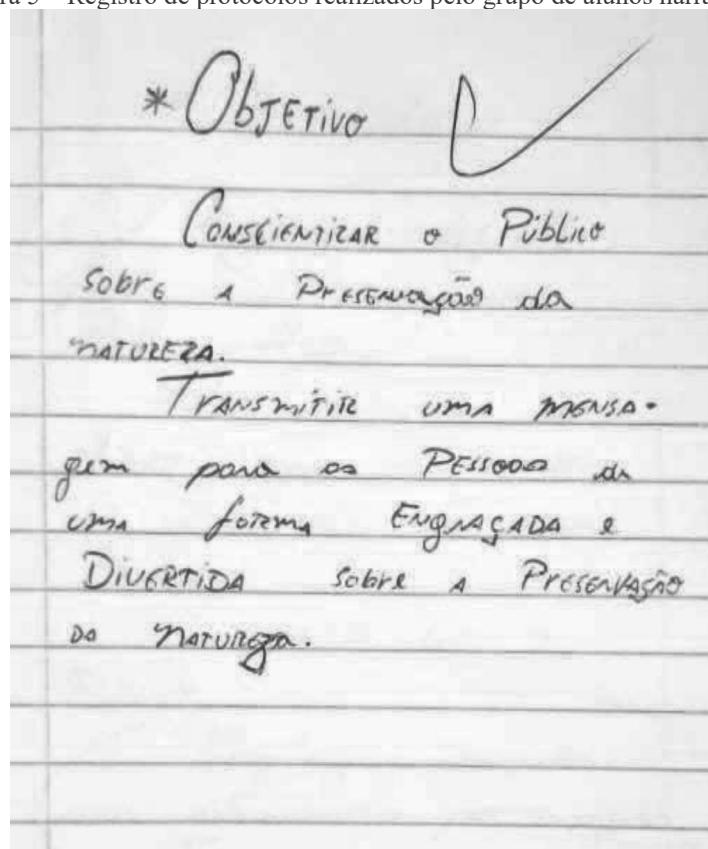
Fonte: Imagem escaneada, 2019.

Figura 4 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores.



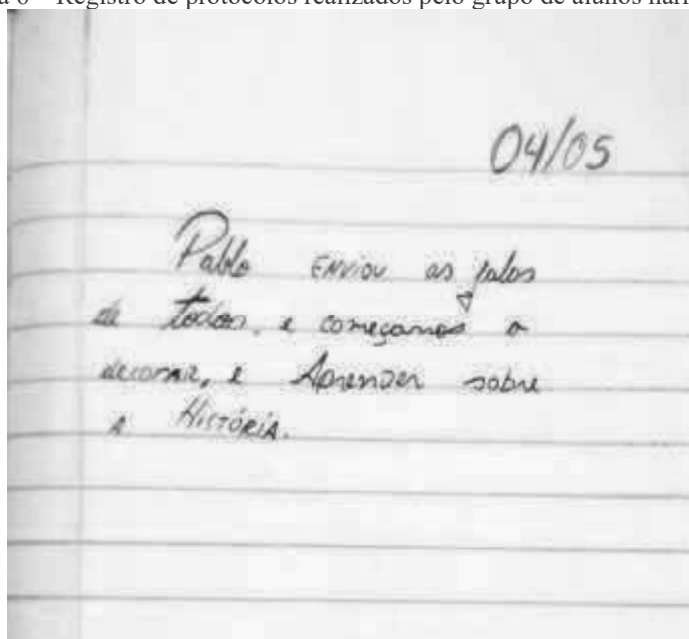
Fonte: Imagem escaneada, 2019.

Figura 5 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores.



Fonte: Imagem escaneada, 2019.

Figura 6 – Registro de protocolos realizados pelo grupo de alunos narradores.



Fonte: Imagem escaneada, 2019.

A construção desses protocolos destacados nas imagens faz referência ao ensino e aprendizagem, refletidos em processo, sem teor avaliativo, logo, priorizando a razão, intuição e apreciação. Escritos por um único aluno, mas, concedidos por uma equipe de seis integrantes, ou seja, seis alunos narradores. Todos com voz ativa passando suas sensações e inquietações para o elemento protocolo. O Trabalho com o protocolo visa a uma escrita coletiva, através dos processos diários de situações sociais que evidenciam o passo a passo do grupo rumo ao seu objetivo. Em relação ao protocolo, Koudela parte de um questionamento, e chega a um modo de entender.

O que vem a ser o protocolo? É, antes de mais nada, registros. Consta nos dicionários “registro dos atos públicos; registro das audiências nos tribunais; registro de uma conferência ou deliberação diplomática” e ... por aí vai. Esse documento, que não tem que obedecer à rigidez formal de uma ata ou de um relatório, é o ideal para que se tenha a noção de continuidade do processo, sem demasiado em sua elaboração (KOUDELA, 1992, p.94) .

Os elementos escritos pelos alunos narradores fornecem indicações detalhadas sobre a aprendizagem individual e a do grupo. De acordo com o domínio da observação e da escrita, pode-se identificar com certa precisão como o conceito vem chegando até eles. A introdução do texto, em que o aluno nos direciona ao tema, permite que se perceba o teor de criticidade.

Por se tratar de um tema social abrangente, articula teoricamente ao objeto de estudo, elementos utilizados para a construção da cena como reflexão e a necessidade de se estar em coletivo. Assim, vai ampliando o conceito de racionalidade, sem romper com a poesia e sensibilidade artística.

3.2 Resultados do processo – Ato Artístico Coletivo

O teatro quando surge na Grécia, a palavra que o designa lhe dá como significado o de espaço onde o cidadão se senta para ver a cena. Portanto, nesse sentido, teatro é o lugar de onde se vê. Sendo assim, o teatro é aquele lugar aonde o cidadão que, suspendendo provisoriamente a sua vida cotidiana, vai ver a ação que ocorre naquele lugar de encontro. Seja um teatro convencional, teatro rua, ou espaços alternativos. Sabendo do que pode ser apresentado ali, o cidadão se senta para ver na cena, de certa forma, sua própria vida. Vai presenciar artisticamente como a cidade funciona, como a política funciona.

No primeiro momento com o grupo de alunos narradores, o aspecto político do teatro está no fato de que o cidadão interrompe a ação cotidiana, para ver como a política funciona. Nesse sentido, é a dimensão política do teatro que faz o encontro acontecer. Isso está no fato de que ele é um olhar sobre a vida social, a vida pública. O teatro épico, nesse sentido, é muito importante para estimular esse lugar de pensamento crítico. Pensamento que trazendo consigo responsabilidade social e prazer, desenvolvendo criatividade e crítica, reafirma a verdadeira aura do teatro.

Conforme já se vem afirmando, o grupo de alunos narradores foi pensado e formado para ser um grupo de experimentação para esta pesquisa, e tendo como objetivo, pesquisar, estudar e experimentar textos através de exercícios do teatro épico, visando à participação do aluno narrador como autor e colaborador do processo. O grupo trabalha com uma sistemática teatral com a qual se espera atingir os objetivos referentes a ensino e aprendizagem. Essa sistemática teatral envolve representações corporais conscientes, práticas didáticas, técnicas e reflexivas, fundamentado na teoria de Bertolt Brecht, que propõe apresentar na cena não só as relações individuais dos personagens, mas principalmente as determinantes sociais dessas relações. Quer dizer, o teatro como a chave para uma possível transformação social. O grupo pesquisa teatro, com fins didáticos, com ações críticas, mas plenamente teatro, e como tal, divertido, ético e, acima de tudo, necessário.

As experiências com o trabalho artístico coletivo foram divididas em dois atos. Uma transformando-se em Ato peça didática, outra em Ato fragmento. Trata-se de *O Maligno Baal*,

o associal (1918), o primeiro modelo de ação utilizado para a experiência de Ato Coletivo; e do segundo modelo de ação, que foi uma reunião de fragmentos organizados pela pesquisadora e diretora de teatro Ângela Moura, intitulada *O Poeta, o guerreiro, o profeta, um gênio e Christiane F. 13 anos drogada e prostituída*, uma coletânea de cinco acontecimentos históricos, selecionados, e recortados de jornais, revistas, livros e peças de teatro. Em relação a essa forma de entrega ao público, Brecht descreve o seguinte:

Há ainda outra questão a abordar: a entrega ao público do que se preparou nos ensaios. É necessário que o gesto de entregar algo já concluído esteja sempre subjacente à representação propriamente dita. Perante o espectador surge, agora, tudo o que não foi rejeitado e que foi submetido a múltiplas repetições; as reproduções concluídas, devem, pois, ser apresentadas com absoluta lucidez, para que possam ser recebidas com lucidez (BRECHT, 2005, p.165).

A primeira decisão foi a de entregar o Ato artístico Baal para o público. O modelo de ação reúne oito fragmentos compilados e adaptados da obra original de B. Brecht “*Baal*” (1918). Depois de alguns momentos com jogos, exercícios e leituras, resolvemos provocar o Baal para um ato artístico. Levamos para o público da escola, uma releitura de reflexões e conceitos éticos discutidos pelo grupo. Partindo de uma ironia cômica, que critica as contradições sociais. O ato teve a intenção de romper com a atitude passiva do espectador, procurando envolvê-lo no ato artístico, por meio dos estranhamentos provocados pelos recurso épicos de Brecht, dentre eles, o gesto social e o distanciamento, aderindo as atitudes associais do irreverente e Maligno Baal. Buscamos atingir objetivos de aprendizagem e reflexão, os alunos narradores, nesse momento se revelam como um Grupo de pesquisa da linguagem épica, tanto na forma como textualmente.

O ato artístico na sua forma, se deu no pátio da escola, utilizamos em cena um teclado, cadeiras para os alunos narradores, localizadas de frente a plateia, e ao centro, o campo cênico. A logística não foi pensada na perspectiva de duelos, mas na proposta de ficar tête-à-tête ²²com o público, embora o ato coletivo não necessariamente necessite de público, decidimos propor esse encontro. O único elemento exposto que tínhamos no cenário era um teclado, uma aluna narradora fez o acompanhamento de algumas cenas, utilizando alguns efeitos sonoros, algo que enfatizou e beneficiou bastante as cenas.

²² Conversa privada de dois indivíduos.

Naquele momento, representávamos o Baal em cena, os jogos, os aprendizados e até mesmo contrassensos estavam visíveis ao público. As cenas se revelavam abertas diante do pátio da escola da comunidade, que concebe o espaço onde os atores se movimentam, de acordo com a demonstração das cenas, como parte essencial das narrativas. O figurino foi composto por peças neutras, sem estamparias ou ilustrações. A sonoplastia foi realizada ao vivo, concebida por temas clássicos e muitos improvisados pela aluna. Os alunos narradores estavam sob a luz do dia, disparando arte com o que tinham de crítico e sublime. O aluno Daniel do 2º ano do ensino médio, destaca a experiência da seguinte forma: “O dia da apresentação para toda a escola foi um dia muito empolgante. Nos maquiámos, vestimos os figurinos, nossas famílias estavam lá. Ver eles emocionados, ver minha mãe emocionada, foi simplesmente incrível”.

Em vista disso, analisando o encontro plateia e alunos narradores, obtivemos resultados satisfatórios, o público ficou bastante dividido entre o Baal ser um vilão ou não. Em nenhum momento, determinaram um perfil estereotipado para o Baal, ou algo semelhante, consideramos algo positivo. O intuito do grupo, era levar a plateia à reflexão acerca das aventuras de Baal e seu comportamento arredo diante das consideradas injustiças e mazelas sociais. Em outro ângulo de análise, considerando o objetivo de Brecht, que é atuar e aprender, enquanto atuam, os alunos narradores entenderam bem, considerando-se que eles souberam agir em coletivo, enaltecendo assim a funcionalidade dos jogos em cena. Souberam dialogar com a música, foram generosos e respeitosos com a plateia, sabendo recebê-la, e desenvolvendo o diálogo de forma lúcida e útil.

O segundo modelo de ação foi uma reunião de fragmentos organizados pela pesquisadora e diretora de teatro Ângela Moura, se chama *O Poeta, o guerreiro, o profeta, um gênio e Christiane F. 13 anos drogada e prostituída*, uma coletânea de cinco acontecimentos históricos, selecionados, e recortados de jornais, revistas, livros e peças de teatro, conforme dito acima. O poeta é Joseph Brodski, que foi julgado e condenado na antiga União Soviética em 1964, fato que foi comentado na época em várias revistas do ocidente, entre os quais L. Express na revista Encounter²³.

O guerreiro é o general fascista Milan Astray, ex-combatente, mutilado pela guerra civil espanhola, que comandava as tropas coloniais para derrubar o regime republicano. *O profeta* é o fragmento que traz a história de Anne Frank, uma menina judia, assassinada pelos nazistas no campo de concentração de Belsen na Alemanha, a cena foi adaptada do Livro “O Diário de Anne Frank. Em seguida, vem o gênio, o compositor clássico Ludwig Van Beethoven, seu

²³ Revista de notícias semanal francesa, pertencente ao Grupo Express-Roularta.

fragmento foi adaptado da coletânea “Mestres da Música” de Mike Venezia. E por último, Christiane F. Uma jovem cuja vida de drogas e prostituição virou *Best Seller*²⁴ e filme cultuado na década de 80. Segundo a organizadora Ângela Moura, os depoimentos narrados na cena foram extraídos de revistas e do próprio livro de Christiane F., “*Eu Christiane F. 13 anos, drogada e prostituída.*” Para esse momento, uma grande contribuição veio do conceito de modelo de ação apontado por Ingrid Koudela:

Ao mesmo tempo que o texto (“modelo de ação”) é limitado, ele também é objeto da crítica – a poesia/literatura é apreendida de forma processual (ela não contém verdades em si mesma). Os “modelos de ação” são determinados, ou seja, nitidamente delineados, isoláveis em suas partes para que possam ser julgados ou imitados. Frases pouco claras e gradações dramáticas que exijam interpretações a partir do temperamento não tem lugar na peça didática. Características no modelo é sua reprodutibilidade por qualquer pessoa (KOUDELA, 1991, p.135).

O Grupo AN, na execução do ato artístico, concebeu em cada cena mostrada, a relação entre o grande acontecimento histórico e os prejuízos do indivíduo no seu contexto pessoal, esboçando conflitos envolvidos nesses processos. Ofusca-lhe assim, o brilho heroico e suas identidades, que diante desses títulos estereotipados, os posicionaram socialmente como personagens. A intenção é traduzir nesses acontecimentos a simplicidade e exagero artificial, da rigidez natural dos fatos, da forma como eles se mostram, aproximando, os poderes que regeram uma determinada época a nossa realidade.

O grupo AN, produziu e apresentou esses fragmentos em formato de esquetes, deixando margens para o discurso do aluno narrador, ou seja, estruturou-se no formato de peças didáticas, através de uma encenação de cunho narrativo com características épicas, fundamentado na teoria de Bertolt Brecht. A importância de se chegar à plateia com esse material de estudos, expondo artística e dialeticamente no pátio e nos corredores da Escola, é que se percebem diversas reações na plateia. Existem pessoas que de algum modo resistem ao que se está propondo, já há outras que aderem ao que é proposto em cena.

Neste sentido, sabemos que se trata de um público em disputa, em pensamentos divergentes. Existe um debate sendo proposto pelo espetáculo. Portanto, surgem das mais

²⁴ Best seller significa mais vendido, em inglês. É um livro considerado extremamente popular entre os leitores, além de ser incluído na lista dos mais vendidos no mercado editorial.

diversas reações. Por exemplo, há pessoas que saem, pessoas que querem debater, outras sentem com mais ludicidade a proposta e até pessoas que se recusam, mas há um fato bastante curioso e satisfatório. É que as pessoas que aderem, normalmente, são as mais críticas. Constatar isso é muito positivo para o olhar avaliativo de integrantes do grupo de alunos narradores.

3.4 Produto – Possibilidades metodológicas para a vivência teatral em sala de aula.

No processo de construção da investigação das possibilidades metodológicas para a vivência teatral em sala de aula, foram considerados os primeiros encontros com o Grupo AN – Alunos Narradores, como fase introdutória à linguagem teatral, tendo por princípio colocar os alunos em contato com a linguagem cênica, a partir de jogos de integração de grupo e de improvisação. Nos primeiros contatos com os alunos, tratou-se de jogos teatrais onde eram abordados os conceitos de jogo, espaço, relação com o outro e com a plateia.

Estes encontros com a aplicação de jogos e introdução ao teatro, serviram também para aproximar a arte do cotidiano dos alunos, onde eles mesmos puderam conhecer através da improvisação experimentos cênicos. As atividades eram desenvolvidas, na maioria das vezes, em grupos pequenos, com um número máximo de sete alunos por equipe. Essa logística foi pensada, justamente para melhor acompanhar as matérias teóricas que vinham em forma de *feedbacks*²⁵, experimentos, protocolos e provocações. Nesse contexto de experimentação de jogo e busca por estratégias nos exercícios propostos, recorreu-se a Viola Spolin, que orienta:

Para o aluno que está iniciando a experiência teatral, trabalhar com um grupo dá segurança, por um lado e, por outro lado, representa uma ameaça. Uma vez que a participação numa atividade teatral é confundida por muitos como exibicionismo, (e portanto com o medo de se expor), o indivíduo se julga isolado contra muitos. Ele luta contra um grande número de “pessoas de olhos malevolentes”, sentadas, julgando o seu trabalho. O aluno se sente constantemente observado, julgando a si mesmo e não progride. No entanto, quando atuamos com o grupo experimentando coisas juntos, o aluno-ator se integra e se descobre dentro da atividade. Tanto diferenças com umas similaridades dentro do grupo são aceitas. Um grupo nunca deveria ser usado para induzir conformidade, mas, como no jogo, deveria ser um elemento propulsor da ação (SPOLIN, 1998, p.9).

Desse modo, o produto proposto nesta pesquisa, consiste estruturalmente em possibilidades metodológicas, das quais trafegam do lúdico ao campo da criticidade, seguindo o trajeto de um programa com dez fichas de aulas, voltadas para a escola, para os educadores e

²⁵ Reação a um estímulo, efeito retroativo.

os alunos do ensino médio, que têm interesse de conhecer a prática do teatro épico. Como base de referência, destacam-se os jogos, as brincadeiras e os elementos da cultura popular. Nesta unidade, utilizam-se como exemplo para esboçar a experiência do produto, os seguintes jogos:

- Siga o Mestre.
- Cabra-cega.
- Detetive, vítima e ladrão.
- Jogo do tritão.
- Cata-cena.

Das dez propostas, prioriza-se citar esses jogos destacados acima, para identificar que a livre adaptação dos jogos populares aos jogos teatrais, consiste na busca pelo acesso à cena épica, sem perder conceitos da cultura a respeito de jogo e diversão. Mesmo que, por motivos da proximidade com a realidade cultural, o regionalismo se vá manter presente, como proposta intencional de se recorrer às essências, com objetivos específicos voltados para o tema, os discursos e as reflexões épicas dialéticas são os verdadeiros focos do jogo.

Siga o Mestre

Siga o Mestre constitui o primeiro jogo da pasta. Ou seja, a primeira ficha. Siga o Mestre, tem o intuito de introduzir a linguagem teatral, facilitando o reconhecimento individual, grupal e espacial. Nesse momento o objetivo é alcançar a integração entre os participantes, a disciplinaridade e a responsabilidade em relação ao grupo e ao trabalho realizado. Colaborando para que cada um se sinta peça fundamental para o grupo, esse jogo estimula-os a aprimorar seu poder de concentração, a confiança mútua, a colaboração no jogo cênico e o aquecimento preparatório para a cena.

O mediador inicia a aula fazendo a leitura do poema *Sobre o teatro de todos os dias*, de Bertold Brecht. Em seguida explana sobre conceito de integração, trabalho colaborativo e os objetivos dos jogos teatrais. O objetivo é hipnotizar um colega com as mãos, e o hipnotizado vai seguir os movimentos do mestre. O aluno narrador hipnotizado deve tentar manter sempre a mesma distância da mão do mestre hipnotizador. O mestre, por sua vez, deve criar dificuldades para o colega com a intenção de construir matrizes corporais no hipnotizado. Depois de um tempo invertem-se seus papéis.

Os movimentos não devem ser rápidos. Em dado momento, os dois personagens assumem os papéis de hipnotizadores, formando uma equipe de três pessoas. Nessa formação, um hipnotiza dois e, por fim, todos hipnotizam todos. Em seguida, no pós-jogo, o mediador

direciona o debate pedindo para que todos relembrem e refaçam movimentos construídos a partir do jogo. Na sequência, pede para que dois ou mais alunos realizem demonstração técnica de alguns movimentos, associando-os a gestos realizados no dia a dia. Nesse encontro, começa-se a falar sobre o teatro épico com ênfase no Gesto Social.

Cabra-cega

O objetivo do jogo da cabra-cega é manter os jogadores em pé, atentos. O núcleo é dividido em dois grupos. O grupo 1 permanece em pé, em linha reta, olhando para a plateia (grupo 2), que permanece sentada. O grupo 1 deve permanecer em pé olhando no olho da plateia. Nessa parte do jogo até que todos os jogadores que estão em pé estejam visivelmente olhando nos olhos das pessoas à sua frente. O professor vai pedir para que um deles leia o texto de Brecht *É preciso agir*. Em seguida, o mediador pede para que cada participante escolha uma frase do texto e repita por diversas vezes, olhando no olho do público. Na sequência, os jogadores devem ser orientados para relaxarem, aquecer um pouco e mudarem de posição. O novo grupo faz o mesmo processo com o texto.

A resposta do grupo, provavelmente, será que, no momento em que não tinham um objetivo determinado e propriedade no texto, sentiram desconforto, sem saber o que fazer com as mãos, pernas inquietas e etc. Mas assim que assumiram um compromisso com o discurso, se sentiram confortavelmente com voz ativa. A análise do discurso, é uma compreensão aliada à crítica e que em todos os jogos teatrais será dado um foco para os jogadores. Neste, o foco é escolher um fragmento, tomar conhecimento, propriedade e dizer a plateia a que ela veio, dando-lhe guias expressas de ação. A orientação ao professor é que ao encerrar, converse e avalie com todos, perguntando como observaram a transformação, direcione-os a contar da própria experiência e a dos colegas, deixe que discutam o assunto de forma didática e democrática.

Detetive, Vítima e Ladrão

A significância da vigilância. A partir da pedagogia do teatro épico, busca-se realizar a escuta ativa e levar aos indivíduos que não usufruem determinados serviços públicos, ou vivem fora de qualquer rede de proteção, cuidados e promoção social. Dessa forma, promove-se um jogo cênico pautado exclusivamente nas questões sociais. Detetive, Vítima e Ladrão é um jogo

popular e conveniente, que só se pode jogar coletivamente. O conceito é simples: há um *ladrão secreto* que pisca para as pessoas de modo a eliminá-las. As pessoas serão identificadas por artigos da declaração universal dos direitos humanos. Você precisa identificar quem ele é antes que ele tome todos os direitos de todo mundo.

O mediador explica o papel do vigilante social sobre direitos, explanando sobre a Declaração Universal dos Direitos Humanos. Após a explanação, distribui uma tarjeta secreta para cada participante. Nas tarjetas há um artigo da Lei, e em apenas uma, consta o papel do detetive. No momento seguinte, o mediador põe uma música, e todo mundo caminha pelo espaço. Em dado momento, a música para. Quando a música para, a regra é fechar os olhos. Então, o mediador toca no ombro desse participante, informando-o de que fará o papel do ladrão.

Em seguida, o mediador orienta a formar um grande círculo para que todos mantenham contato visual. Eis que nesse momento o *ladrão* começa a agir, piscando para as pessoas discretamente. A cada direito que ele for eliminando, o aluno narrador terá que ler o artigo e dizer: *Fui eliminado!*

O detetive, nesse momento, tenta prender o ladrão. A cada prisão, os participantes trocam de tarjetas, e se inicia novamente o jogo. Ao encerrar o jogo, o mediador direciona o debate pedindo para que todos leiam os artigos que estão em suas mãos. A orientação é que o professor pergunte ao grupo se aqueles direitos funcionam ou não nos dias atuais, e discuta em sala sobre as respostas deferidas pelos alunos.

O Jogo do Tritão ou Jogo do Poder

Na mitologia grega, Tritão é o deus dos mares, filho de Poseidon e Anfitrite, geralmente representado com cabeça e tronco humano e cauda de peixe. Muito poderoso, conhecido como o rei dos mares. Está sempre munido de um Tridente. O tridente é feito de ouro, têm três pinos e vastas habilidades mágicas. Ele serve como a arma pessoal do rei Tritão, e só Tritão ou membros de sua linhagem podem removê-lo do seu lugar de repouso.

O mediador explica o papel de Tritão na mitologia. Em seguida, o mediador distribui um fragmento de uma peça didática, recorte de jornal, revista, etc. Os textos devem ser direcionados a temas que visibilizem comportamentos protagonistas diante da sociedade, sejam eles positivos ou negativos. O grupo vai fazer uma leitura, e depois escolher um integrante para

aluno narrador que vai ficar na posição de poder no jogo de improvisação. Esse aluno narrador usará o tridente para identificação do elemento *poder* na cena.

O mediador direciona o debate levando em destaque, uso e abuso de poder na sociedade, levando em consideração o papel do opressor e do oprimido. Prosseguindo, o debate vai alçando temas sociais, destacam-se pontos técnicos positivos e negativos na encenação, discutindo-se sobre a problematização diante de uma perspectiva política e social.

Cata-cena

O Cata-cena é o último jogo. Ele já pode ser considerado um ato artístico. O mediador informa ao grupo, que a partir daquele ponto de partida, será revisitado o trajeto do jogo número um até o atual. Serão discutidos pontos importantes da cena épica, para modelos de composição. O mediador explica para o grupo o conceito de ato artístico coletivo.

Prosseguindo as explanações preliminares, o mediador apresenta o elemento do jogo: um catavento confeccionado artesanalmente, a partir do modelo anexado na ficha. Depois a equipe se localiza em um canto fixo da sala. O mediador discutirá com essas equipes os elementos épicos que preenchem o cata-cena.

Em seguida, seleciona fragmentos de peças didáticas, recorte de jornal, revistas etc. Faz uma leitura, depois gira o cata-cena que vai estar no centro da sala. Quando o catavento parar, ele mesmo apontará o recurso que cada equipe irá demonstrar tecnicamente, utilizando o modelo de ação estabelecido na leitura com o grupo.

As equipes, então, demonstram tecnicamente em cena de improviso o recurso indicado. Ao encerrar, a equipe quatro, fica responsável por culminar a mediação e a discussão dentro do que foi proposto em jogo.

Portanto, o cata-vento gira, e onde ele parar vai indicar um ponto que definirá a função. Ele determinará o papel do colaborador naquele momento. O jogo sempre terá em seu formato um texto ou modelo de ação, servindo de norte e material para essas atividades. O cata-cena tem quatro hélices, sendo elas Gesto Social, Distanciamento, Discurso e Debate.

Como um exemplo ilustrativo, é oportuno falar de um evento pontual que ocorreu nos encontros com o Grupo AN. Estabelecíamos que cada participante poderia exercer um poder, fosse ele qual fosse, mas a única regra, que era cada um manter-se atento em atuar exclusivamente em função do interesse coletivo, teria de ser preservada. E isso teria que ser trabalhado nas diferentes classes sociais. Seriam abordados diversos tipos de problemas.

Também não importaria o século ou a dimensão do poder que cada qual tivesse em suas mãos. Seria um benefício particular pessoal, e eles estariam comprometidos com a propagação desses valores, e teriam de passar para as futuras gerações aquilo que as gerações passadas não conseguiram repassar. Tudo isso, é claro, através dos jogos de improvisação.

O jogo do Tritão, ou jogo do poder, resultou em fatores necessários para a construção de dramaturgias, paródias e modelos de ação que contribuíram imensamente com o que o grupo AN propõe. O teatro épico, em sua essência, como um todo, é um desafio para nossa geração, necessário para a sociedade. Os participantes, ao jogar o jogo do poder, trouxeram pessoas, homens e mulheres, que no exercício do poder, mostravam ser exemplos além de serem extraordinários para as gerações futuras. Eram tantas informações que, a princípio, não se sabia como articular, e, de certo modo, todos sabiam que ali estava acontecendo um ato artístico coletivo, nascido de uma proposta de jogo. Logo outras perguntas e indagações foram surgindo.

O AN naquele momento estava revisitando a história, jogando e inspirando jovens através dela. Estava construindo uma relação com personagens políticas, em que foi perceptível reflexão e empatia, em que se concluiu juntos na atividade que, na verdade, os políticos são os seres humanos. Então foi possível refletir sobre o poder e a corrupção, porque a questão naquele momento era o comportamento humano, de qualquer ser humano no poder, e é por isso, que se tem que pensar em como controlar o poder. Daí voltar-se mais uma vez à ideia de respeito e de solidariedade.

CONCLUSÃO

Os mecanismos tramados e executados durante os encontros do grupo AN (Alunos Narradores), apresentaram resultados satisfatórios com relação ao desdobramento de habilidades teóricas e práticas dos processos de ensino e aprendizagem do teatro épico, que passam aqui por objeto de estudo e inspeção crítica. De antemão, é preciso salientar que são todos adolescentes, em que na sua grande maioria, nunca tiveram acesso ao teatro, nem mesmo no papel de espectador, e lá estavam todos com vontade de conhecer esse universo fenomenal que é o teatro, dentro de uma perspectiva épica e narrativa, que, de maneira leve e inteligente lhes abriu portas para posicionamentos sociais de cunho político, algo bastante positivo dentro das nossas análises conclusivas.

No primeiro momento, dedicamos as apresentações, fomos nos conhecendo, alguns integrantes já se conheciam da comunidade, outros não eram da mesma sala de aula, então, partimos para as apresentações, compartilhamos de uma leitura a partir de textos de cunho motivacional e social, em seguida aludimos a respeito das linguagens da arte, abordamos as quatro linguagens da arte e suas características, dentre elas, música, dança, teatro e artes visuais. No âmbito da análise e apreciação artística.

Dialogamos acerca do que consumíamos de arte o nosso dia a dia, começamos a falar da linguagem música, porque todos eles falavam que a música era, portanto, a linguagem do qual eles mais tinham acesso, e fomos conversando sobre o que a música tinha de importante para a sociedade, quais eram os artistas que eles consumiam diariamente, sobre as letras e gêneros que lhe marcavam, e aí foi começando a interação entre os alunos narradores, uma discussão iniciou de índole leve e flexível, foi uma forma considerada saudável de apresentação, tudo seu tempo, partindo de cada um os posicionamentos pessoais, íamos seguindo com mais vontade de continuar.

Notamos que na música muitos se encontravam de forma sensível, a música tem essa potencialidade de adentrar nas suas emoções, alguns alunos narradores até confiaram algumas letras de músicas escritas em seus cadernos, notas e agendas, fizeram questão de compartilhar em sala de aula, alguns pediram para tirar o celular e mostrar sua *playlist* do momento, e aí fomos trocando informações sobre gostos musicais, artistas vanguardistas e atuais, músicas de protesto, músicas regionais e misturas de ritmos, afinal, estamos no Brasil, somos muito bons nisso. Ouvimos e acompanhamos de forma impressa a letra de *Roda Viva*, do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, (1967, faixa 05, lado B). Intimamente ligada ao período em que foi composta, a canção faz uma crítica à ditadura militar.

Tem dias que a gente se sente
 Como quem partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda viva
 E carrega o destino pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Roda moinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

Após o que se ouviu, foi-se discutir as impressões a respeito da música em diálogo com a sociedade, sua poesia e metáforas foram evidenciadas, ou seja, percebe-se ao longo dos versos que o eu-lírico aborda a passagem do tempo e reflete sobre o efêmero da vida. Mas, acima de tudo, a canção se revela como um hino contra os anos de chumbo ²⁶e a repressão. Percebemos como o sujeito narrador deseja ser atuante na luta, e ter a sua voz ouvida. A letra representa todos aqueles que militavam em busca de um país democrático. Por uma nação onde os cidadãos tivessem direito a questionamentos e à liberdade.

Chegou de forma positiva ao grupo. Passamos de música para dança, linguagem bastante apreciada, principalmente, por meio das plataformas tecnológicas, eles relatavam que aprendiam a dançar pela internet, foi aí que percebemos que a internet tem tomado um grande espaço, hoje em dia comparado a Televisão, rapidamente eles aprendiam as coreografias do momento, alguns ficaram tímidos em querer falar sobre isso, outros já estavam mais desenvolvidos em relação às composições coreográficas e até arriscaram algumas. No decorrer do debate, falamos do clássico ao contemporâneo, para que a gente pudesse ter acesso às linguagens da arte, já que com o teatro épico poderíamos trabalhar as artes integradas, e isso aconteceu em diversos momentos.

Logo em seguida falamos sobre artes visuais e mais uma vez a tecnologia tomou a cena, muitos citaram o audiovisual, eles assistem via plataformas digitais, séries, filmes, dentre outros, porém, não poderíamos passar adiante sem falar dos movimentos vanguardistas, das artes plásticas, esculturas e manifestações afins, pois elas seriam bastante utilizadas como dispositivos de referência, para a construção de nossas narrativas, e por fim chegamos no nosso foco, o teatro, começamos a falar de sua origem na Grécia, em seguida de sua estrutura e forma de chegar ao público da antiguidade até a atualidade. Muitos não tinham informação sobre os

²⁶ Período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, estendendo-se basicamente do fim de 1968, com a edição do AI-5.

equipamentos culturais que tinham no bairro, ou até mesmo nos arredores, por exemplo, os CUCAS – Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte mantidos pela prefeitura Municipal de Fortaleza.

No entanto, alguns alunos já tinham ido assistir alguns espetáculos apresentados pelos artistas do bairro, como por exemplo a tradicional Paixão de Cristo. Ao aprofundarmos a linguagem teatro fomos conversando sobre os elementos teatrais, aproximando-nos no figurino, passamos pela iluminação, cenografia, direção e dramaturgia, logo chegamos em atuação, no papel do ator papel do ator e da atriz em seu ofício, nesse momento fez um silêncio, eles queriam muito ouvir relatos do professor em relação a sua vida teatral, a sua experiência com a cena, ator e suas práticas enquanto profissional do teatro, a experiência relatada instigou o grupo de modo positivo e motivador a continuar frequentando o AN.

Vale salientar que a discussão e o diálogo sobre o teatro rendeu bastante, iniciamos falando sobre a contação de histórias, muitos deles já desde o ensino fundamental, já assistiam, eram realizadas em projetos intercalando arte e cultura na escola, promovidos pela prefeitura de Fortaleza, ou seja, selecionavam artistas, para apresentar a contação de história para os alunos da escola pública. Consequentemente veio logo a indagação: Professor, contação de histórias é teatro? Então, fomos discutir teorias e concepções sobre o que seria uma cena, e que a partir do momento que eu construo personagem, que eu direciono uma história para a plateia a partir de narrativa como modelo de ação, é portanto, a arte da encenação.

Quando o contador(a) de histórias inicia uma narrativa, e que o próprio interrompe a história, para construir um personagem, em que vai adentrar a cena para dar suporte ao enredo, logo esse contador de história está dedicando-se a arte da interpretação, desta maneira, a partir do momento em que eu envolvo cena, ator e plateia, já estamos no caminho rumo ao teatro, logo, fomos refletindo sobre a arte da encenação e narração, momentos importantes para entendermos o distanciamento, exatamente, de suma importância para o Grupo AN.

O grupo de alunos narradores, entendeu que a construção da narrativa parte de um enredo, parte de um texto ou até mesmo de uma conversa entre eles. Eles mostraram bastante interesse nessa ideia de criação coletiva, haja vista, a ausência de rigidez, mesmo teatro sendo algo sério, uma linguagem de cunho crítico. Ele também pode ter entretenimento e prazer nas suas ações críticas. O teatro épico adverte em muitos pontos de vista da sociedade, e ao mesmo tempo de forma prazerosa diverte no seu modo de fazer. Com isso, as possibilidades no decorrer dos encontros iam se expandindo, desde a dramaturgia até a hora de chegar à plateia. Em estudos sobre teatro, Brecht nos diz:

O teatro pode, assim, levar seus espectadores a fruir a moral específica da sua época, a moral que emana da produtividade. Tornando a crítica, ou seja, o grande método da produtividade, um prazer, nenhum dever se deparará ao teatro no campo da moral; deparar-se-ão, sim, múltiplas possibilidades. A sociedade pode mesmo extrair prazer de tudo o que apresente um caráter social, desde que o apresentem como algo vital e revestido de grandeza; assim nos revelam, com frequência, forças intelectuais e inúmeras capacidades de especial valia, empregadas porém, evidentemente, com propósitos destruidores. Ora bem a sociedade pode mesmo gozar livremente, em toda a sua magnificência, dessa torrente que irrompe catastroficamente, desde o momento que lhe seja possível dominá-la, passando nesse a corrente ser sua (BRECHT, 2005, p. 137).

A partir dessas considerações, fomos entendendo sobre prazer e crítica, nos aprofundando sobre o teatro épico de Brecht e assumimos o teatro político como nossa principal referência, nesse momento encetamos a discutir sobre política dentro das ações críticas do Grupo AN, sentimos uma certa timidez e receio. Na escola falar de política seria um problema, Alguns alunos narradores, começaram a entender que política dentro de um contexto relacionado a escândalos e corrupções protagonizados por representantes políticos, dos quais eles confiaram seus votos. Por tanto, naquele momento tínhamos que nos fazer compreender que política é contribuição, pensar em comunidade e lutar por causas sociais. A partir desses pensamentos, fomos investigando autores, teóricos obras ou seja levantamos um referencial teórico do qual pudéssemos nos assegurar positivamente sobre a teoria de teatro político, passamos por Walter Benjamin, Augusto Boal, Sergio de carvalho, também citamos Ana Mae Barbosa e refletimos sobre os jogos de viola Spolin.

Efetuamos leituras de unidades e fragmentos de autores como Francimara Nogueira, Teixeira, Anatol Rosenfeld e Ingrid Koudela, nesses momentos percebemos que todos eles nos direcionavam ao Bertold Brecht, então o nosso núcleo de estudos naquele momento já assumia seu aporte teórico. O teatro épico dialético de Brecht direcionam respectivos elementos que são fundamentais para sua execução, dentre eles fomos investigando o gesto social, o efeito do estranhamento e as peças didáticas ou fragmentos. As peças didáticas ou fragmentos provocaram curiosidade ao Grupo, pela sua autonomia e liberdade de estrutura, por abrir espaço para que pudéssemos adentrar com o nosso próprio discurso. Logo, tudo poderia virar estruturalmente o modelo didático de peça épica, Instigados, eles sugeriram transformar em cena alguns poemas de Brecht que foram lidos nos encontros.

Durante o processo os alunos narradores reconheceram as relações sociais a partir do contexto social apresentado nos modelos de ação, criando personagens que construíam relações de comportamento nas situações opressão e opressor entre si, e estas relações ao serem

mostradas para a plateia no ato artístico coletivo, reverberaram de forma dialógica e reflexiva. Fazendo com que estes alunos buscassem a diminuição de suas adversidades sociais na luta pela igualdade de relações. Entre os relatos apresentados pelos alunos do grupos de estudos, como também aqueles relativos às cenas apresentadas à comunidade e a escola, pudemos perceber a perspicácia de aspectos políticos e sociais levados aos encontros como forma de debate e reflexão, dos problemas sociais que os próprios indivíduos discutiam e refletiam acerca de suas experiências na comunidade.

Dando continuidade aos encontros seguíamos paralelamente aos exercícios e jogos, uma investigação voltada para modelos de ação, texto, dramaturgia e peças, que nos levassem a modos de composição para a construção da cena épica. Nesse momento pudemos entender como funciona a narrativa, um texto dentro da dramaturgia do teatro em que estávamos vivenciando, a sua forma de dizer, e o que ele queria dizer. Evitamos encarar textos muito objetivos, logo a ideia do Grupo AN, não seria entregar respostas, e sim conduzir a reflexões, de onde buscávamos fugir do óbvio. Tanto esteticamente quanto teoricamente, nas nossas intervenções e debates propostos pelos jogos.

Gostávamos de encenar poesias, fragmentos de revistas e matérias de jornais, tudo isso era elaborado a partir de exercícios. Tínhamos conhecimento de como funciona o modelo de ação épico, para que pudéssemos dar seguimento aos encontros do grupo AN. E de dispositivo, ainda tínhamos os jogos, ou seja, nossas metodologias que vinham sendo experimentadas nos encontros para a construção de um plano (produto) direcionando a construção da cena épica na escola. Sobre o Jogo Viola Spolin afirma:

Qualquer jogo digno de ser jogado, é altamente social e propõem intrinsecamente um problema a ser solucionado, um ponto objetivo com o qual cada indivíduo deve se envolver, seja para atingir o gol ou para acertar uma moeda num copo. Deve haver acordo de grupo, sobre as regras do jogo e interação que se dirige em direção ao objetivo, para que o jogo possa acontecer os jogadores tornam-se ágeis, alerta, prontos e desejosos de novos lances, ao responderem aos diversos acontecimentos acidentais, simultaneamente. A capacidade pessoal para se envolver com os problemas do jogo, e o esforço despendido para lidar com os múltiplos estímulos que ele provoca, determinam a extensão desse crescimento, o crescimento ocorrerá sem dificuldade do aluno-ator, porque o próprio jogo ajudará. O objetivo no qual o jogador deve constantemente concentrar e para o qual toda ação deve ser dirigida, provoca espontaneidade, nessa espontaneidade a liberdade pessoal é liberada e a pessoa como um todo é física, intelectual e intuitivamente despertada (SPOLIN, 1998, p. 5).

Consequentemente, argumentávamos arduamente sobre como nos sentíamos jogando. Os objetivos cognitivos e sociais vinham sendo alcançados através da percepção do jogo, e estruturalmente construíamos uma nova visão sobre o jogo e seu formato de interação e execução. Seguíamos, explanando os recurso épicos, na percepção do efeito de estranhamento ou distanciamento, os alunos narradores literalmente estranharam sua teoria, perguntas desse tipo ocorreram: Como pode um ator sair do personagem na frente da plateia? Como assim não tem coxia? O aluno Júlio inconformado indagou: Se a plateia pagou para assistir uma peça de teatro com o personagem, como ele não pode estar lá por inteiro? Aos poucos fomos nos aprofundando com vídeos, exemplos e experimentando, logo, demonstraram interesse na ideia de construir e desconstruir.

Ainda sobre o distanciamento, trouxemos o exemplo cotidiano, o ato contarmos histórias no nosso dia a dia, muitas vezes começamos a contar um fato que aconteceu, quando menos percebemos, paramos a narrativa e imitamos o registro vocal e físico da pessoa que estamos citando, ou até mesmo quando imitamos o vizinho quando está fofocando ou falando algo na sua calçada, todos se identificaram com essas situações.

Importante citar algo que aproxime da nossa realidade, para que realmente pudéssemos debater sobre a construção da personagem e sobre a propriedade deste, notamos a importância para o ator exercitar o efeito do estranhamento. Se realmente, ele tiver total domínio da personagem e o que ela propõe, o perfil do seu personagem, ele saberá dominar os estranhamentos e distanciamentos.

Para o grupo AN, ao debater em equipe o discurso do ator/ personagem, ganhamos força e segurança enquanto alunos narradores, criamos firmeza e potência a partir do momento que socializamos pontos importantes e positivos e negativos do grupo. Foi bastante satisfatório o momento em que passamos a construir corpos de personagens, levamos o texto consigo e passamos a construir personas a partir desses textos. A partir das narrativas começaram a construir matrizes corporais com personagens tipos, como por exemplo um médico, um professor, um vendedor e etc.

Logo, a partir daí fomos brincar, aprender e jogar de desbravar esses corpos. Vale enfatizar, que adivinhar esses tipos e profissões foi enriquecedor porque pontuamos alguns gestos, criamos autonomia e material para nossa metodologia, pontuamos também os gestos contraditórios, como por exemplo um professor ensinando matemática em que ele calcula expondo em lousa $2 + 2 = 5$, diante de uma contagem relacionados a bens que beneficiam um povo.

Esse exemplo do professor calculando *errado*, despertando a crítica diante de alguém que se diz dono da razão, se diz dono da verdade, mas na hora que vai mostrar não tem argumentos necessário, não tem discurso, por tanto, não é algo específico em relação à profissão do professor, mas sim às relações humanas. Foi essa a reflexão que o coletivo levou adiante, sobre você dizer com tanta firmeza sem olhar para os outros pontos de vista, para os outros ângulos de visão, como diz a aluna Júlia Rocha do 2º ano do ensino médio, diante do modelo de Gesto contraditório:

Às vezes a verdade está ali, mas parece que temos preguiça de brigar. Faz tempo que as pessoas estão acostumadas a deixar pra lá, se contentam com o que tem, acham que não tem razão mesmo tendo, por isso que o professor do exemplo afirma com tanta certeza, porque ele já está autorizado a contar errado quando a soma é pro povo pobre, sem instrução e acesso a ela, as vezes essa contagem só nos deixam mais desinformados dos nossos direitos e nossos benefícios, essa conta errada e não é de hoje.

Concluimos que a base para a construção da personagem passava, a vista do teatro dramático, logo podíamos construir ações dramáticas para lapidarmos nossas partituras cênicas dramáticas, buscando por um sentido épico e direcionando-o ao gesto social. Estávamos buscando construir ideias de construção cênica que partiam do formato de teatro dramático, portanto, no Grupo AN, tínhamos também propostas dramáticas, mas justamente para quebrarmos e levarmos o discurso épico adiante.

O teatro dramático foi importantíssimo para a construção dos personagens dentro do grupo de estudo, mas esse não era o nosso ponto crucial, estávamos ali para utilizar dos recursos dramáticos para construirmos os nossos personagens épicos. O resultado foi bastante positivo porque não perdemos a comicidade, a sensibilidade e a poesia, pelo contrário, se tornou bastante divertido construir e desconstruir em cena esses personagens, que antes foram construídos com muito estudo, observação e rigor.

Seguindo adiante, conhecemos as peças didáticas, e vale ressaltar que desde o início do processo todos os exercícios didáticos e recursos da cena épica foram sendo abordadas através dos jogos através das abordagens metodológicas elaboradas e sistematizadas para os encontros, tudo ia se encaixando dentro do nosso dia a dia, o que pudesse não se encaixar adaptávamos e consequentemente os resultados eram sempre positivos. No contexto das peças didáticas e

fragmentos, esses textos e fragmentos, com certeza ficarão na vida desses alunos por bastante tempo, todos se comoveram com a proposta, história e personagens. Na construção da autonomia conquistaram autonomia na construção do seus discursos, e desconstruir alguns pensamentos de antemão preconceituosos em relação à cultura, ao ato político em sociedade.

Pudemos perceber que a escolha de levantar tais discussões dentro do contexto escolar e comunitário, contribuiu para a formação de indivíduos que podem perceber suas relações sociais e para estimulá-los a moldar novos olhares e comportamentos dentro deste mesmo contexto. Conseguimos diminuir ativamente as constantes discussões desnecessárias sobre atitudes políticas, entre alunos, rever as diferenças de classe e as relações interpessoais no próprio contexto comunitário. E de grande importância incluir nessa análise, também pudemos melhorar a qualidade destas relações, tornando-os tolerantes, empáticos e passíveis de discussão.

O teatro é orgânico, posto isso, nosso caminho é constante e efêmero. É só mais um trajeto. Abrimos as cortinas, e a proposta é nunca mais fechá-las. Sem querer resultar ou finalizar o debate, esperamos ter contribuído ao propor possibilidades viáveis para a construção do conhecimento dentro do processo de ensino e aprendizagem em arte, teatro e política, e aqui fica um dispositivo provocador para a continuidade da pesquisa, seja no componente curricular arte, seja no campo de interação entre a arte e as outras disciplinas do currículo escolar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Diogo José de Moraes Lopes. **Educação artística versus educação estética no ensino do teatro**. Revista Nupeart, Florianópolis, volume 17, p. 86-96, dez. 2017.

BASE Nacional Comum Curricular. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/>> (Acesso em: 14/05/2021).

BAUMGARTEN, A. G. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. (Obras escolhidas, v.3). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht, a estética do teatro**. São Paulo: Ed. Graal, 1992.

BRASIL Escola. **Chico Buarque: biografia, obras, importância**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/biografia/chico-buarque.htm>. Acesso 25.01.2022.

BRECHT, Bertold. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: 34, 2012.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Diário de trabalho**, volume II: 1941-1947. Rocco: Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Diário de trabalho**, volume I: 1938-1941. Rocco: Rio de Janeiro, 2002.

_____. **A compra do latão**. Lisboa: Vega, 1999.

_____. **Um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1991.

_____. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARVALHO, Sérgio. **Introdução ao teatro dialético**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. 1 ed. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2015.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

_____. **A educação na cidade**. São Paulo: Cortez Editora, 1991.

HEYMANN, P. E. **Brecht e o actor**. Revista Adágio, Colóquio Internacional Bertolt Brecht, 21-22, pp. 139-146. 1998.

JOR, Jorge Ben. **Tábua de esmeralda**: 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RZWl7CMRmMc&list=PLVnkoLiLMTm5ujnVrL0stYImWGU9svQIK>. Acesso 23/01/2022.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001. Perspectiva; Fapesp 1992.

_____. **Voo brechtiano: teoria e prática da peça didática**. São Paulo: FAPESP, 1992.

_____. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEI de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB. 9394/1996. São Paulo: Saraiva, 1996. BRASIL.

PARÂMETROS Curriculares Nacionais. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro01.pdf>. Acesso em: 27/05/2021.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2012.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1985.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais – o fichário de Viola Spolin**. 2 ed. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1975] 2012.

_____. **O jogo teatral no livro do diretor**. 2 ed. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1985] 2010a.

_____. **Jogos teatrais na sala de aula**. 2 edição. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1986] 2010b.

_____. **Improvisação para o teatro.** 5 ed. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1963] 2005.

APÊNDICE

Material para a função de protocolo, elaborado por uma equipe específica do Grupo de Alunos Narradores, sobre política, arte e meio ambiente.

<https://docs.google.com/document/d/1qyGxqmBZ1Yh3CePhYz9h5dvMwEu4Mmsp/edit?usp=sharing&ouid=104378378351787409656&rtpof=true&sd=true>

Questionário aplicado ao alunos do Grupo AN, sobre os resultados dos encontros.

Quem respondeu?

Enviar por e-mail

daniels.rommell@gmail.com

gu@bol.com

joatan.torres0@gmail.com

andrezaalencar07@gmail.com

amarodanielly1@gmail.com

O que as aulas de Teatro proporcionaram?E os jogos teatrais antes dos ensaios foram importantes para a integração do Grupo?

5 respostas

A maneira de se relacionar com meus colegas de turma e compreender a sensibilidade de enxergar o mundo através da Arte. Sim. Uma metodologia que facilitou a desenvolver minhas habilidades interpessoais.

lilioji

As aulas de teatro me proporcionaram entender a arte por uma outra ótica, entender a arte tanto como forma de expressão quanto forma de comunicação. Os jogos teatrais foram, antes de tudo, um momento de descontração. Uma vez que, por nossa turma estudar em uma escola integral, os jogos teatrais serviam para desopilar e entender um pouco como funciona essa área do teatro.

Me proporcionaram conhecimento de diversas áreas de forma interativa e dinâmica. Os jogos teatrais são importantes para o grupo interagir e relaxar, para termos um ensaio mais harmônico.

As aulas de teatro foram uma plataforma para aproximação entre a turma. De modo particular, me estimulou a ser mais criativa e lidar com minhas emoções.

Cite um acontecimento marcante durante o processo de ensaio e criação de cenas.

5 respostas

Na peça Cactos... uma cena marcante foi vivenciar o acontecimento de um sumiço de um filho na Ditadura Militar. Ali, pude perceber os desafios e as dificuldades que era ser contra a uma opressão realista ou irrealista de 1964, e acima de tudo tentar compreender o afeto de uma mãe na perda de seu filho.

Gshshzbd

Acredito que, para mim, foi a experiência de roteirizar e dirigir uma peça, com a ajuda do Professor Gustavo. Não atoa, hoje faço Cinema na UFC influenciado pelas aulas de arte e teatro que tive na escola =)

Acredito que foi quando encenamos uma cena da época da ditadura militar. Me fez sentir um pouco de como as pessoas da época se sentiram, foi muito bom sentir e repassar esse sentimento ensaiando e criando as cenas.

Eu interpretava uma mãe que procurava pelo seu filho durante a ditadura militar. Em um dos ensaios tivemos que escolher o nome do "filho". O nome que escolhi era de uma pessoa muito querida que eu tinha perdido há poucos dias, me emocionei muito e isso me ajudou a lidar com o luto e a sensação de perda.

Qual a relevância de um texto teatral político/ social para a sociedade? Ele pode levar as pessoas a transformação?

5 respostas

Existem vários aspectos que possam ser abrangentes nesse tema, o teatro ele aborda diversos fatores que podem ilustrar os desafios vivenciados mediante um cenário político tão polarizado no país, como também impactar na consciência mediante a liberdade de expressão sem denegrir o direito do outro. Já na transformação não sei... pois, não sei qual o impacto intelectual e emocional possa atingir ou modificar a cosmovisão do indivíduo que venha obter acesso a essa arte.

Bzbbznddj

Sim! Lembro de dois espetáculos em que foi abordado a ditadura militar. Nesses espetáculos, abordamos a relação das mães com os filhos sumidos e torturados. Acredito que o visual e a mensagem foram passadas e com certeza pode ter levado a um pensamento.

É importante para a conscientização, pois através da performance as pessoas tem uma imagem melhor dos fatos e das situações, gerando até mesmo empatia. Ela transforma uma pessoa, agregando conhecimento e sentimentos que talvez jamais sentiriam, lhe dando uma nova visão de mundo.

Sem dúvidas! O teatro faz ecoar uma voz muitas vezes esquecida ou negligenciada.

Narre um dia de ensaio ou apresentação com sua turma que você guarda até hoje.

5 respostas

Uma apresentação musical no dia 8 de Março de 2016 (Dia Internacional das Mulheres). Cantamos a música do artista Tiago Iorc – “Coisa Linda”. Me recordo veementemente essa data com meus colegas... na época não tínhamos tantos recursos relacionados a realizar essa apresentação (instrumentos e equipamentos), ensaiamos a música no dia (risos) e nos apressamos em informar para a escola toda. E aí, tivemos a brilhante ideia de salientar o quão importante era mostrar que as mulheres são lindas, fortes e capazes de realizar tarefas que nem podemos imaginar. Juntamos os colegas (só meninos) que tinham habilidade e talento musical para sair de sala em sala, informando através da música que elas tinham uma força tão crucial que era ser simplesmente mulher... as professoras, funcionárias e alunas amaram... Isso foi gratificante em ver cada detalhe e sorriso (expressando a importância de serem sempre lembradas nessa data).

Bzbsbdjj

Uma apresentação que guardo foi uma chamada "Cactos" que para onde eu olhasse as pessoas estavam chorando.

Foi a apresentação de uma cena de mães que perderam seus filhos durante a ditadura militar. Me emocionei ao fazer a cena, atuar como uma mãe que perdeu seu filho. Aquele sentimento nunca vou esquecer.

O dia da apresentação para toda escola. Foi um dia muito empolgante!! Nos maquiemos, vestimos os figurinos, nossas famílias e amigos estavam lá. Ver eles emocionados, ver minha mãe emocionada, foi simplesmente incrível.

Quais eram as dificuldades? Cite pontos positivos e negativos, você pode escolher um momento específico ou discorrer sobre algum processo de montagem de espetáculo que você participou na escola durante as aulas com professor Gustavo.

5 respostas

Foram tantas que nem me lembro de lembrar (risos). Os pontos positivos: era receber o incentivo do professor em mostrar pra escola que a arte fazia parte da nossa rotina, e isso foi motivador e despertou várias habilidades interpessoais e relacionamentos duradouros até hoje (pelo menos alguns na minha turma – eterna finanças), por conta de apresentações e teatros (mesmo com ausência de recursos pra trabalhar). Os pontos negativos: ver que a direção da escola não se movia ou se importava com insumos e recursos corretos para dá corretamente as ferramentas de se trabalhar, de maneira saudável e inovadora (acredito que isso deixou a desejar, mesmo com a felicidade que o professor tinha em somar nessa disciplina). Então, como sinalizei na outra pergunta, o Gustavo sempre foi um professor emotivo e parceiro, querendo sempre nos incentivar a mostrar que a ARTE ela pode ser feita mesmo sem ferramentas e palcos... foram tantos momentos montando sonoplastia (peças, curtas-metragens, desfiles, feiras) com ele que nem me lembro... só sei que realizamos apresentações que marcaram turmas e professores que fizeram parte da trajetória profissional dele e minha como aluno.

Bzndjs

A maior dificuldade provavelmente era o tempo, como, na maior parte das vezes, só tínhamos de 2 a 3 aulas por semana o que não deixava muito tempo para ensaiar. Talvez, também, um pouco em relação ao financeiro na dificuldade de montar cenários e etc...

Contudo, o professor Gustavo sempre foi muito criativo e conseguia contornar essas situações, sempre do nosso lado e ajudando como podia.

As dificuldades acredito que eram o pouco tempo que agente tinha para a aula comparada as demais disciplinas. Os pontos positivos foram os conhecimentos adquiridos de forma mais interativa. Os pontos negativos é que nem todos podiam participar pela quantidade limitada de papéis e pelo fato de que sempre alguns por se destacarem ficavam com papéis principais e secundários, tirando a oportunidade de muitos que poderiam trabalhar e desenvolver a habilidade atuando de forma prática.

Professor Gustavo sempre foi muito atento as nossas dificuldades. Pela falta de hábito, as vezes, esquecíamos as falas, os tempos, mas ele nos ajudava a retornar. As dificuldades certamente eram estruturais, não tínhamos um bom espaço, com uma estrutura adequada para os ensaios.

Convite e Cartaz de divulgação ao retorno dos Encontros Remotos do Grupo NA na proposta de ensino Remoto:



OFICINA TEATRO E NARRATIVIDADE NA CENA ESCOLAR PARA ALUNOS DA EEEP PROFESSOR ONELIO PORTO

A oficina abordará, Análise e interpretação do material de dramaturgia, direção e orientação cênica junto a Estudos dos elementos da cena (música, cenografia, iluminação etc.) e Refletindo sobre composição cênica, narrativa e função social do teatro. Um dos dias do encontro será dedicado a um exercício prático dos participantes. Público alvo alunos da EEEP Professor Onelio Porto, 20 vagas por ordem de inscrição.

Dias 9, 10, 11 e 12 de fevereiro ; Das 14 às 17h

Facilitador : Professor Gustavo Lopes

Inscrições pelo email:

gu_gomesl@hotmail.com

Na mensagem seu nome completo, endereço e curso.

Informações 85 986404088 (watzap) , Conto com a presença de vocês!

Modelo de protocolo realizado por meio da oficina teatro e narratividade na cena escolar:

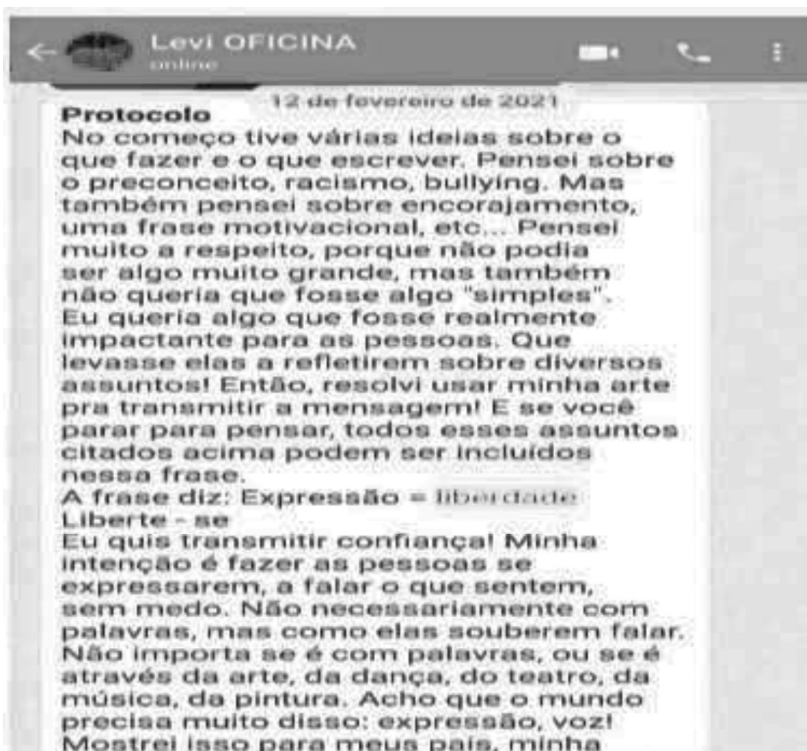
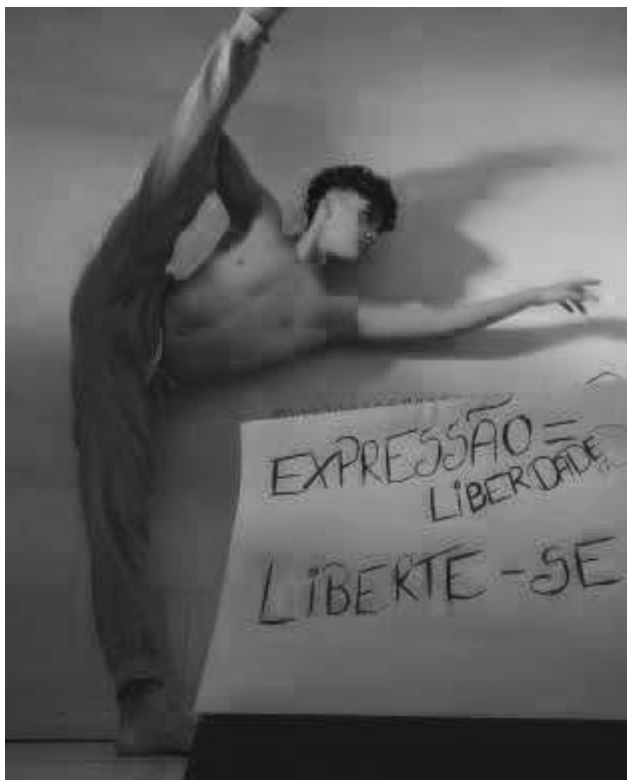


Imagem referente aos exercicios de placas , estudos e práticas do Teatro Épico / Ensino Remoto. Fevereiro de 2021:



Imagens Referente ao Exercício de intervenção com placas e cartazes realizado pelos alunos narradores.



Capa e modelo de plano de aula confeccionados para o projeto referente as “Possibilidades metodológicas para a vivência teatral em sala de aula” na condição de produto.



Imagem dos alunos narradores experimentando o Ato Artístico Coletivo:





ANEXOS

Texto “ O Poeta, o Guerreiro, o Profeta, Um Gênio e Christiane F. 13 anos drogada e prostituída. Adaptado e organizado por Angela Moura.

https://docs.google.com/document/d/1cWH3EpKossCPN_WfKOlcwUDqSmDzrUfuQA16opgCUQ/edit?usp=sharing

Texto “Dom Poder e a Revolta da Natureza” de Herê Aquino.

https://docs.google.com/document/d/1Yy3VtK1FBZhRWHbQvLgPDDs8_As6ez85uobySCydY9c/edit?usp=sharing

Texto “O Maligno Baal, o associal’ de Bertold Brecht (1918) – Tradução Ingrid Koudela e adaptação de angela Moura:

https://docs.google.com/document/d/1mVySpHE_f7a53lTUZEPnxMIR1MnLx4_x/edit?usp=sharing&ouid=104378378351787409656&rtpof=true&sd=true

Poema “Sobre o teatro de todos os dias” de Bertold Brecht;

<https://docs.google.com/document/d/1yImaZxRXLIEB5u0NbUgymhreE8dn8GDX/edit?usp=sharing&ouid=104378378351787409656&rtpof=true&sd=true>