

## TEATROS DE ENSINAR

*Fernanda Ribeiro Queiroz de Oliveira (IFB)<sup>1</sup>*

O teatro é observado como um elemento importante na quebra dos excessos de tecnicismo nos Institutos Federais. A experiência com o projeto Teatro da Vida no Campus Taguatinga Centro do Instituto Federal de Brasília apresenta uma proposta de oferecer visibilidade aos que têm minoradas as vias de acesso a uma cidadania efetiva, ao mesmo tempo em que se promove o desenvolvimento crítico na avaliação da sociedade em suas configurações históricas, sociais e ideológicas, e a expansão e aprofundamento dos horizontes de autoexpressão. Pelo traçado de Stanislavski e Augusto Boal, tanto o corpo quanto suas configurações simbólicas são colocados em perspectiva. Traçou-se um percurso em que o conceito de teatro de grupo seja também uma afirmação política.

Arte-educação; Cidadania; Identidade; Imaginário; Comunicação.

## TEACHING THEATERS

The theater is seen as an important element in breaking the excesses of technicism in the Federal Institutes. The experience with the project Teatro da Vida at downtown Taguatinga Campus at Instituto Federal de Brasília presents a proposal of offering visibility to those who have fewer ways to effective citizenship, at the same time that it's promoted the critical development for society evaluation in its historical, social and ideological configurations, and the expansion and deepening the horizons of self-expressing. By the pathway of Stanislavski and Augusto Boal, both the body and its symbolic configurations are placed in perspective. It has been traced a path where the concept of theater group is also a political statement.

Education-Arts; Cityzenship; Identity; Imaginary; Communication

## O MUNDO DOS PAPÉIS

A Lei 11.892/2008, que cria os Institutos Federais, estabelece a preponderância dos cursos técnicos em sua oferta de vagas em uma perspectiva de tecer um diálogo mais rápido e efetivo com os arranjos de produção locais e com a demanda do mercado de trabalho. Preconiza, ainda, a ênfase em pesquisa aplicada, em cursos geradores de tecnologia (em perspectiva industrial e comercial) e na formação de professores, principalmente, das áreas de exatas, além de propor a verticalização do ensino desde a educação básica até programas de pós-graduação.

As palavras “cultura”, “social” aparecem sempre acompanhadas e englobadas pelas questões colocadas pela economia. Assim, a ideia de oferecer formação para o trabalho, de devolver ao mercado mão de obra qualificada é importante para a evolução das comunidades locais, para a superação da pobreza e ampliação de escolaridade. Todavia, o teor da lei de criação dos institutos apresenta como ponto de partida para a educação a ser ofertada pela rede a demanda do mercado e não as necessidades ditadas pelo indivíduo visto como sujeito, cidadão, mas pela colocação do estudante no flanco direito da “mão de obra”. É uma visão tecnicista, que, apesar de versar vagamente sobre artes e arranjos culturais, coloca a preparação imediatista de uma alavanca econômica a impulsionar a produção.

Na seção II, artigo sexto, em que se tratam

das “Finalidades e Características dos Institutos Federais, o parágrafo quarto instrui:

IV - orientar sua oferta formativa em benefício da consolidação e fortalecimento dos arranjos produtivos, sociais e culturais locais, identificados com base no mapeamento das potencialidades de desenvolvimento socioeconômico e cultural no âmbito de atuação do Instituto Federal;

Como se pode observar, discursiva e ideologicamente, os arranjos produtivos aparecem antes dos sociais e culturais e colocados em perspectiva diretamente associada ao desenvolvimento econômico. A educação vista como produtora de mão de obra estará a serviço de arranjos históricos, sociais e ideológicos previamente constituídos, sem oferecer ao indivíduo a possibilidade de reorganizar, redimensionar arranjos, modificar processos condicionados por empresas e não necessariamente pela comunidade. A ênfase no caráter regional constrói uma aproximação maior entre a instituição escolar e o ambiente que ela atende. E isso é um fator extremamente positivo. Como é de grande importância que o cidadão tenha o direito e o acesso ao trabalho qualificado e formal. Não se está postulando, aqui, um distanciamento utópico do ensino em relação ao trabalho. O que se postula aqui

é a quebra da aproximação metonímica que os institutos podem empregar, atuar em uma parte sem apresentar uma dimensão ampla, substituindo a complexidade da formação humana pela empregabilidade, dos múltiplos processos de preparação pela escola pela redução simbólica desses espaços, assemelhando-os às missões jesuítas, grandes fornecedoras de trabalhadores amansados.

A preparação do cidadão, do pensador, do pesquisador, necessariamente, recairá por um acesso ao universo do trabalho com maior igualdade, saberes e espírito de inovação. O que se deve inverter é a lógica do processo, não a negação do trabalho.

Nas “Diretrizes para Institutos Federais” o discurso tecnicista se arrefece:

“O que está em curso, portanto, reafirma que formação humana e cidadã precede a qualificação para o exercício da laboralidade e pauta-se no compromisso de assegurar aos profissionais formados a capacidade de manter-se permanentemente em desenvolvimento. Nesse sentido, a concepção de Educação Profissional e Tecnológica (EPT) orienta os processos de formação com base nas premissas da integração e da articulação entre ciência, tecnologia, cultura e conhecimentos específicos e do desenvolvimento da capacidade de investigação científica como dimensões essenciais à manutenção da autonomia e dos saberes necessários ao permanente exercício da laboralidade, que se traduzem nas ações de ensino, pesquisa e extensão. (2010, p. 6).

Como se pode observar, antes da preparação para o trabalho, há a proposta de se trabalhar a “formação humana e cidadã”, a concepção educacional colocada em um caminho mais abrangente e profundo em que os saberes poderão se integrar e fundar um ensino mais efetivo seja na construção da autonomia do aluno, na capacidade de observar criticamente a própria realidade e, principalmente, sentir-se apto a transformá-la. A guia não está, aparentemente, na mão do mercado, mas das demandas pessoais dentro das sociais. O discurso da “integração” em que as várias perspectivas e métodos do conhecimento humano irão contribuir e entrelaçar-se é recorrente nos documentos que regulamentam as ações dos institutos federais e fortemente identificados com as propostas de Edgar Morin (2010).

Todavia, a finalização desse parágrafo postula que toda essa abordagem se destina ao “permanente exercício da laboralidade”. As palavras “autonomia”, “saberes” aparecem recorrentemente e no reforço da vocação dos institutos em preparar para o trabalho, e que suas ações de pesquisa, ensino e extensão devem estar vocacionadas para tanto. Todo discurso afirma muito mais do que aflora no eixo sintagmático, há afirmações múltiplas e múltiplas negações em uma única frase. A concepção que atravessa submersa nesses documentos é de

uma oposição de universidade e instituto federal, aquela, voltada para atividades que não atendam demandas práticas e imediatas e esse chegando como uma alternativa a preencher o abismo entre ensino e sociedade. Há, comumente, debates entre os profissionais a respeito da identidade de cada uma dessas instituições.

Essa divergência se faz importante para esse estudo justamente porque o trabalho com a arte-educação é frequentemente acusado como pertencendo ao âmbito universitário e não aos institutos. Já que, de acordo com leituras rasteiras, o produto final das duas entidades possuem intenções diferentes, uma de formação idealista e pouco pragmática, bem apoiada no que seria o senso comum sobre as artes, e outra em que o mundo pragmático e, portanto, distante do artístico, é o regente.

O artigo 159 do *Regimento Geral do IFB*, de 2012, apresenta um novo degrau nessa suavização crescente da perspectiva extremamente tecnicista da Lei, em campo intermediário nas Diretrizes e desaguando no Regimento:

O currículo do IFB está fundamentado em bases filosóficas, epistemológicas, metodológicas, socioculturais e legais, expressas no seu projeto político-pedagógico, norteado pelos seguintes princípios: estética da sensibilidade, política da igualdade, ética da identidade, interdisciplinaridade, contextualização, flexibilidade e educação como processo de formação na vida e para a vida, a partir de uma concepção de sociedade, trabalho, cultura, educação, tecnologia e dignidade humana.

As estruturas discursivas e filosóficas que sustentam esse regimento apresentam janelas de diálogo e de expansão da perspectiva de orientação para o mercado e almeja a formação dos sujeitos nos diversos e intrincados flancos que os apresentam e os integram à sociedade. Tal proposta retira a hierarquia entre saberes e áreas de conhecimento, colocando-as em um único fluxo educacional, ambicioso, mas multifacetado como deve ser um projeto de instituição de ensino. O aluno alvo desse processo não será mais uma pessoa a ser adestrada em técnicas específicas de produção, nem treinado para entrar em engenharias de trabalho alheias à sua contribuição intelectual. Será um cidadão, um estudante também a ensinar e um sujeito com bases de criticidade que lhe permitam questionar e propor a mudança em seu meio. Nessa geometria das vocações institucionais, esse é um discurso que recupera a autonomia e a preponderância da educação sobre os eixos de mercado.

O primeiro curso de Licenciatura do Instituto Federal de Brasília foi o de dança, ofertado pelo Campus Brasília, situado na Asa Norte do Plano Piloto, local privilegiado de Brasília. Seguido pela criação de Licenciaturas em Química, Biologia, Informática, Letras-Espanhol, Letras-Inglês e Letras-Português. A criação de cursos de licenciatura

apontada pela Lei 11.892/2008 estabelecia, enfaticamente, a preferência por cursos de exatas. A criação de cursos em outras áreas segue, de acordo com a administração do Instituto Federal de Brasília, a demanda apresentada pelo DF. Ainda de acordo com a gestão do IFB, cada campus deverá seguir a eixos previamente determinados após consulta à comunidade e que sejam, de preferência, diferentes de campus para campus. Na prática, essas identidades de campus não se estabelecem com nitidez e há oferta de cursos semelhantes, o que é mais saudável porque as demandas regionais, com frequência se repetem.

O IFB, como é da essência dos institutos federais, apresenta, em cada campus, cursos de diferentes áreas do conhecimento, promovendo uma hibridização da identidade de cada um desses espaços, o que é algo a ser estudado mais profundamente em seus impactos sobre a desejada verticalização dos estudos. À exceção das licenciaturas e cursos de línguas, presentes e/ou projetadas para serem ofertadas em todas as unidades, os cursos ligados às artes nascem de iniciativas de professores e não como projeto institucional e, em sua maioria, no formato de cursos de curta duração chamados de FICs (Formação Inicial e Continuada) ou projetos de extensão. Isso desencadeia uma oferta irregular e muito dependente das cargas horárias “oficiais” do professor, leiam-se os compromissos com os cursos regulares e institucionalmente considerados mais importantes para o campus.

### A EXPERIÊNCIA DO CAMPUS TAGUATINGA CENTRO – IFB

O Campus Taguatinga Centro foi criado em 2011 e possui uma trajetória muito peculiar em relação aos outros campi. A primeira abordagem seria a de que esse campus teria por vocação as atividades de ensino ligadas ao comércio. No ano seguinte, cogitou-se de que ele seria um centro de formação para os profissionais interessados em trabalhar no Programa Mulheres Mil, que atende mulheres de comunidades carentes. Essa proposta não avançou e o campus volta ao seu perfil inicial. O prédio destinado a ele não é um prédio escolar, é um antigo prédio onde funcionava a Receita Federal e que foi doado ao IFB. Não possui elevador, auditório ou espaço suficiente para uma biblioteca mediana. De acordo com a orientação dos gestores do IFB, é um campus destinado a ter menor número de funcionários e alunos.

Atualmente, as atividades do Campus Taguatinga Centro acontecem em espaço provisório, dada a reforma do que é o endereço oficial. É um andar situado logo abaixo de uma academia de ginástica, improvisado em salas de aula, sem salas para professores atenderem aos alunos, auditório, entre outras acomodações essenciais. E é justamente nesse campus que o projeto Teatro da Vida foi implementado pela Profa. Dra. em Letras e

Linguística Fernanda Ribeiro Queiroz de Oliveira.

Os espaços físicos também integram a movimentação simbólica e ideológica dos sujeitos que nele circulam. O lugar é a moldura dos eventos e, por vezes, ele mesmo um ator importante no desenrolar das ações. A necessidade de se construir um espírito escolar em um ambiente que destoa completamente dessa intenção pode desencadear um processo reflexivo em que as pessoas se transformem também na atmosfera que compõe um ambiente. Obviamente, a falta de infraestrutura levanta uma série de obstáculos que, se não são intransponíveis, exigem muito mais esforço para que as ideias encontrem território para tomarem forma.

Lotada justamente no campus-sem-campus, a professora vislumbrou a possibilidade de utilizar as condições adversas de espaço como exemplificação prática de que a arte do teatro pode exercer seu papel mesmo sem suas cortinas de veludo e que, no desenhar de estratégias para superar a deficiência dos espaços, os alunos envolvidos no projeto percebessem a possibilidade de democratizar o acesso à arte antes mesmo da democratização dos espaços oficiais em que elas são observadas em uma chave de maior nobreza. Em consonância com a proposta de Umberto Eco (Apocalípticos e integrados) de levar o que seria considerado bem cultural para os eleitos de volta ao seu berço natural que é o povo. Levar o teatro, visto pelo senso comum, inacessível aos, preconceituosamente, classificados como não iniciados intelectualmente para sua fruição e produção, para a percepção de que também eles podem levar essa proposta para suas igrejas, associações, comunidades, organizações não-governamentais...

O projeto de extensão *Teatro da Vida* iniciou-se em março de 2013, aberto apenas para a comunidade interna do campus e coordenado pela autora do artigo e pela servidora Ana Paula Santiago Seixas. Não foi delimitada escolaridade ou formação, apenas o limite mínimo de idade (15 anos). Foram feitas 40 inscrições. A minha experiência em teatro de rua, teatro amador e em cursos de formação apresenta que a queda de estudantes frequentes acontece no primeiro dia de aula, quando o projeto é apresentado e deixado muito clara a concepção de teatro de grupo para a construção de conhecimentos e redimensionamentos simbólicos. Por ser uma proposta nova, muitos recuam na espera de “ver o que vai dar” antes de se comprometerem. Há, ainda, a desistência por causa do espaço do campus, sem auditório ou sala específica para as aulas. Restaram como alunos realmente ativos e participantes, três alunos do curso Técnico em Comércio, um aluno da Pós-Graduação em Gestão Pública, dez alunos do curso de Graduação em Letras e um estudante de ensino médio da comunidade externa do IFB, que apresentou profundo interesse em se integrar à proposta. Não houve determinação de número máximo de integrantes por ser uma comunidade carente de projetos assim e, experiência da

coordenadora com projetos de arte, pelas desistências que naturalmente acontecem durante o processo, pela concepção de que arte é algo prescindível e ficará sempre em plano secundário em relação a outras atividades.

Os encontros são realizados todas as sextas-feiras, das 18:30 às 22:30. Esses estudantes integram o *Grupo Todavida*. Foi encenado o primeiro espetáculo do grupo em 05 de julho de 2013. A peça, de autoria da professora coordenadora do projeto, chama-se *Encruzilhadas* – o chamado das deusas e versa sobre o empoderamento feminino pela denúncia da violência sofrida pelas mulheres e pelo resgate das figuras de deusas guerreiras. O segundo espetáculo, *O Mundo do Cafundó*, foi apresentado dia 17 de novembro, também de autoria da professora-coordenadora e explora o universo da criança, seus desejos e a angústia que o mundo adulto provoca.

No primeiro semestre de 2014, foi aberta chamada para novos integrantes do projeto e do *Grupo Todavida* e 90 pessoas se apresentaram. O procedimento foi o mesmo, postulando-se apenas a idade mínima de 15 anos. Dessas 90, quarenta foram abandonando o projeto. Logo no início, desistiram por volta de dez alunos que, na verdade, já participavam de outros projetos de teatro e se inscreveram apenas para conhecer a proposta. Outros dez, por terem conseguido colocações no mercado que impossibilitavam seu comparecimento ao encontro, três por proibições dos pais, uma devido a uma oportunidade de intercâmbio fora do país, quatro por choque de horários com o curso de graduação que frequentam, um por ter sido aprovado em concurso público em outra cidade. Os demais deixaram de comparecer por questões pessoais, tais como proibição de marido, doença, desinteresse em continuar.

Dos cinquenta alunos que continuam no projeto, apenas quarenta possuem frequência acima de 75%. Doze são alunos de graduação, quatorze cursam o ensino médio em escolas públicas do DF, quatro não completaram o ensino fundamental, seis já completaram a graduação, um possui o título de especialista *lato sensu*, três possuem ensino médio e curso técnicos completos. Estão todos os quarenta envolvidos na produção do espetáculo *Mentes cruéis*, de autoria da professora coordenadora do projeto e que confronta o desajuste do indivíduo em uma sociedade cheia de cobranças, trata da depressão na adolescência e das pressões sociais que escravizam o indivíduo.

No segundo semestre de 2014, a administração do campus Taguatinga Centro finalmente reconheceu o poder de atração de alunos que tanto os projetos Teatro da Vida, quanto o Dança com a Vida, em que aulas de dança do ventre são oferecidas às mulheres da comunidade interna e externa do campus, ambos propostos e coordenados pela mesma professora. Decidiu, então, transformar esses cursos de extensão em cursos FICs (Formação Inicial e Continuada), o que geraria números de matrículas que beneficiariam os alunos e o campus

em termos de registro da quantidade de pessoas que atende.

## CONCEITOS, PRÁTICAS E TEORIAS

Na fala atribuída ao Deus Brahma, citada por Margot Berthold (2008, p. 36), “não há saber, habilidade, ciência ou qualquer das belas-artes, nenhuma meditação religiosa e nenhuma ação sagrada que não possa ser encontrada no drama”, existe a concepção de que o teatro, em sua raiz de apresentar a realidade em tempo, espaço e dimensionamento diferentes, torna o constante e perene em presente, em um agora que todos os recursos de simbolização humanos são conclamados e em que os sentidos projetores da arte, os olhos e o tato nas artes plásticas, a música e a fala na audição, os sabores desencadeados pelas emoções e a inteligência de mundo que daí aflora e que faz gerar compõem um único tecido, uma realidade multidimensional, um envolver-se em corpo e metafísica na ação externa em seu acontecer e interna em seu conhecer.

É essa concepção que norteia toda a proposta do projeto *Teatro da Vida*. O teatro como estratégia que resgata a sensibilidade, o uso da razão na elaboração interna do mundo externo, a capacidade da arte de pensar, em seu pretensão engodo, a realidade com todas as suas contradições históricas, sociais e ideológicas e, fundamentalmente, a busca pela desconstrução do senso comum de que a arte do teatro seleciona um grupo pequeno capaz de produzir e fruir do que nela é produzido. É uma busca por uma democratização cognitiva em que os alunos são expostos a novos modos de ver e de sentir, a alcançar uma visibilidade sempre negada aos minoritários em seus direitos. A verticalização do ensino, mesmo que sem as escalas formais de certificação, acontece em uma dimensão que nenhum outro processo alcançaria, pessoas com formações escolares, faixas etárias, religiões, configurações familiares diferentes colocadas juntas em um ambiente em que não há hierarquia de saberes, não há os mais importantes, nem os mais talentosos. É o foco no teatro de grupo, sem divas, sem estrelas individuais, mas o coletivo como o personagem central, como o personagem que se desdobra em vários corpos e várias vozes e modulações.

O princípio é que o teatro é para todos. A criança, em sua exploração pelo entendimento do mundo, o dramatiza, o encena, assume outras personas, apropria-se do outro pela imagem que refrata dele. Não há comunidade em que não existam os momentos de se render a uma história, um causa, uma procissão, um ritual, uma pantomima, uma farsa, uma imitação cômica ou desdenhosa do outro. Re-apresentar é um movimento de interiorização antes de tudo e está fincado em cada ser humano, em cada máscara colocada para sobreviver às convenções sociais, em cada desnudar-se encenando um encobrir-se.



O teatro é, em sua essência, contar uma história. O corpo do ator, sua voz são os elementos fundamentais para que a encenação aconteça. A apresentação material e primeira ao mundo é ditada pelo corpo. Nele, são carregadas identidades, padrões, pensamentos, sonhos, desprezos, despejos e aceitações. A cor do corpo, seu formato, seu sexo, são lugares previamente configurados no mundo. E tanta informação ele carrega, que se torna mais fácil negá-lo, não pensá-lo, ou destruí-lo em busca de adaptação. Essa matéria, limitada aos movimentos permitidos pela máquina, restringe seu vocabulário a poucas expressões necessárias à condução do dia a dia do trabalhador.

O ator tem no corpo seu material essencial de trabalho, está nele o veículo de manifestação das histórias, pensamentos e sensações. O teatro resgata o corpo das lesões repetitivas porque exige que ele apareça e se comunique, que ele seja visto, que ele seja apreciado. Deve-se resgatá-lo da timidez provocada pelo abuso, das corcundas que anunciam ao mundo o pisoteado, do olhar perdido de quem aprendeu o lugar em que o colocaram, da voz fraquejante, do discurso recortado.

É necessário fazer esse corpo dançar, se contorcer, se atrever a fazer o que antes não havia feito, de descobrir ossos, tendões, músculos, pele, carne, sangue, lágrimas e suor. Tudo que é corpo e que o corpo produz deve ser comunicação. Os dedos calejados têm histórias que precisam ser contadas, há crimes que precisam ser denunciados... Que melhor recurso de se abrir ao mundo que aquele protegido pelo personagem? Que melhor maneira de se apresentar livremente que sendo outro? O teatro oferece a máscara para que a verdade se apresente. O corpo diz muito. Ao largo das discussões de espiritualidades e metafísicas, é preciso trazer de volta a posse desse corpo ao seu dono, é preciso demonstrar que todas as formas e tons merecem respeito e amor. Que existir é ter corpo.

Quantos abusos contra mulheres e crianças só por serem o que são em seus corpos, quantas humilhações pelo peso, pela altura, pela cicatriz? Há tantas histórias não faladas, há tantas histórias desenhadas no corpo que só a linguagem da arte poderá resgatar e ressignificar. É necessário que, ao final de um processo de construção de um personagem, o corpo diga, veja o que digo e que está além de mim.

A educação nunca será técnica cartesiana de efeitos perfeitamente mensuráveis e de processos identicamente reproduzidos. Há o trato com o ser humano em toda a sua especificidade, complexidade e narrativas pessoais. Mesmo que o propósito desse encontro entre instituições, professores e alunos seja um conteúdo técnico, uma habilidade específica e competências previamente “agendadas”, ainda assim, o tratamento dado ao processo não poderá ser mecânico. A aprendizagem acontece quando o terreno está fértil e o aluno disposto. E essa fertilidade se dá em uma esfera de relacionamento consigo mesmo, de acreditar no próprio potencial de

se enxergar parte importante da sociedade, se dá no aprimoramento da expressão de si, do seu lugar social, histórico, cultural e ideológico. Renegar a arte no ensino é tornar estéril o terreno da criatividade, do entendimento humano das coisas. Uma escola humanizada é capaz de humanizar as relações de trabalho e o contexto em que elas acontecem.

A proposta do teatro em um Instituto Federal de Educação, cuja essência está na formação técnica e tecnológica, é de justamente apresentar, inclusive no campo pretensamente exato das estatísticas, que a arte pode favorecer a permanência do aluno na escola, desenvolvendo-lhe um sentimento de pertença, de identificação com seu ambiente escolar, além de empoderá-lo, de torná-lo confiante dar-lhe visibilidade em uma sociedade que se recusa a ver os excluídos de sua roda de consumo.

O teatro é a transversalidade essencial, pois as habilidades que desenvolve fundam todo o processo de ensinar e aprender em qualquer área do conhecimento, seja no apuramento da sensibilidade, seja no desenvolvimento da reflexão abstrata, seja na leitura do mundo. Não se restringe a um curso específico e pode ser útil a todos. Na experiência da implantação do projeto de extensão *Teatro da Vida*, reuniram-se alunos de graduação, curso técnico e nível médio sem que se estabelecessem hierarquias entre eles, ou que houvesse maior aproveitamento por área. Construiu-se uma relação colaborativa, espírito de equipe, de iniciativa, de orgulho de apresentar-se como parte desse grupo. Criou-se um microcosmo do que poderia ser a educação em amplas dimensões, espalhando-se institucionalmente e criando novas relações entre seus membros. Desde o ato de decorar um texto, até dar-lhe vida, desde o trabalho de descobrir o corpo como espaço criador até enfrentar uma plateia, há toda uma construção de posicionamento e ação no mundo.

As peças apresentadas pelo *Grupo Todavida* tratam de temas importantes para a comunidade – a primeira aborda sem reservas a temática de violência contra a mulher, a segunda busca o universo infantil e seus aspectos lúdicos. Foram escritas em formato modular, de forma a se adaptarem a um número variável de atores, possibilitando que outros grupos possam representá-las também e que todos os integrantes sejam igualmente apresentados nos espetáculos. As reflexões geradas entre grupo e plateia foram enriquecedoras e produtivas também para o âmbito da pesquisa.

As atividades formativas do projeto incluíam trabalhos de expressão corporal, história da arte e do teatro e contato com texto de teatro de diversos autores, além de algumas técnicas, um preâmbulo do terreno inesgotável que é a biografia do teatro, tudo simplificado e sem grandes pretensões dado o objetivo principal não ser formar atores profissionais, mas o uso do teatro como recurso pedagógico e de construção de cidadania, como mecanismo integrador de várias habilidades comunicativas e que possibilita a quem com ele se

envolve melhor escrita, melhor postura, melhor compreensão dos comportamentos e atividades humanas.

O fazer artístico não está restrito apenas a públicos especialistas, mas a todo indivíduo que procura se desenvolver; seja na percepção estética propriamente dita, seja para interagir melhor com as diversas situações sociais que lhe são apresentadas cotidianamente. Nesse sentido, um projeto de formação teatral básico para alunos de diversos cursos e níveis de formação apresenta-se extremamente produtivo inclusive nos processos de ressignificação de conceitos, da superação da timidez e da possibilidade de se entender melhor sendo outro ao constituir-se em personagem. A arte sendo vista pelo senso comum como privilégio de poucos, como elemento de cultura para os privilegiados economicamente, deprecia os movimentos populares, as manifestações artísticas que integram o cidadão comum, que ouve rádio, assiste a programas de TV, se reúnem em rodas de pagode, de música sertaneja ou dançar em festas. Mais do que levar “alta” cultura para a “baixa” cultura (ECO, 2000), apresentar música clássica para violeiros, esse projeto visa trabalhar a arte como um continuum não hierarquizante das diferentes referências. Sendo assim, ao se propor o teatro na escola, pais, parentes, vizinhos, crianças começarão a ver suas experiências no palco, na teatralização, e estarão expostos a outras referências, que, ao invés de substituírem uma vivência por outra, se integrarão. A escola, institucionalmente, também é beneficiada por alcançar um canal de comunicação com seus alunos que não seja vincado pela autoridade, ao mesmo tempo em que o expõe concretamente a novos códigos e novas ferramentas que são muito úteis no processo ensino-aprendizagem. Aspectos como autoestima, desinibição para os contatos sociais, desenvolvimento das habilidades comunicativas, tanto faladas e escritas, concentração são amplamente trabalhados no processo de produção, elaboração, montagem e execução de uma peça. Auxilia-se, portanto, o aluno para a vida e para escola.

Os processos de comunicação demandam desenvoltura no uso da palavra e na linguagem corporal para que avancem efeitos e resultados mais positivos, como, por exemplo, em uma entrevista para alcançar uma melhor posição no mercado de trabalho. Para além dessa visão pragmática, movimentar-se com maior conhecimento da linguagem em suas diversas manifestações pode oferecer a quem a exercita um acesso mais amplo de si mesmo e da compreensão de sua própria história. O teatro é o processo de ser visto, ouvido, por outras pessoas em uma perspectiva ética, estética, de elaboração da realidade ao converter pessoas em personagens, em utilizar o corpo de um sujeito como veículo para uma história que não é concretamente a sua, mas que a ele se incorpora na díade ilusão-realidade que a arte constrói em seu âmago. Além

disso, construirá uma compreensão da capacidade de se colocar ativa e produtivamente em todas as situações e experiências que constituem a história de cada um.

A arte pensa a sociedade ao mesmo tempo em que a projeta a outros níveis. Nesse sentido, a teatralização propicia um espaço produtivo em que os alunos têm suas experiências valorizadas e pensadas e um instrumento que amplia sua aprendizagem não só na sua esfera individual como em relação aos conteúdos e habilidades oferecidos pela escola. É oferecido um curso básico de textos de teatro, noções de história da arte, produção de textos artísticos, performance, diálogo de artes multimídia, voz, postura, encenação. A proposta é estimular os alunos a acreditarem em sua capacidade de se comunicar, de se aceitar a ponto de oferecer sua imagem a um público, de se promover um intercâmbio de histórias em que, ao vivenciar a dor do outro, a compreensão do alheio e de si mesmo se faça presente e o debate possa render mudanças de conceitos e perspectivas. Será estabelecido, portanto, o gerenciamento dos conflitos e não sua superação, o confronto mediado em que, ao se verbalizar pensamentos, conceitos, premissas pessoais cada aluno possa ver melhor, de fora, racionalmente como os entraves ideológicos se apresentam a todo instante e buscar as bases que dinamizam comportamentos, inclusão e exclusão. As mulheres vítimas de violência, homossexuais, travestis, transexuais, negros, pobres vão ser colocados em um ambiente em que o sofrimento, a alegria, o sonho sejam traduzidos na arte e apresentados em espetáculos que promovam reflexão, empatia e, por que não, desconforto. Será o movimento da voz dos que são silenciados nos arquivos oficiais da história.

O universo educacional é constantemente colocado em analogia direta com o teatro ao se chamar professores e alunos de “atores” do processo ensino-aprendizagem, a sala de aula ser um “palco” de conflitos e o “cenário” da função social da escola brasileira estar recebendo “novas luzes”. Apesar de outras áreas do saber também se apropriarem desses termos, essa aproximação do ambiente escolar com o jogo teatral é profundamente coerente, uma vez que estão em contato complexidades humanas que ultrapassam a objetividade de conteúdos e habilidades previamente estabelecidos. Todos nessa interação colocam na mesa, por diferentes vias, o que são e o seu desejo de ser. No estabelecimento das negociações de convivência e, espera-se, de evolução, todos tentam atingir desfechos, ainda que precários, de etapas de suas histórias.

O ambiente formal da escola é realmente uma ambientação produtiva para que o ethos da sociedade manifeste-se com maior evidência que em qualquer outro espaço. Conceitos e estruturas como família, trabalho, moral, verdades, classes, raças, todos os elementos que se alternam, positivamente ou não, na construção de identidades, nela se manifestam dramaticamente. “O teatro é tão velho

quanto a humanidade” (BERTHOLD, 2008), assim como são ancestrais todos os temas elaborados e redimensionados pela arte. Nesse sentido, as novas configurações sociais vão levantando diferentes questões que são, na verdade, orquestradas por antigas perguntas, dentre elas, o confronto do indivíduo consigo mesmo e com o mundo.

As artes, a filosofia, as ciências, nascem juntamente com a ânsia de entender e interferir na caminhada sobre a terra e, por vezes, além dela. Canalizar essas discussões, pela veia da arte, em especial o teatro, para o coração da escola, ampliará não só a percepção de si mesmos dos envolvidos como a capacidade de expressar o mundo e, portanto, de interferir sobre ele. Gassner (2007) formula que o teatro primitivo é também o último, uma vez que as pulsões que viabilizam sua existência são desde sempre as mesmas, ele é “o gênero humano em luta contra o mundo, interno e externo, visível e invisível”. A construção histórica abandona a linha reta da cronologia e se estabelece em uma simultaneidade de todos os tempos só alcançada nas artes e, assim, pode-se apostar que a arte dramática nunca entra em crise, ela atesta e reinterpreta essa tensão. Os problemas de sobrevivência estão relacionados à indústria gerada ao redor dela.

Os novos códigos, as novas linguagens, estão se incorporando cada vez mais e definitivamente à nossa realidade. Infelizmente, apesar da tão propalada imensidão de informações, a maioria dos consumidores desses mecanismos fica presa a um restritíssimo círculo de endereços na internet, por exemplo. O que se está perdendo nesse assombramento pela novidade que viciou o mundo contemporâneo, é que as bases construídas em profundidade dão sustentabilidade criativa, ou seja, cultiva no ser humano o poder criador, de estar apto a receber informações e transformá-las, pensá-las e dar um passo adiante ao estágio em ele e as informações se encontravam. Adorno (2002) já afirmava que as construções contemporâneas marcam tudo pela semelhança ou quase identificação absoluta onde deveria estar instalada a diversidade.

Pensando por essa verve é que se propõe o teatro como mecanismo a ser incorporado também como método de ensino nas práticas pedagógicas. Dele nascem o cinema, a novela, os repentes dramáticos do you tube, as paródias em sites de vídeos... Pela criação de novas realidades, o teatro habilita o indivíduo a pensar em si mesmo, concretamente, pragmaticamente, inclusive. A racionalidade do homem está em conseguir simbolizar a própria realidade como atestam Alice Brill em *Da arte e da linguagem* (1988) e Gilbert Durand em *Imaginação simbólica* (1995). Aquele que não estabelece em sua existência o gesto criador, o movimento reflexivo, será sempre escravo.

A peça teatral, fixada pelo texto escrito ou pela memória, só existe precariamente, instavelmente, uma vez que a encenação tem hora para começar e acabar, necessita de seres humanos estabelecendo vínculos com outros seres humanos,

alcançando o espetáculo por meio dessa interação. Mesmo assim, o tempo nos vem delegando textos milenares, seculares, ou de alguns dias, e oferece, na estrutura que lhes imortalizou, a rubrica do personagem, a indicação de que aquele texto é fala, é ritmo, deve sair do papel para o corpo do ator para que sua existência realmente tome lugar. O ator, preocupado em parecer outro, a plateia, ocupada em sair de si ao encontro desse estranho, encontram no trajeto sua própria imagem.

Movimentar a escola pela arte enobrece a vida de todos aqueles acoçados pela luta da sobrevivência e em ser gente em épocas tão cruéis. Ao mesmo tempo, oferece ao aluno e ao professor a oportunidade de falarem de si mesmos sem ficarem indefesos pela própria sinceridade, de entenderem-se como que de repente, ao se vislumbrem em uma cena aparentemente distante das suas experiências. Não é o uso da experiência por si que viabilizará o teatro como ferramenta de ensino, mas a tentativa de ampliá-la, reconstruí-la e, por fim, transcendê-la.

O teatro, como experiência artística, ou brechtianamente falando, em sua responsabilidade social, não se escraviza pelos grandes recursos financeiros. Onde houver texto, ator e plateia, ali estará instalado o teatro em toda sua essência. Talvez ele seja uma das ferramentas de ensino mais viáveis, uma vez que sua fonte imorredoura de existência, ao final das contas, é a linguagem.

A ênfase, portanto, reclinase sobre os processos criativos de elaboração emocional e intelectual do mundo. Esse aproximar-se e distanciar-se faz-se absolutamente necessário para que o teatro ative uma de suas mais importantes funções que é a de educar. Bárbara Heliodora, em *Escritos sobre teatro*, afirma que

A necessidade de expressão dramática e culturas de todos os povos é ponto pacífico, e é interessante notar que justamente nas culturas mais primitivas é que a tendência dramática de representar por ação – na mais das vezes simbólica – fica mais restrita aos problemas essenciais dos mistérios religiosos e da renovação da vida. Com o desenvolvimento das comunidades é que vão aparecendo os problemas do homem social e, conseqüentemente, a necessidade da expressão desses mesmos problemas em forma de conflito dramático. É justamente essa característica da expressão, em ação representada para uma plateia, da problemática preponderante de uma época, que distingue o teatro de outras formas de atividade humana. Por essa mesma razão, o teatro deve atrair para si um público que não pode procurar nele outra coisa senão aquilo que deve ser a sua função primordial: a de fazer à plateia um desafio, a de provocá-la a uma reação tanto intelectual como emocional – profundamente consciente de toda espécie de conflitos humanos. (2007, pp. 55-56).

Ainda nessa trilha de trazer o desafio de redimensionar e estabelece o novo como elemento

desestabilizador de conceitos e verdades estabelecidas, elaborase um jogo em que se despe a realidade de uma percepção para vesti-la com outra. Não há apreensão absoluta do que existe, há sempre o filtro do observador a colocar as suas cores e dimensões. Deve-se, por essa via, modificar primeiramente o olhar para que, em seguida, a realidade possa se movimentar em novas direções. Não é, de forma alguma, uma relação em duas linhas paralelas em que o real e sua construção caminhem sem se entranharem indelevelmente. Dimensiona-se o indivíduo e, nesse ato, a sociedade dimensiona-se junto. Em *O visível e o invisível*, de Merleau Ponty (2012, pág. 128), apresenta-se essa concepção de que não acontecem existências isentas, que não modificam o real a seu modo e não interferem na sua configuração. Desfeita essa relação, desfazem-se o visível e o invisível, que existem somente em sua relação, uma vez que “o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne.”

As peças encenadas pelo *Grupo Todavida* alimentam-se dessa verve, do texto trazer em si discussões sociais e ideológicas que propiciem a reforma de ver e, nesse sentido, da sociedade e do imaginário que a povoa. Há, sim, o posicionamento do teatro do oprimido apresentado por Augusto Boal (2012), a colocação da arte em íntimo relacionamento com o denunciar. A peça *Encruzilhadas* - o chamado das deusas discute a violência contra o gênero, físicas, psicológicas, as relações abusivas autorizadas por uma sociedade misógina, a pedofilia, o cerceamento da sexualidade e a distorção no construir da própria identidade. A peça, assim como as seguintes, foi escrita em um formato modular, em que poderia variar tanto o número de integrantes da peça quanto os turnos de fala, já pensando em uma flexibilidade do texto para atender diferentes formações. Durante os ensaios e as preparações, foram levados relatos reais de situações de violência, foi realizado um debate sincero e sem meias-palavras a respeito da situação da mulher em nossa cultura. A classificação etária da peça ficou em 16 anos, justamente porque o texto e as cenas retratavam discursos e práticas de violência. Durante o percurso de preparação dos personagens e da interação com a temática da peça, seis alunos relataram situações de abuso que sofreram e que presenciaram dentro de seus lares e na escola.

Foi catártico porque, ao se colocar o invisível no visível, o conflito interno em linguagem, há um ponto de partida de sua superação, de esvaziar-se, ainda que momentaneamente, do sofrimento físico e psicológico. Finalmente, encontraram ambiente e palavra para expressarem a si mesmas e a questionar o silenciamento dessas questões imposto por uma ideologia que prega a culpabilização da vítima.

A peça foi encenada para 140 pessoas no Teatro da Praça, em Taguatinga-DF, mediante uma parceria do campus com a administração regional. Despertou sentimentos contraditórios na audiência, que transitou entre o nojo, a estupefação e as

lágrimas, quando, finalmente, uma das personagens se liberta e confronta o agressor, houve gritos de “ufa”, “isso aí”, assovios. E esses alunos foram vistos, nos termos mais profundos que isso significa. Suas famílias sentiram-se vistas. Uma das alunas me escreveu que “finalmente estou tendo a coragem de ser quem sou e o que quero, sem pensar no que minha família quer”. O palco é um espaço de redenção, seja ele em um lugar precário, seja ele um espaço sem relevo em uma sala, seja na rua.

Nessa relação com a corporeidade e seus espaços simbólicos, foram largamente utilizadas as técnicas e concepções de Constantin Stanislavski e suas proposições do trabalho com a memória afetiva. Em um curso com Tortsov, ele relata, em *A preparação do ator*, que

Para começar, o ator não é nem uma nem outra. Ele tem, em sua própria pessoa, uma individualidade interior e exterior que pode ser vividamente ou indistintamente desenvolvida. É possível que não haja, em sua natureza, nem a vilania de um personagem nem a nobreza de outro. Mas as sementes dessas qualidades lá estarão, porque temos em nós os elementos de todas as características humanas, boas ou más. O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para seu papel. Deste modo, a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do próprio ser. (2014, pp. 217-218)

Em *O Mundo do Cafundó*, peça que dá uma guinada forte em relação a anterior, provocando um choque de pensamentos e conflitos porque se começou a busca pelo universo infantil. Partindo da concepção de que a história de cada indivíduo começa muito antes do seu nascimento, foi feita uma roda em que cada um deveria levar uma memória da infância para compartilhar. Foi um momento em que, pelo choro e pela risada, foi possível ativar vários mecanismos de reações e sensações adormecidos. E, principalmente, estabeleceu-se uma conexão profunda entre os integrantes, que, na divisão de suas imagens tão íntimas, sentiram-se mais próximos uns dos outros. O sentimento de grupo ganhou raízes mais profundas.

O enfoque oferecido na peça, entretanto, era o da alegria, o do riso, da zombaria das seriedades estranhas do mundo dos adultos, condensado na figura do cobrador. O espetáculo também aconteceu no Teatro da Praça, no período vespertino, e o público, de aproximadamente 90 pessoas, compunha-se, em sua maioria, de crianças filhas das mulheres atendidas pelo programa Mulheres Mil, que, assistiam, pela primeira vez, a um espetáculo de teatro. A apresentação terminou com o convite a essas crianças que também fossem ao palco participar da festa que acontecia no Cafundó. Um dos atores relatou que, ao final da peça, andou quilômetros na volta para casa, pelo sério problema que é o transporte público no Distrito Federal, e nem



percebeu, tão extasiado estava.

A arte não é boa nem má, assim como quem a pratica. Todavia, no exercício dessas emoções, nesse cordão umbilical estabelecido entre atores e plateia, está o maior poder educador do teatro, a construção de um estar no mundo.

Alguns alunos participantes do projeto sofriam de timidez excessiva e choraram várias vezes quando solicitados a fazer alguma atividade em que tivessem que falar. O trabalho de respiração, com técnicas de fortalecimento emocional, de construção da autoestima, passando pelo que apelidamos de "terapia do grito" acabou por destravar lhes do medo de ser visível. E, hoje, falam, interagem, estão cada vez mais participativos. As questões com o espelho foram largamente trabalhadas, explorando as muitas formas de ser belo e o quanto os padrões impostos são elementos endógenos à identidade mais profunda, aquela que mede nosso estar no mundo como seres humanos e não como consumidores dos produtos e ideologias de construções estéticas inacessíveis. De encolhidos a pessoas que se colocam com sua diferença, respeitando-a, construindo-a.

A postura mudou e sentem-se à vontade no grupo para se expressarem. Outros, sentindo-se em posição de vantagem por serem desenvolto no falar. A esses, teve que ser ofertado o preparo para ouvir, respeitar o tempo e ritmo de fala do outro, realmente

abrir-se à experiência de conviver sinceramente. "Baixar a bola", "levantar a autoestima" são moedas da mesma transação. O discurso e seus silêncios, as nuances do dizer, os ditos e desditos do corpo são recursos a serem levados para a vida pelo empoderamento dado pela expansão comunicativa. O projeto continua em andamento, recebendo os que desejam realmente participar, espantando os muito entusiasmados que se enterravam com ensaios, repetição, correção.

Apesar da proposta de que as pessoas possam construir arte mesmo em condições adversas, deve se ressaltar que as artes deveriam receber o reconhecimento suficiente para que não se transformassem mendigos em relação a outras áreas do conhecimento, o que facilmente se verifica pelos editais publicados pelas próprias agências de financiamento de pesquisa como Capes/Cnpq até pelos publicados pelo Instituto Federal de Brasília, que vão desde a uma pontuação inexistente que contemple com igualdade as produções artísticas face às consideradas mais importantes, como artigos em periódicos. Há toda uma reconstrução a ser feita em um país educado para considerar a atividade das artes como coisa de gente amalucada, ociosa, sem perspectivas pragmáticas, com relevância muito menor em relação aos que trabalham nas claves utilitaristas na construção do conhecimento.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. (2002). *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Julia Elizabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BERTHOLD, M. (2008). *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva.
- BOAL, A. (2012). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BRAGA, C. (Org.) (2007). *Barbara Heliadora – escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRASIL. *Lei n. 11.892*, de 29 de dezembro de 2008 (2008). Institui a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, e dá outras providências. Brasília, DF. Recuperado em 20 de julho de 2014, de [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111892.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111892.htm)
- BRECHT, B. (2005). *Estudos Sobre Teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRILL, A. (1998) *Da Arte e da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- DURAND, G. A. (1988). *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix.
- ECO, U. (2000). *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ática.
- GASSNER, J. (2007a). *Mestres do Teatro I*. Trad. Alberto Guzick e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_ (2007b) *Mestres do Teatro II*. Trad. Alberto Guzick e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.
- INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA (2012). *Regimento Geral do IFB*. Brasília, DF. Recuperado em 15 de julho de 2014. de [http://www.ifb.edu.br/attachments/2939\\_Resolu%C3%A7%C3%A3o%20RIFB\\_012\\_2012-Aprova%20Regimento%20Geral%20do%20IFB.pdf](http://www.ifb.edu.br/attachments/2939_Resolu%C3%A7%C3%A3o%20RIFB_012_2012-Aprova%20Regimento%20Geral%20do%20IFB.pdf)

- MAGALDI, S. (2008). *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- MATURANA, H. (2005). *Emoções e linguagem na educação e na política*. Trad. José Fernando Pontes. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO DO BRASIL. (2010) *Um Novo Modelo em Educação Profissional e Tecnológica – Concepções e Diretrizes*. Brasília, DF. Recuperado em 15 de julho de 2014, de if\_concepçãoediretrizes.pdf.
- MERLEAU-PONTY, M. (2012). *O Visível e o Invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva.
- MORIN, E. (2010). *A Cabeça Bem-Feita – repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro, Bertrand.
- OLIVEIRA, F. (2010). *As Santas Quebradas*. Goiânia: PUC-GO.
- \_\_\_\_\_ (2013a). *Encruzilhadas*. Brasília, DF.
- \_\_\_\_\_ (2013b). *O Mundo do Cafundó*. Brasília, DF
- \_\_\_\_\_ (2014). *Mentes Cruéis*. Brasília, DF.
- STANISLAVSKI, C. (2014). *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_
- <sup>1</sup> Graduada (1999), mestra (2002) e doutora em Letras pela Universidade Federal de Goiás (2007). Atualmente é professora do Instituto Federal de Brasília - Campus Taguatinga Centro.