REVISTA DA FUNDARTE
EDITORA da FUNDARTE
Ano 14 – Número 28 – Julho/Dezembro 2014

Da sala ao pátio: o teatro do acontecimento na escola

Gabriela Greco
gabygreco@bol.com.br
E.M.E.F. Mário Quintana

Resumo: Propõe-se uma reflexão sobre a trajetória da educadora/artista que percebe sua prática como atriz distante de sua prática em sala de aula e busca aproximar essa relação entre a concepção de teatro vivenciada e a forma de construção de cena que propõe como educadora. A partir de um recorte do cenário educacional da cidade, na qual percebe-se a escola quase como uma ilha, discute-se o cuidado de si na formação da identidade dos sujeitos. Pensa-se sobre a relação hostil dos alunos e de como romper com a resistência para a experiência teatral. O artigo tem como pano de fundo uma performance de criação coletiva, com adolescentes, que aconteceu no ano de 2008 no pátio de uma escola municipal da Restinga, na periferia de Porto Alegre.

Palavras-chave: Teatro; espaço escolar; identidade; performance.

Abstract: It proposes a reflection about the educator/artist's trajectory who sees her practice as an actress distant from her classroom practice and tries to approach this relation between the conception of theater experienced and the way she proposes the scene construction as an educator. From a cutout of the educational scenery of the city, in which the school is seen almost as an island, it's discussed the care of themselves when forming other subjects' identity. It's thought about the students' hostile relation and how to break the resistance to the theatrical experience. The article's backdrop is a group creation performance with teenagers which happened in 2008 at the courtyard of municipal school in Porto Alegre.

Keywords: Theater; school space; identity; performance

Na maioria das vezes, a escola pública, quando oferece aos alunos e alunas a possibilidade da aprendizagem em Teatro, não dispõe de uma estrutura apropriada para tal prática, ou seja, uma sala ampla com espaço livre e/ou um auditório/palco que contribua para uma aula que desperte o estado sensível no qual possam acontecer as criações e possíveis apresentações dos alunos e alunas.

As escolas da rede municipal de ensino de Porto Alegre também, na sua maioria, não dispõem de espaços e tempos para a atividade teatral. São escolas localizadas na periferia da cidade que atendem às classes mais populares. A fragilidade da estrutura familiar, o cenário de abandono, as situações de risco, o isolamento, o tráfico crescente de drogas e as inúmeras formas de violência que as crianças e os jovens sofrem contribuem para que a escola seja vista apenas como o único espaço público que funciona na comunidade, espaço de segurança,

proteção e controle. A relação com esse espaço, que é também de lazer e cultura, urge em ser repensada como espaço poético, de produção do sensível.

Nesse sentido, a possibilidade de estabelecermos uma relação entre a escola, o teatro e o chamado *teatro pós-dramático* surge como uma proposta possível dentro da crise atual na educação que estamos enfrentando. Segundo Carminda Mendes André,

> O contexto de crise e mudanças no ambiente cultural brasileiro exige do professor de teatro a ampliação desse ensino para além da sensibilização, para além do ensinar modelos já estabelecidos, colocando-o para fora da sala de aula e o fazendo atuar no pátio da escola, na rua, no bairro, servindo como agente mediador entre arte e comunidade[...] se há algo que a arte pode fazer na escola é aproximar-se dos comportamentos culturais da comunidade local para reinventá-los (ANDRÉ, 2007, p. 21).

Este breve artigo propõe uma reflexão para a problemática do espaço e da relação da escola com a encenação teatral contemporânea tendo como base uma experiência de performance realizada em 2008, que foi um desafio tanto para os/as alunos/as quanto para mim, que nunca havia me encorajado a utilizar a rua, o pátio, com jovens iniciantes. Sempre acreditei que atenção e concentração, silêncio e uma boa projeção vocal, assim como o ver e o escutar, são necessários para esse encontro. De tal forma que o pátio normalmente apresenta-se um tanto dispersivo e barulhento para tal feito.

Como atriz, nunca havia tido até então a oportunidade de atuar em outro espaço que não fosse o palco em uma sala fechada com refletores e cortinas e, por isso, foi instigante e amedrontador propor aos educandos realizar algo que ocorresse no pátio da escola, ao ar livre, com sons e ruídos fazendo parte da performance.

Para isso, a prática de fazer teatro já na sala de aula, pensando nesse público organizado em círculo e as técnicas que utilizamos para a construção desse trabalho, bem como o contato com espetáculos teatrais de rua e em espaços não convencionais, fez parte dessa experiência.



Foto 1 - na sala de aula

Durante o processo, a escolha e utilização de figurinos foi fundamental para as saídas de rua. Fiz aqui um recorte das aulas transcorridas do mês de abril a outubro de 2008, período no qual esses encontros ocorriam, na maioria das vezes, numa típica sala de aula, com classes e cadeiras, numa turma extremamente resistente, com histórico de ausências na escola.

Em contrapartida, alguns alunos que quase sempre ficavam à sombra dos demais e que nunca tomavam a frente do grupo participaram e começaram a se envolver nessa performance que foi sendo construída através de improvisações a partir de um tema proposto pelo grupo. Aos poucos, os alunos contribuíram assumindo as figuras que faltavam e que eram fundamentais no roteiro que se inventava. A presença da plateia não convocada durante as aulas no pátio, os demais alunos, funcionários e professores que circulavam, auxiliou na concentração do grupo. De qualquer forma, é evidente que essa instabilidade causava um desconforto e me deixava insegura em relação à continuidade das coisas. Tive apenas uma única certeza: de que realmente não saberia o que podia acontecer e até quando conseguiria mantê-los envolvidos.

Como uma gangorra, o grupo oscilou entre o envolvimento e o descaso. Alguns me provocavam no dia anterior à aula, dizendo que não viriam; os mesmos compareciam no dia seguinte e assumiam a liderança do grupo. E eu, no buraco desse furacão, entre a tensão e o alívio, segui até o fim como um soldado de guerra que não desiste da batalha.

Essa problemática que enfrentei, ou seja, esse caos que perpassou a minha prática nesse ano, essa confusão que se fez diante do meu olhar, deixando-o nebuloso e sem saber para onde focar, revela o conflito de concepção pelo qual estava passando. De um lado existe aquilo que já vi e vivenciei e conheço como teatro contemporâneo, de outro a quase ausência de uma ideia de teatro e, quando ele existe para esses sujeitos, prescinde de uma coerência e de uma lógica.

Para me auxiliar na organização dessas ideias, Lehmann vai dizer que

> A coletividade é a essência dos gêneros estéticos. No entanto, torna-se motivo de descrédito justamente aquela coletividade que se reconhece em uma forma vivida em comum. Assim, se o novo teatro quer ir além de posições descomprometidas e permanentemente particulares, precisa procurar outros caminhos para pontos de encontro supra-individuais. E os encontra na realização teatral da liberdade: liberdade de submissão a hierarquias, liberdade de obrigação de perfeição, liberdade de exigência de coerência [...] o teatro como uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais, deixa de ser o setor institucionalizado que era e torna-se o nome para uma prática artística de desconstrução multimedial ou intermedial do acontecimento instantâneo. (2007, p. 139).

Ao estudar sobre o teatro pós-dramático, na obra de Lehmann e nas pesquisas de Carminda Mendes André, busco compreender como os conceitos *de acontecimento, presentação, teatro do real* e *poesia do espaço* estão presentes no modo de ver, agir e reagir dos alunos com relação ao teatro que fazemos.

Ao analisar a necessidade que os jovens têm de colocar na cena situações bem concretas vivenciadas no seu cotidiano, incluindo seus próprios nomes e de outros moradores da comunidade, veremos que são cenas sem início, meio e fim, sem uma preocupação com uma coerência temporal e espacial. Situações que se repetem na sua temática (tráfico, roubos, assassinatos, prostituição, policiamento e violência) e nas suas ações (portes de arma, reunião às escondidas de pequenos grupos, clima tenso, preparação de “buchas” de cocaína, venda de pedra de crack, briga de casais), poderia afirmar que é um indício de uma estrutura pós-dramática

já que o que é exposto é quase acontecimento instantâneo, real?

> Sem o real não há o encenado. Representação e presença, reflexo mimético e atuação, o representado e o processo de representação: essa duplicação, tematizada radicalmente no teatro do presente, tornou-se um elemento essencial do paradigma pós-dramático, no qual o real passa a ter o mesmo valor do fictício. Contudo, o que caracteriza a estética do teatro pós-dramático não é a aparição do real como tal, e sim sua utilização auto-reflexiva. (LEHMANN, 2007, p.167).

Na tentativa de experimentar outras situações imaginárias, propus ao grupo o trabalho de observação do outro pelo "espelho", no qual cada um deveria acompanhar o movimento do outro como se estivesse se vendo na sua frente. Exercício até bem tradicional e quase um clichê das aulas de teatro. Ao usar a trilha composta pelo músico Jean Jacques Lemètre para *Les Ephèmerès*, espetáculo do grupo *Thèâtre du Soleil*, os/as alunos/as frente a frente passaram a se movimentar ainda um pouco tímidos, porém, concentrados. Conforme a tensão do grupo foi baixando e o estado de presença e atenção aumentando, resolvi aproveitar aquele momento único e raro de ação, atenção e envolvimento.

Propus, logo após o término do exercício, que cada um criasse, a partir dessa mesma ideia de ação cotidiana em frente ao espelho, uma ação qualquer que estivessem habituados/as a fazer no dia a dia e que precisasse de objetos. Nesse momento, tive a ideia de criar partituras com eles a partir das ações, de alterar tempo e espaço no momento da sua execução e transformar as ações em "dança" com a música utilizada anteriormente.

O resultado disso foi algo muito singelo e sensível. Uma música, uma ação qualquer, uma atenção, corpos e um grupo de pessoas fazendo algo junto. Distribuí o grupo no espaço em círculo, às vezes no centro, equidistantes, propus que fôssemos para a rua e que eles repetissem várias vezes a sua ação, agindo lento e rápido, pequeno ou grande. Assim sendo, o simples fato desses corpos em exposição despertarem a atenção de quem passava pelo pátio me fez pensar sobre o que Lehmann nos traz a respeito dessa ideia do teatro pós-dramático:

> De modo geral, o teatro pós-dramático se apresenta como o teatro de uma corporeidade auto-suficiente, que é exposta em suas intensidades, em seus potenciais gestuais, em sua presença aurática e em suas tensões internas ou transmitidas para for a. (LEHMANN, 2007, p. 157)

Se analisarmos o movimento teatral nas cidades hoje e os poucos espaços reservados para essa manifestação artística, veremos que alguns grupos locais apropriaram-se de lugares que não seriam, *a priori,* próprios para a representação teatral, como a rua, garagens, depósitos, armazéns, presídios e hospitais.

Esse deslocamento para espaços não convencionais alterou o modo de encenação e de concepção da cena; no mundo inteiro, vários grupos experimentaram novos espaços e, portanto, novas linguagens e modos de encenações a partir daí foram surgindo.

O ato de ir para a rua, de sair pelas ruas, já traz um significado de manifestação política, que nos lembra passeatas e caminhadas em defesa de uma ideia ou luta contra algo que fere a democracia. A maneira de mobilizar, de ganhar visibilidade do público/povo é estar no meio dele, perto dele, junto dele. André Carreira percebe a história dos movimentos de teatro de rua no Brasil muito vinculados às questões políticas, como uma resposta à repressão da ditadura militar, na qual a arte teatral serviu como uma importante ferramenta em prol desses movimentos. Carreira diz que

> [...] as manifestações de teatro de rua que observamos no Brasil estão diretamente relacionadas com os processos de criação cujas raízes se relacionam com o período final do regime ditatorial, durante a chamada etapa de transição democrática dos anos 80 [...]. Uma memória fragmentada registrou apenas a existência de um teatro de rua com caráter militante e isso favoreceu a consolidação de um modelo teatral combativo em detrimento de outras formas teatrais, e plasmou um pensar que teve como referenciais principais os escritos de Augusto Boal e as propostas e realizações dos Centros Populares de Cultura. (1999, p.01).

Desse modo, o autor questiona um modelo rígido de teatro de rua, no qual os grupos buscam discursos, formas e técnicas de um mesmo referencial próprios daquele tempo e do momento em que o país se encontrava.

Outra referência que veio de fora do país e que interferiu muito no fazer teatral brasileiro, principalmente no que diz respeito ao treinamento dos atores e a uma nova perspectiva para os grupos de teatro de rua, foi Eugenio Barba.

Barba fundou, em 1964, o Odin Teatret, grupo que hoje tem sede em Holstebro e que se tornou conhecido pelos espetáculos que fez. Ele apresenta uma estética de teatro de rua que foge à regra de caráter militante e afirmava "*que não queria fazer*

a revolução através do teatro, e que portanto, não reconhecia no teatro a capacidade de estimular transformações macro-sociais" (CARREIRA, 1999, p.02). Sua busca é da teatralidade e dos elementos que a ela pertencem, assim sendo, toda sua pesquisa é de descobrir técnicas que tratam desta "arte secreta do ator". Carreira nos lembra que,

> [...] a partir do Encontro do Terceiro Teatro organizado por Barba em 1973 na Itália, e a subseqüente organização de encontros periódicos da International School of Theatre Antropological (ISTA) se difundiu pela Europa, e posteriormente pela América Latina uma prática de revalorização dos espetáculos de rua com fusões de técnicas num espectro muito amplo, que vai desde exercício grotowskiano até a acrobacia circense. Muitos dos elementos técnicos, tais como as formas para reunir e controlar uma grande quantidade de público, a técnica das bandeiras, as personagens em pernas-de-pau, que também são características da linguagem circense e da carnavalesca, que aparecem abundantemente em vários espetáculos de rua, em grande parte são adaptados das encenações, dos filmes, ou das oficinas e palestras do Odin Teatret. (1999, p.7).

Em se tratando de espaços abertos, públicos, além dos recursos de máscaras, instrumentos musicais, técnicas circenses, bonecos gigantes, que servem para chamar a atenção do público e mantê-lo em contato com os atores, a presença do performer deve ser extremamente dilatada. Para que o ator possa chegar a esse estado físico, Eugenio Barba propõe alguns caminhos, através do treinamento, que seja descoberto e pesquisado antes da representação propriamente dita, ou seja, tudo aquilo que vem antes da cena, do personagem, do espetáculo. Ele considera

> O nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, como pré-expressivo [...] cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o bios do ator. (BARBA; SAVARESE, 1995, p.188).

Outro diretor de enorme relevância no cenário teatral e que concentra suas pesquisas na questão do espaço teatral é Peter Brook. Autor do termo o *espaço vazio*, Brook nos traz a reflexão sobre o espaço em que se encontra o ator e o público. Assim como Grotowski, na sua busca por um teatro pobre, Brook vai defender a ideia de um teatro pautado na relação: ator x ator, ator x público, ator x espaço e ator x vazio. A pesquisadora Larissa Elias apresenta esse conceito do autor da seguinte forma:

> A noção de vazio apresenta três principais desdobramentos: o vazio do espaço teatral, o vazio instaurado pelo caráter inusitado de um espaço qualquer, não-teatral, e, por último, o vazio interior do ator. As experiências sobre a idéia de vazio se intensificam no início dos anos 1970, com os carpet shows ou espetáculos no tapete. Viajar pela África fazendo improvisações sobre um tapete foi uma atitude decisiva e radical [...] o grupo apresentava-se em qualquer lugar. Os atores chegavam, desenrolavam o tapete e começavam. As improvisações se baseavam em um tema, objetos, sons, ritmos ou movimentos realizados com varas de bambu. (2006, pp. 278 - 279).

Para Brook, era de extrema importância que os atores passassem por essa situação de risco, ou seja, o ator improvisava perante um público e aquele instante de criação genuína é o que deveria ser visto, quando as coisas mais criativas e imprevisíveis acontecem.

Esse grupo que viajava com Peter Brook era formado por atores de culturas e nacionalidades diferentes e um deles era japonês, Yoshi Oida, que esteve em Porto Alegre e cujo trabalho como pedagogo pude vivenciar de perto. Yoshi nos falava, na oficina, que um ator não pode estar "nem tão aqui e nem tão lá", que deve haver um equilíbrio entre a concentração como ator na sua ação e na sua relação com o público. A respeito da experiência na África em 1972, ele conta que

> Durante o espetáculo, não sabíamos de jeito nenhum se estávamos conseguindo transmitir alguma coisa. Além do mais, era nossa primeira experiência numa apresentação teatral popular, inspirada no teatro tradicional de rua, em que o espetáculo se desenvolvia a partir de um esboço meio fixo, meio improvisado. (OIDA, 1999, p.91).

A busca por uma metodologia, seja de treinamento físico ou de experiências mais arriscadas em espaços inusitados, vem sendo pesquisada e desenvolvida por vários grupos teatrais brasileiros também, grupos que têm contribuído para a renovação das artes cênicas no encontro de novas linguagens. Dentre esses grupos destaco o LUME, que teve e tem até hoje contato direto com o *Vindenes Bro*, e outros grupos de pesquisa europeus.

Estive em contato com o grupo em duas ocasiões e ao participar dos workshops de treinamento pude ter maior contato com suas pesquisas, dentre os pesquisadores, com o ator Renato Ferracini. O ator define o grupo *"como um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam na experiência de Luís Otávio Burnier (1956-1995) em seus oito anos de treinamento na*

Europa" (FERRACINI, 2003, p. 251).

Em 1998, o grupo montou o espetáculo *Parada de rua* sob direção do músico-ator do Odin, Kai Bredholt. Esse espetáculo, que faz parte da linha de pesquisa música e teatralização de espaços não convencionais, é uma performance cênico-musical em forma de cortejo, em que os atores-músicos circulam em fila entre as pessoas, provocando e divertindo.

Outro grupo de renome nacional, que já passou por aqui diversas vezes deixando seu rastro de qualidade e ousadia, é o Galpão. O grupo, que levou *Romeu e Julieta* para a rua, utilizando-se da linguagem clownesca, é um belo exemplo de transcendência do espaço da rua.

Em Porto Alegre, voltando para nossos grupos locais, temos, além do *Oi Nóis aqui outra veis*, o *Oigalê cooperativa de artistas teatrais*, *Falos & Stercus* e o *UTA Usina do Trabalho do Ator*, com seu último espetáculo realizado também na rua, *A mulher que comeu o mundo*. Esse trabalho foi criado com duas versões, uma para sala e outra para a rua, e as diferentes versões ganharam alterações necessárias para o espaço aberto, conforme nos descreve Gilberto Icle, um dos atores e fundadores do grupo. Ele diz que,

> Se na rua se perdem as sutilezas musicais e os detalhes da ação, ganha-se em intensidade e encanto na surpresa [...] se a versão da rua perde em detalhes, ganha em energia que, para além da conquista e sedução do público, deve, antes, dar conta de atingi-lo no seu nível mais elementar: o sensório. É por isso que os atores em A mulher que comeu o mundo aumentam deliberadamente o desenho das ações, além de multifacetarem em diversas direções o endereçamento das mesmas. (ICLE, 2007, p.116).

Essas e outras técnicas que possam dar maior visibilidade para as ações dos atores são criadas para que a leitura e a recepção sensória possam realmente acontecer. Aqui acrescento ainda o fato que o ator, quando está na rua, deverá estar alerta e atento para aproveitar e usufruir de qualquer imprevisto ou reação que possa ocorrer ao longo do espetáculo, estabelecendo assim um jogo entre atores e público e não só o contato visual.

Depois desse breve recorte sobre algumas experiências de grupos locais, nacionais e internacionais, volto à seguinte questão: se, no cenário cultural, o teatro tem encontrado outros caminhos e feito novas viagens, na escola, por onde

anda a cena? Tive muita dificuldade de encontrar escritos, pesquisas que tratem de experiências teatrais na escola em espaços diferenciados, ditos não convencionais.

As dificuldades encontradas para poder se desenvolver um projeto de teatro de qualidade nas escolas são inúmeras, e não é meu objetivo aqui mais uma vez apontar tudo aquilo que emperra o trabalho do professor de teatro e sim encontrar alternativas possíveis de fazer a coisa acontecer. Nesse sentido, entendo que se nada temos, nem apoio, nem estrutura e muito menos uma política para arte dentro da escola pública, temos então o vazio, o espaço vazio, como define Brook. Se é possível construir imagens, ideias, figuras e personagens nesse vazio do tapete, podemos, então, buscar maneiras de fazer isso dentro dos espaços escolares.

Sabe-se que no auge dos anos 60, em diversos países, grupos teatrais, em contraposição aos regimes totalitários, organizaram maneiras de se manifestar, ocupando as ruas e locais públicos e mostrando, às vezes de forma radical, um teatro diversificado, com novas linguagens, dentre elas: o happening, a performance e as intervenções urbanas. Conforme a descrição de Lehmann, podemos encontrar o que essas manifestações têm em comum e os desdobramentos que surgiram a partir desses movimentos artísticos e que encontramos hoje na cena contemporânea.

> Essas práticas artísticas se caracterizam pela perda de significado do texto, com sua devida coerência literária. Ambas elaboram a relação corporal, afetiva e espacial entre atores e espectadores, sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer no real) em detrimento da representação (a mimese do fictício), o ato em detrimento da totalidade. Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante (energeia) e não como obra (ergon) (LEHMANN, 2007, p. 170).

O foco da pesquisa realizada por mim em 2008 não foi o de estudar todas essas manifestações, sua história e trajetória no Brasil e no mundo, tampouco, aprofundar estudos sobre o teatro de rua e o teatro pós-dramático, e sim encontrar, com base nos estudos e pesquisas feitas a respeito dessas práticas, novos caminhos possíveis para fazer teatro na escola a partir desses avanços.

Muitos desses grupos (Living Theatre, The Performance Group, Wooster Group e Squat Theatre), que vivenciavam uma nova perspectiva no fazer teatral,

buscando novas linguagens, de chamar a atenção do público para uma forma de conscientização, acabavam também defendendo um discurso para causar efeito político, o que não deixava de ser catequização, didatização. Aqui no Brasil, como já vimos, Augusto Boal é uma das referências nesse sentido, com o seu Teatro do Oprimido, cujo objetivo é de uma transformação social do público participante.

Na busca dessa transformação social, outras manifestações foram apropriadas para tal fim como o *happening*, por exemplo. Conforme nos elucida o crítico Urias Correa Arantes,

> O discurso cênico aproxima-se do sermão: exalta as qualidades do crente e lhe mostra a natureza da sociedade em que deve agir, ou vocifera contra a cegueira dos pecadores, responsabilizando-a pela miséria ignorante em que chafurdam [...] a vontade do palco é a de fundir-se com a vida, em detrimento do teatro. (ARANTES apud ANDRÉ, 2007, p.66).

Apesar desses movimentos serem de certa forma datados, cumprirem uma função que fez parte de um determinado contexto cultural, social e político dos anos 1960 e 1970, deixaram suas marcas e influenciam até hoje o teatro contemporâneo. Lehmann, como já vimos, vai chamar as novas tendências de um teatro pós-dramático. Com isso, passamos a ter espetáculos ora sem textos, silenciosos e com poucos aparatos cênicos, ora palcos cheios com *superabundância* de objetos e cenários, muitos monólogos, a volta do coro, das narrações, de apresentações *hipernaturalistas,* entre tantos outros conceitos e formas de encenação que o autor traz nos seus estudos.

No entanto, o que me conduziu até aqui é como a cena, a performance, o pós-dramático, o experimento, a ação, a intervenção, a invenção, o acontecimento (ou qualquer outro nome que quisermos encontrar) é possível no espaço do pátio escolar e quais são os meios de envolver os estudantes nesse trabalho?

Uma das estratégias utilizadas, que é recorrente nas encenações de teatro de rua, por exemplo, foi a utilização da formação do coro; era preciso unir, somar, estar junto para sentirem-se seguros, encorajados, tirar o foco individual para depois voltar a dissipar, a dividir funções e papéis. Ressignificar o grupo e o indivíduo. Porque os

> Indivíduos, em busca de alteridade, se valem do sonho de ver-se ampliados. Os poemas cênicos dos performers podem ser considerados como falas dessa identidade biocibernética, jogos de exploração dos modos

> de ser produzidos pelo ambiente urbano cada vez mais tecnologizado. (ANDRÉ, 2007, p.81).

A esse sujeito em busca de identidade, oferece-se um teatro também em crise de identidade*, "não mais dramático, sem sujeito e sem obra, sem objeto definido, sem objetividade[...] é algo que logo se desfaz".* (ANDRÉ, 2007, p.86).



Foto 2 - Cena/performance "O velório"

A rua é tudo aquilo que está fora da sala de aula, se pensarmos que expressões co*mo "a vida lá fora, o mundo lá fora",* muito utilizadas pela família e por educadores, referem-se a tudo aquilo que não acontece dentro. Existe o dentro e o fora, o centro e a periferia, como entendem alguns estudantes da escola onde atuo, "*sora a senhora mora lá em Porto Alegre, né?*" ao se referirem ao centro da cidade. A Vila Castelo existe como uma ilha que não faz parte da capital, da vida e do mundo.

Após outros jogos e atividades de ocupação espacial, como formação de coro, caminhadas e corridas pela área onde trabalhamos, alguns alunos e funcionários paravam para observar a aula. Isabel, funcionária responsável pela entrada no portão da escola, me procurou depois e indagou *"o que era aquilo que tu*

fazia com a turma no pátio? Todos fazem tudo que tu pede, né? Que interessante aquilo deles andarem juntos", se referindo ao movimento do grupo em coro.

Do mesmo modo, a professora de dança afro também me procurou e se manifestou *"Nossa, como é que tu consegue, fazer que uma C30 (8ª série) faça aquilo aqui embaixo, super concentrados e gostando né? Eles não gostam de fazer nada, tudo é ruim, que legal!".* O professor do laboratório de aprendizagem que passou pelo pátio para ir ao banheiro, depois, na sala dos professores, perguntou: "*O que era aquilo que tu estavas fazendo com eles, parecia algo bem interessante?"*

Nesse momento me questionei: será que algo tão simples pode ser interessante como demonstração cênica perante o público? Depois eu mesma respondi: depende do que se espera dessa demonstração, das expectativas que recaem sobre ela, de quais objetivos que nos conduzem a realizá-la e se esses objetivos são realmente necessários.

O fato de ocuparmos o espaço, com os corpos agindo de uma outra forma, já traz outros significados para ele porque

> A cena inventada é poesia do espaço e, como tal, constitui-se dele. Nos lugares que essa cena acontece, seu efeito é o de perturbar aquilo que está fixo, ressignificando os signos, mudando o valor das coisas [...] a cena, quando próxima ao jogo da intervenção, é feita no espaço cru da vida que corre – no pátio escolar, nas portas das casas, nas ruas, todos sem modificações, para que os atuantes trabalhem com os específicos que constituem aqueles lugares [...] Nesse tipo de jogo, a cena é uma intervenção presentada no lugar da escola cuja proposta é cavar um espaço transitório para o teatro.[...] não se quer ensinar um modo de fazer, nem uma estética, nem fazer mediação entre discurso da arte e aprendiz. (ANDRÉ, 2007, p.149).



Foto 3 - Cena/performance: Invasão da polícia no casamento”



Foto 4 - Cena/performance “O Velório” no saguão da escola.



Foto 5 - Cena/performance "Coro com imagens"

Ao mesmo tempo era visível que só aquilo bastava para despertar curiosidade e estranhamento. Quando pergunto para o grupo, no retorno para a sala, como foi agir perante as crianças, Luciano responde: "*fizemos uma coisa banal, mas a turma inteira do JB parou para ver",* então pergunto: "*Por que a turma parou para ver algo banal?"* Luís se manifesta: "*por curiosidade, porque é uma coisa diferente que não acontece todo o dia".*

Nesse sentido, o conceito de *acontecimento é "uma desordem criativa, aquele referente ao agir humano de que nos fala Hannah Arendt, e que aposta na vida e na ação como acontecimento, como imprevisibilidade, como experimentações do político nos amplos espaços da vida social*" (FISCHER, 2007, p. 09) que pode nos ajudar a pensar em um *Teatro do acontecimento*.

É preciso deixar aqui registrado, entretanto, o quanto essa experiência visível aos olhos da comunidade escolar, durante os ensaios no pátio, causou efeitos e gerou demandas. Hoje, seis anos depois, conduzo um grupo de teatro que se reúne no turno inverso e realiza espetáculos que são apresentados para essa comunidade dentro da escola.

Para concluir, deixo aqui essa experiência como forma de provocação sobre os ciclos que se encerram, sobre o sujeito inacabado que somos, sobre a importância da pesquisa e da investigação e de como não se apagam as luzes nem se fecham as portas. Perguntas nem sempre são respondidas, outras são

criadas. Fica a certeza da continuidade de um trabalho que necessita de tempo, espaço, paixão e invenção, trabalho e dedicação, reflexão e superação. Trabalho que precisa de mais prazer e alegria, de coragem e de força.

Referências

ANDRÉ, Carminda Mendes. *O teatro pós-dramático na escola*. Tese de doutorado/USP. São Paulo: 2007.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

CARREIRA, André. Teatro de rua: mito e criação no Brasil. Net, Revista Arte online, Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Artes Cênicas, vol. 02, nov. 1999.

ELIAS, Larissa**.** Ausente-presente**:** o vazio no teatro de Peter Brook. Congresso da ABRACE, IV. Rio de Janeiro, 2006. *Anais…* Rio de Janeiro: 2006, p. 278-279.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Unicamp, 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno**.** *Cinema e TV na formação ético-estética docente*. Trabalho apresentado na 30ª Reunião Anual da ANPED. Caxambu (MG): 2007. Disponível em: <http://www.anped.org.br>. Acesso em 14/07/08.

ICLE, Gilberto. A mulher que comeu o mundo: dramaturgia do ator e multiplicidade da cena. *Latin American Theatre Review,* 2007, p.111-120. Center of Latin American Studies, University of Kansas.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OIDA, Yoshi. *O ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

Referências consultadas:

FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Mídia, juventude e reinvenção do espaço público*, pesquisa realizada de 2002 a 2004, com apoio do CNPq. Disponível em: <http://www.anped.org.br>. Acesso em 4/08/08.