REVISTA DA FUNDARTE
REVISTA 60
DOSSIÊ ARTES, COMUNIDADES E EDUCAÇÃO
ANO 24
NÚMERO 60
AGOSTO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

DILEMAS DA MEDIAÇÃO DO TEATRO EM COMUNIDADE: A EXPERIÊNCIA DA OFICINA ATELIÊ DA COMÉDIA

DILEMMAS OF MEDIATING COMMUNITY THEATRE: THE EXPERIENCE OF THE COMEDY WORKSHOP

Elderson Melo de Miranda
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

Helder Carlos de Miranda
Universidade Federal do Acre - UFAC, Rio Branco/AC, Brasil

Resumo: Este artigo explora a ideia de que o processo e a experiência podem mostrar-se fundamentais para a mediação do teatro em comunidade realizada por um coletivo teatral, que se baseia em jogos no formato de oficina. Baseando-se nas propostas de Conquergood (1989), Artaud (2006), Larrosa (1998), bem como na pesquisa-ação realizada por Melo (2016), o artigo enfatiza a importância de aceitar a natureza emergente, temporal, contingente, provisória, indeterminada e dinâmica do teatro em comunidade. Além disso, o artigo aponta a fluidez, os lapsos e as contradições como parte integrante da experiência de ensino-aprendizado nessa modalidade de ensino.

Palavras chaves: Teatro em comunidade. Mediação teatral. Pesquisa-ação.

Abstract: This article explores the idea that the process and experience can prove to be fundamental for the mediation of community theater carried out by a theatrical collective, which is based on games in a workshop format. Drawing on the proposals of Conquergood (1989), Artaud (2006), Larrosa (1998), as well as the action-research conducted by Melo (2016), the article emphasizes the importance of accepting the emerging, temporal, contingent, provisional, indeterminate, and dynamic nature of community theater. Furthermore, the article points out the fluidity, lapses, and contradictions as an integral part of the teaching-learning experience in this mode of teaching.

Keywords: Community Theatre. Theatrical Mediation. Action Research.

TEATRO EM COMUNIDADE DESENVOLVIDO POR COLETIVOS TEATRAIS

Grupos de teatro, instituidos no Brasil durante o final do século XX, influenciados pelos pensamentos dos encenadores (MARTINS, 2002), e pelo movimento de teatro amador das decadas de 1960 e 1970 (MELO; ANDRAUS, 2015), desempenharam um papel crucial no desenvolvimento da relação entre



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

teatro, educação e comunidade. Muitos destes coletivos adotaram modelos de oficina ou workshops para executar ações culturais que fortaleceram a compreensão das especificidades e convergências entre os atos artístico, pedagógico e social (KOUDELA, 2006).

Tais coletivos teatrais se caracterizam por uma série de distintos elementos. Muitos deles se basearam na ideia de engajamento social e na formação de uma comunidade que se fortalece através de uma identidade criativa e colaborativa. Outros promoveram a integração entre os participantes por meio de discursos que lhe são próprios, a maioria das vezes consolidados pelo que se chama de pesquisa de linguagem (NOGUEIRA, 2018).

Alguns desses coletivos ainda se contrapunham a outros formatos de agrupamento, especialmente aqueles que realizam produções de forma esporádica para a simples execução de um projeto, cuja constituição já demonstra um caráter inicial de vinculação distante de causas ideológicas (MELO; ANDRAUS, 2015). Em vez disso, outros coletivos teatrais se organizam em torno da constituição de uma pessoa jurídica que vincula ideologicamente e institucionalmente o coletivo, geralmente por meio de uma ONG, que garantia a continuidade e a possibilidade de convergência de seus interesses.

Atualmente, respaldados por muitos desses princípios, grupos brasileiros de teatro continuam a vincular ações sociais e experiências artísticas. Podemos destacar trabalhos como o do Centro de Pesquisa Teatral, dirigido por Antunes Filho; o do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, desenvolvido em Porto Alegre; o coletivo Teatro Vento Forte, de Ilo Krugli; o Grupo Galpão, em Minas Gerais, entre outros. Esses exemplos ilustram a diversidade e a riqueza do teatro de grupo no Brasil.

O presente artigo apresenta uma reflexão a respeito do processo de mediação em uma prática pedagógica de teatro em comunidade, realizada por coletivo teatral, cuja constituição baseia-se em atividades apoiadas em jogos, no formato de oficina. Intenta responder as perguntas: Como a prática de jogos pode



ser utilizada como apoio para a mediação em uma prática pedagógica de teatro em comunidade? Quais abordagens pedagógicas dinamizam o processo de mediação no trabalho com jogos em comunidade?

Partindo da pesquisa-ação realizada por Melo (2016), em nível de doutorado, que procura o entendimento do cômico teatral e suas metodologias de ensino-aprendizagem por meio de uma prática de teatro em comunidade, realizadas por um grupo de teatro, o artigo destaca a importância de aceitar a natureza emergente, temporal, contingente, provisória, indeterminada e dinâmica em trabalhos realizados por meio do teatro em comunidade.

PESQUISAR E AGIR

As questões levantados nesse artigo são provindos da pesquisa-ação de Melo (2016) a partir do seu estudo da oficina Ateliê da Comédia realizada na modalidade de teatro em comunidade, que foi idealizada e organizada pelo coletivo teatral Companhia do Intérprete, de Curitiba-PR, durante os anos de 2013-2014. A oficina realizou-se no Centro de Referência da Assistência Social (CRAS) Helena Meister, localizado no bairro Guatupê, um dos trezes existentes naquele período, na cidade de São José dos Pinhais, localizada na região metropolitana de Curitiba.

A Companhia do Intérprete, entidade promotora da oficina, se inscreve na modalidade de grupo de teatro, como uma organização do terceiro setor. Criada na cidade de Curitiba-PR, no ano de 2011, e sediada atualmente na cidade de Rio Branco-AC, possui uma trajetória de mais de 10 anos, contendo trabalhos desenvolvidos, principalmente, a partir de referências e experiências vinculadas à produções cênicas e práticas pedagógicas na linguagem do cômico teatral (MIRANDA, 2022).

No ano de 2012, a Companhia do Intérprete foi contemplada com o edital



Ponto de Cultura[1]. Com isso, passou a receber verbas do Ministério da Cultura (MinC) para a realização de oficinas de teatro, com foco na comicidade e ênfase na intervenção social. Essas oficinas, batizadas de Ateliê da Comédia, tornaram-se as atividades centrais do projeto Teatro em Bairros de Paz. Este projeto representou um marco importante para o grupo. Amparado por recursos financeiros federais, o grupo desenvolveu ações pedagógicas de teatro na comunidade, com foco principal em jovens e crianças em situação de vulnerabilidade social.

A oficina foi realizada e construída, então, por sujeitos que produziam seus trabalhos por meio de um grupo de teatro, criado por eles próprios, vinculada ao terceiro setor, cuja escolha da pessoa jurídica dava-se pela aderência com um modelo de agrupamento ligados por causas ideológicas e atuação junto a projetos socioculturais.

Propunham uma intervenção na vida social que aliava experimentação, pesquisa e atuação pública em questões da comunidade. Incluíam discussões e práticas que exigiam do profissional de teatro a habilidade de mediar em contextos que integravam ações sociais e práticas pedagógicas. Além disso, utilizaram do teatro e da educação como ferramentas para superar problemas sociais (COUTINHO, 2012).

A pesquisa que acompanhou o Ponto de Cultura, realizada por Melo (2016), ocorreu por meio do método da pesquisa-ação (BARBIER, 2007), que integra investigação e intervenção social. Esse método de caráter qualitativo se insere no campo de estudos da educação como uma estratégia em vistas à melhoria da

[1] O Ponto de Cultura, enquanto política pública, foi criado no ano de 2004, como uma alternativa às políticas de incentivo à cultura que vigoraram no Brasil anteriormente. Destinado exclusivamente a entidades sem fins lucrativos atuantes nas áreas culturais e sociais, descentralizando e privilegiando a diversidade de práticas artísticas brasileiras, o Ponto de Cultura se concretiza por meio de contratos, convênios ou termos de parcerias. Sua seleção ocorre por meio de concorrência pública, com a abertura de um edital aberto para instituições da sociedade civil, que desenvolvam trabalhos de caráter cultural ou social há pelo menos um ano. Na seleção, as entidades concorrentes devem apresentar um projeto a ser desenvolvido durante três anos, com previsão orçamentária e propostas de ações socioculturais.



realidade, procurando, por meio da pesquisa, "fundamentalmente, contribuir *com* informações que orientem a tomada de decisões e os processos de mudança *para a sua melhoria"* (ESTEBAN, 2010, p. 167).

Os dados analisados originaram-se da intersecção entre o planejamento pedagógico, os relatos da professora em seus diários de itinerância (MARZANI, 2013) e outros documentos oriundos da oficina. Através de constantes cartografias, essa intersecção deu origem a uma organização que, embora não tenha eliminado completamente nenhuma de suas áreas (educação, teatro, comunidade, riso e risível, pedagogia do cômico, projeto cultural, política cultural, entre outras), direcionou-as para fronteiras que, muitas vezes não explícitas, formam a base das discussões emergentes.

Na pesquisa de Melo (2016), essa organização se baseou na tentativa de compreender a mediação do cômico por professores de teatro, fundamentada na ideia de um coletivo teatral ministrando uma oficina do cômico na comunidade. Nela, foram apresentados os resultados da pesquisa apesar da falta de suportes, referências e dificuldades para estabelecer uma pedagogia do cômico. Portanto, a análise desses dados forneceu uma visão valiosa sobre a intersecção de várias disciplinas e práticas no campo do teatro, como a que se mostra nesse artigo.

OFICINA ATELIÊ DA COMÉDIA

Como dito, o espaço escolhido para a realização da oficina foi o Centro de Referência de Assistência Social (CRAS[2]) Helena Meister. O CRAS Helena Meister é um dos 13 existentes na cidade de São José dos Pinhais (região metropolitana de Curitiba), localizado no bairro Guatupê. O público-alvo da oficina foram crianças e adolescentes enquadrados nos critérios de prioridade à assistência social, sendo

[2] O CRAS é um programa federal caracterizado pela execução de um conjunto de ações, projetos, programas e serviços que visam o enfrentamento da pobreza com a redução e prevenção dos impactos oriundos da fragilidade social e humana (MICHETTE, 2010, p. 66).



eles na época: estudantes da rede pública de ensino; crianças, adolescentes e jovens em situação vulnerabilidade social; populações de baixa renda, habitando áreas com precária oferta de serviços públicos e de cultura; jovens em conflito com a lei; gays, Lésbicas, Transgêneros e Bissexuais.

A inscrição e seleção dos alunos das oficinas ocorreram em um processo interno, no qual o CRAS fez uma seleção prévia institucional, com a indicação de possíveis participantes a partir de dados familiares aos quais tinham acesso. Por isso, a participação na oficina foi voluntária, uma vez que os alunos viriam por conta própria, mediante autorização dos responsáveis.

O planejamento da oficina ocorreu previamente com a reunião das diversas referências e experiências pedagógicas, artísticas e teóricas dos 08 integrantes da Companhia do intérprete que integravam o projeto, como artista-professores ou como produtores, em sua maioria graduados em teatro. Foi um planejamento extenso, com a definição de uma série de procedimentos metodológicos, bem como estratégias didáticas. Esse planejamento, contudo, permitiu o registro de várias possibilidades de trabalhos e as adequações e improvisações (ir e vir) que ocorreram durante a oficina[3].

O planejamento pedagógico da oficina, em sua fase inicial, foi estruturado com um enfoque particular no riso e no cômico. A intenção era propor um ambiente de trocas que não apenas incentivasse os alunos a assimilar o conhecimento adquirido, mas também os torna-se sujeitos atuantes dentro da proposta.

Este enfoque pedagógico se distanciava intencionalmente da ideia convencional de técnicas artísticas que procuram o bem fazer (PONTES, 2005). Em vez de se concentrar estritamente em habilidades técnicas, o planejamento pedagógico buscava promover uma abordagem mais holística e integrada à

[3] Além disso, cabe frisar que durante a execução da oficina foram realizadas constantes reuniões pedagógicas com os envolvidos para refletir, retomar, adaptar e propor novas ações ao trabalho e definição dos interesses.



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

aprendizagem. O objetivo era criar junto à comunidade uma compreensão e interasão mais profunda e contextualizada com o curso, permitindo-lhes não apenas dominar as técnicas, mas também entender e participar do seu propósito e aplicação.

Aproximava-se assim do ideal proposto por Maira Rosa (2021) para o teatro em comunidade:

> Como forma de fortalecimento dos vínculos socioculturais e educativo, o teatro comunitário vincula-se e projeta a identidade da comunidade como uma prática de descentralização e democratização cultural (TELLES, 2013), que estabelece em seu cerne o protagonismo local frente a outras formas culturais que não dão visibilidade a essas formas culturais. (ROSA, 2021, p. 152).

As instalações físicas do espaço, que já previam realizações de atividades exclusivas para grupos de crianças e adolescentes, permitiu que se desenvolvesse a oficina em um espaço versátil e adaptável as diferentes estratégias pedagógicas e ações do projeto. Isso não significa que um processo de adequação do espaço não tenha ocorrido, de maneira que, constantemente, fizesse-se necessário torná-lo adequado para as necessidades das ações. Sendo uma sala compartilhada por outros profissionais e outras atividades, a sala constantemente estava habitada por interferências externas que demandavam estratégias de sua apropriação.

A imagem mostra um jogo coletivo realizado durante a oficina no espaço destinado a realização das aulas:

REVISTA DA FUNDARTE
ANO 24
NÚMERO 60
AGOSTO DE 2024
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
REVISTA 60
DOSSIÊ ARTES, COMUNIDADES E EDUCAÇÃO





Figura 1: Jogo teatral realizado durante a oficina ateliê da comédia , no espaço do CRAS Helene Meister.
Fonte: Acervo da Companhia do intérprete

Foram realizadas duas oficinas. A primeira oficina ocorreu no segundo semestre de 2013 e a segunda oficina no primeiro semestre de 2014. As duas oficinas foram planejadas e executadas com uma divisão de aulas que seguiram uma sequência didática gradual, divididas em três etapas:

1. Um início focado em aulas preparatórias gerais de ambientação e trabalho com elementos gerais do teatro;
2. Em um segundo momento, seriam desenvolvidas aulas sobre elementos específicos do cômico;
3. Seriam seguidas uma série de aulas de preparação de cena final. Para, por fim, realizar a apresentação de cenas finais.

Dessa forma, iniciou-se o percurso da oficina com objetivos preparatórios, ou seja, uma etapa de preparação, ambientação e interação mais livre dos alunos com



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

o curso, com o conhecimento teatral e início das trocas a serem realizadas. Foram executados jogos que focassem em elementos como: o relaxamento; a confiança; o olhar e a relação do e com o outro; a aceitação.

Sobre o trabalho com teatro e educação, Spolin (2000) sugere que o processo de atuação no teatro deve ser baseado na participação em jogos.

> Por meio do envolvimento criado pela relação de jogo, o participante desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras estabelecidas e cria técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo. À medida que interioriza essas habilidades e essa liberdade ou espontaneidade, ele se transforma em um jogador criativo. Os jogos são sociais, 'baseados em problemas a serem solucionados. O problema a ser solucionado é o objeto do jogo. (SPOLIN, 2000, p. 43).

O jogo supera a ideia de criação cênica como a transmissão e criação de ilusão. Procura desenvolver os sujeitos em seus próprios estados, em suas próprias potencialidades, no exercício de corporificar as coisas e os estados. Desperta os estados do sujeito para a relação com acontecimentos, com suas percepções, com o presente momento. Com isso, o jogo foi utilizado como uma estratégia de superação de um psicologismo que se fecha em si mesmo para o desenvolvimento de suas próprias ações.

Na segunda etapa foram desenvolvidos jogos e propostas relacionadas ao trabalho com elementos da linguagem cômica, focando: no exagero; na atenção e descoberta do acaso; no ridículo e no erro; e na trapaça. Ao longo da oficina, focou-se, especialmente, em elementos bufos, ou seja, em elementos de escatologia, de estranhamento e blasfêmia. Isso se deu, entre outras coisas, pelas demandas advindas dos próprios sujeitos na primeira etapa da oficina, assim como, pela presença constante de questões extracurriculares, como acontecimentos inesperados e uma relação forte dos sujeitos com comida.

Quanto as últimas aulas de preparação de uma mostra de processo, manteve-se a intenção do planejamento de direcionar esses encontros para a apresentação final. Contudo, foram modificados as estratégias e os



encaminhamentos previamente planejados, tendo em vista a realidade da comunidade.

Como resultado final das oficinas, no sentido de uma prática artística, pode-se citar a saída de bufão, na primeira oficina, e a criação do espetáculo teatral *Revolução das Espécies: um conc(s)erto bufo*, na segunda. A construção das propostas finais foi realizada juntamente com os alunos, rompendo com a ideia tradicional de representação (tornar-se um outro). Utilizamos procedimentos estéticos provenientes do processo e da própria vida dos sujeitos. Os procedimentos didáticos focavam-se em identificar o que poderia ser mapeado da experiência e da vida dos sujeitos sendo capaz de tornar-se material cênico.

DESCOBERTAS E AJUSTES REALIZADOS A PARTIR DO ENCONTRO COM A COMUNIDADE

As oficinas tiveram a participação de alunos de maneira variada: alguns estiveram presentes do início ao fim, outros se juntaram no meio do caminho e alguns participaram esporadicamente. Inicialmente, a intenção era manter as turmas fixas, estabelecendo uma data final para inscrição e admissão de alunos. No entanto, com o tempo, essa abordagem pedagógica mostrou-se inviável para o trabalho com a comunidade, dado o fluxo constante de entrada e saída de alunos.

Essa dinâmica levou a um desvio da proposta inicial do planejamento, que visava produzir um trabalho cômico a partir de um processo pedagógico gradual de conhecimentos encadeados. Em vez disso, a oficina e a mostra de processo passaram a emergir do acaso, do erro, do fracasso e, sobretudo, da aceitação dos afetos gerados por encontros inesperados. Assim, as oficinas se adaptaram à realidade da comunidade, refletindo a natureza fluida e imprevisível do processo de aprendizagem.



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

Em 6 de novembro de 2013, ainda nos estágios iniciais da primeira oficina, a professora encarregada das aulas relata os desafios para manter a permanência dos alunos no curso e a chegada surpreendente de novos participantes:

> Chego ao CRAS às 13h20min, mais ou menos, e não tem nenhum aluno. Dão 13h40min e só uns três alunos aparecem. Fico muito chateada, porque já têm poucos alunos, se não for mais os 6 previstos para iniciarem hoje, me sentirei pior ainda. Não que eu deseje uma daquelas enormes turmas que tenho na escola, com 40 alunos, mas sinto falta de mais energia humana. Sinto que os alunos também sentem.
> Os alunos foram chegando aos poucos. Temos quatro alunos novos. Aluno A e a Aluna B são um pouco exibidos. Aluna C é bem tímida, fala baixo. Aluna D é bem quieta, mas muito concentrada e se entrega para a cena. Improvisa, fala alto e articulado. (MARZANI, 2013, p. 03).

O relato da professora revela os desafios inerentes ao ensino em um ambiente comunitário. Ela expressa frustração com a baixa adesão inicial dos alunos, mas também reconhece a necessidade de uma energia humana mais intensa, que é essencial para a dinâmica da sala de aula. A chegada gradual dos alunos e a diversidade de suas personalidades - desde os mais exibidos até os mais tímidos - adicionam complexidade ao ambiente de aprendizagem.

Várias crianças e vários adolescentes que participaram da oficina encontravam-se acolhidas em abrigos provisórios, provenientes de uma realidade não estruturada. Outros provinham também de situações de extrema vulnerabilidade social. Frequentemente, a primeira refeição do dia era feita com lanches servidos na própria instituição. Por isso, a carência alimentar dos alunos foi percebida e discutida em distintas situações pelos integrantes do projeto.

Em 6 de dezembro de 2013, durante o desenvolvimento de um jogo, a professora relatou uma situação envolvendo questões alimentares protagonizada pela Aluna B:

> Retrocedendo um pouco esse instante, algo aconteceu que me deixou muito chocada. A Aluna B pediu se podia comer a linguiça, porque estava com muita fome, disse ela, e acrescentou ser aquela a sua única refeição do dia. Ela simplesmente devorou uma daquelas linguiças tipo Blumenau,



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

> toda gordurosa, sem que eu me desse conta e ainda mordiscou uma segunda. Alertei-a com o cuidado com o excesso de gordura, que pode prejudicar o bebê. Depois pensei comigo mesma: "Que piada exigir isso dela. É a única coisa que a menina tinha para comer". (MARZANI, 2013, p. 11).

O objetivo do jogo era explorar o desconforto do jogador em comer frente ao público. No entanto, no início do exercício, Aluna B revela sua vontade comer a linguiça inteira devido a sua fome. A professora, então, fica sensibilizada e permite que o alimento seja comido por inteiro mudando o objetivo inicial do jogo.

Assim, a aluna subverte a lógica do jogo, na qual o desconforto foi causado no mediador e não no jogador. Mesmo assim, a Aluna B seguiu as regras impostas pelo jogo. Contudo, sua narrativa provocou uma sensação inesperada na professora, modificando as condições e objetivos do exercício.

Um exemplo final de situações inesperadas que ocorreram durante as aulas pode ser citado. Este incidente específico aconteceu no dia 8 de novembro de 2013:

> [...] O problema foi quando pedi a eles que fossem para a cena. A maioria deles se trava na palavra, ficam tímidos e bloqueados ao ter que improvisar. O exagero, a construção corporal praticamente desapareceu ao ir para a cena. Isso que dei alguns minutos para eles, para criarem. Aluna C, com sua dificuldade na fala, torna-se cômica, ainda mais quando ela ri de si mesma (o que acontece frequentemente). (MARZANI, 2013, p. 4).

Diante do olhar alheio, os alunos demonstram a dificuldade de abandonar os padrões corporais convencionais e explorar a condição de bobo, idiota e torto. No entanto, na perspectiva da professora, a Aluna C consegue transformar sua dificuldade de fala em um impulso para o riso. O que inicialmente parecia ser uma limitação, se revela em sua performance como uma virtude. Enquanto os demais alunos enfrentavam dificuldades ao realizar o exercício, a dificuldade inicial da Aluna C se tornou uma força criativa no jogo. Nesse sentido, a professora é surpreendida mais uma vez pelo encontro com a diferença.

No dia a dia das oficinas, a previsibilidade nunca era garantida, pois cada aula trazia uma nova demanda a ser enfrentada e cada ação um fracasso a ser



vivenciado. Era um universo de possibilidades que se apresentava, dia após dia, aula após aula, vivido com toda a efemeridade e fugacidade, buscando resolver qualquer conflito que surgisse e, ao mesmo tempo, estando preparados para um novo momento com suas novas questões, pleno em sua autenticidade, mesmo que fugaz e transitório.

As instabilidades vivenciadas pelos professores-pesquisadores desafiaram o entendimento sobre os objetivos traçados no planejamento. Nesse contexto, contrariando o planejado, eles se encontraram em muitas circunstâncias sem apoio, sem seus sistemas de valores em relação a como ensinar e aos seus papéis sociais como professores.

TEATRO COMUNIDADE COMO PERFOMATIVIDADE

A experiência de pesquisa, intensa e repleta de variáveis, levou os pesquisadores a um ponto de incerteza em relação aos procedimentos previamente estabelecidos durante a oficina. Eles se viram imersos em um universo desconhecido.

A equipe se deparou com um ambiente que parecia estranho e desafiador ao trabalhar com a comunidade. Seu planejamento era constantemente alterado devido ao contato direto com os alunos e às circunstâncias imprevistas que surgiam durante a oficina.

Por isso, ao longo da pesquisa-ação e da oficina, os professores-pesquisadores se sentiram inseguros. Eles estavam incertos se conseguiriam produzir a melhor cena, se seu planejamento seria bem-sucedido, ou se alguma aula funcionaria. Como todos os educadores e pesquisadores, eles enfrentavam o dilema de precisar transmitir algo, produzir algo, ensinar algo, em contraste com um conhecimento que se mostrava eminentemente volátil.



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

Suas aflições eram de que, enquanto mestres, deveriam ser os responsáveis por aqueles que lhes foram incumbidos. Necessitavam se portar como aqueles que possuíam seguranças, os que possuem as certezas. Nas palavras de Larrosa (1998, p. 168): “[...] um estudante sim, pode vestir a capa puída do vagabundo. Mas um mestre não pode. Um professor com capa puída pareceria um impostor e não um professor de verdade”.

Suas inseguranças, portanto, eram de fracassarem, o medo de vestir a capa puída do vagabundo ao permanecer no campo do desconhecido. A dinâmica determinada para uma aula de teatro, que busca produzir resultados corporais e desenvolver habilidades expressivas nos alunos, por meio de diferentes estratégias e inumerados conteúdos, poderia, nesse caso, não ser alcançada.

Possuindo formação superior que os habilitara como professores de teatro, logo, preparados para ensinar e conduzir os alunos ao aprendizado nesse campo, e, portanto, referenciados sobre conteúdos, métodos e formas de transmitir o conhecimento teatral, os professores-pesquisadores sentiram-se apreensivos devido aos infortúnios que aconteciam nas aulas, receavam não obter o sucesso almejado.

Devido aos deslocamentos da pesquisa, da realização cotidiana da oficina, contudo, foi necessário introduzir a ideia de que a experiência de mediação pudesse ser o próprio ato de investigação contínua sobre a fluidez do teatro em comunidade, de maneira a aceitar que, a cada momento, a noção de cômico poderia se revelar nova, diversificada, e, ao mesmo tempo, carregada do seu “passado presente”, sem a “nostalgia de viver” (BHABHA, 1998, p. 27).

Desprendida do sentido de contribuir para uma melhoria do sujeito, a investigação empreendida para pesquisa-ação passou a reunir, por fim, elementos relacionados ao confronto entre os conceitos e preceitos dos artistas e pesquisadores junto as crianças e adolescentes que participaram das ações, que no final formularam concepções retiradas dos rastros e restos da experiência calcada nos sentidos de uma pedagogia do cômico diretamente relacionados a experiência



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

(LARROSA, 2011) e, portanto, ao irrepresentável, ao incompreensível, ao indecifrável, ao identificável, mas que, ao mesmo tempo, carregam uma irredutibilidade política bruta.

Essa realidade que se apresentava frente aos pesquisadores-professores fez, igualmente, rever os seus entendimentos sobre o cômico e o ensino. Por isso, na pesquisa-ação, com o transcurso da pesquisa, resolveu-se assumir para a mediação a estranheza diária que o convívio gerava, assumindo a fugacidade, a momentaneidade e o estranhamento como parte da pesquisa e parte da mediação do cômico. Passou-se, portanto, da ideia de aplicação em circunstância de vida, para a noção de que a própria vida fosse parte da experiência de mediar o cômico, de maneira a aceitar que, a cada momento, a própria noção de cômico pode se revelar de maneira nova.

Espaço do insólito, espaço do avesso, espaço do não-lugar da linguagem, espaço do não-saber, percebeu-se a dificuldade e a impossibilidade de formular uma abordagem contínua sobre o seu ensino. A impossibilidade de um ato pedagógico cômico totalizante, carregado de técnicas, que apresenta soluções e verdades, tomando para si o poder dizer aquilo do qual já se sabe, do corretamente exposto. Nesse caso, se assim fosse, seria a aniquilação da própria possibilidade de sua existência, ao recair no erro de produzir uma verdade superior que dizia ser o combate maior do ato de ensinar-aprender do cômico.

Suas fundamentações, enquanto (não)saber, assemelham-se à noção exposta por Laura Lustosa Rubião (2007, p. 163 e 164) de reação do público ao assistir a um espetáculo teatral cômico:

> Mais do que um veículo de transmissão de cultura e informação, o teatro deveria visar à perturbação. O público não sai culto, mas aturdido e cansado, por ter se deparado com idéias das quais não suspeitava a existência. O público não é o receptor passivo de um saber que se acumula e se transmite pela informação, mas é capturado em um ponto que lhe diz respeito em particular, que toca seus interesses pulsionais os mais recônditos e, como teremos a oportunidade de sublinhar a partir da comédia, os mais bizarros e extravagantes.



Foto: Professora Ana Laura López de la Torre - Aula en la Plaza Rota, Pueblo Victoria (2022) EFI Arte, Barrio y Acción Social, Taller López de la Torre

Abandonada a ideia de que o teatro necessita transmitir cultura ou informação, um espetáculo cômico produz efeitos bizarros e extravagantes que desancoram o espectador de seus sentidos e conduzem-no a interesses pulsantes e mais recônditos. O público não sai do teatro mais culto e, sim, aturdido e cansado perante situações as quais não imaginariam presenciar.

Essa abordagem na pesquisa assemelhasse ao que argumenta Buelau e Castro sobre método de pesquisa em arte como um percurso de viagem. Para eles,

> O caminhar de uma viagem não pode seguir um planejamento rígido, no qual já se sabe o passo seguinte antes mesmo de sentir os efeitos daquilo que se vive. No caso da pesquisa, isso não significa dizer que não exista um método ou que ele deva ser jogado no lixo. A delicadeza está em inverter a ordem tradicional dos passos. Não é a metodologia que indica previamente o caminho a seguir. É a abertura sobre um plano de consistência que dispara a busca por conexões de várias ordens, que podem ser a toda hora desmontadas, transformadas, reconectadas em outros pontos. O empenho que interessa manter é aquele que escapa a qualquer comando, a qualquer totalidade. Não há centro. Só há a multiplicidade de uma experimentação ancorada no real. É preciso expulsar toda e qualquer unidade (um autor, uma regra, uma lei, um estado...) que queira se sobrepor a esta multiplicidade, ou à experiência propriamente dita. (BUELAU; CASTRO, 2012, p. 192).

Atrelando-se ao pensamento de Artaud (2006, p.1), no desenvolvimento da oficina, parecia inútil “[...] defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome”.

Foi necessário aceitar o que Conquergood propõe para uma prática pedagógica em arte, cujo foco é a “performatividade” e o processo, quer seja o “[...] emergente, temporal, contingente, provisório, indeterminado, dinâmico, desestabilizando [...] a mudança do produto à produtividade” (1989, p. 83). Por isso, em relação aos ingressos e saídas de alunos, passou-se a privilegiar a ideia de fluidez, lapsos e contradições como parte da experiência de aprendizado, aceitando a experiência pedagógica como uma resistência ao fechamento.



A oficina, realizada por meio de distintos interesses, distintas instituições, distintos sujeitos, permaneceu sempre na passagem, na fronteira, no poço da escada descrito por Bhabha (1998) a partir da análise do trabalho da artista plástica Reneé Green. Realizou-se sem uma identidade fixa, sem sujeitar partes superiores e inferiores, sem contrapor suas fontes, sem produzir extremidades formadas em "polaridades primordiais" (BHABHA, 1998, p. 22). Sua redação e a delimitação de um começo e um fim para ela foram sempre difíceis e improváveis de se realizar.

A proposta tornou-se a de registrar, analisar e elaborar estratégias para uma mediação do cômico em comunidade, partindo do princípio de uma experiência de finitude (particular, limitada, contingente), de corpo (sensibilidade a tato e a pele, a voz e a ouvido, a olhar, a sabor e a odor, a prazer e a sofrimento, a carícia e a ferida, a mortalidade) e de vida (que é apenas o seu próprio viver) (LARROSA, 1994). Investigar o cômico e o riso, pois, como um devir (DELEUZE; GUATTARI, 1995), logo, como território e, ao mesmo tempo, desterritorializado, sem cartilhas ou fórmulas dadas de antemão, contudo, fazendo uso delas, mesmo que de maneira blasfema e depravadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou os resultados de uma pesquisa que se debruçou sobre o teatro realizado em comunidades. O estudo permitiu a geração de conhecimentos coletivos através da pesquisa empírica e teórica, utilizando o teatro como ferramenta para criar novas conexões e sociabilidades entre os participantes. O texto nos ajuda a compreender a relevância dos estudos realizados em, com e sobre comunidades. O objetivo não é "extrair" algo das pessoas que lá residem, mas sim produzir um conhecimento que esteja socialmente engajado, contribuindo para ampliar nossa percepção sobre o mundo em que vivemos.



As discussões propostas ao longo do texto convidam a refletir sobre a importância de aceitarmos a natureza emergente, temporal, contingente, provisória, indeterminada e dinâmica das ações que envolvem as comunidades.

A pesquisa em teatro na comunidade é um processo complexo e multifacetado que muitas vezes leva a descobertas inesperadas e insights valiosos. As sensações, percepções e intuições que surgem ao longo do caminho são fundamentais para o processo de mediação teatral. A disponibilidade e a atenção do pesquisador para situações de acaso, acontecimentos novos e encontros podem abrir portas para novas perspectivas e abordagens. Seguir as diversas pistas, mesmo que pareçam tortas, atrapalhadas ou erradas, pode levar a descobertas significativas. Da mesma forma, os caminhos que parecem bobos, banais e corriqueiros podem revelar aspectos importantes do teatro que de outra forma poderiam passar despercebidos.

A mediação do teatro em comunidade, portanto, não é apenas sobre a busca de respostas, mas também sobre a abertura para novas perguntas, a exploração de diferentes caminhos e a apreciação do processo. É um convite para embarcar em uma jornada de descoberta, onde cada passo, cada desvio, cada encontro é uma parte valiosa da experiência.

Assim, a pesquisa demostrou que o teatro-educação na comunidade deve calcar-se numa busca constante pelo entendimento do presente momento, procurando um estado de voo como um pássaro, que ora rastreia os céus, ora toca algo, pousa momentaneamente e ora reconhece atentamente aquilo que se propôs a investigar (KASTRUP, 2007).

Produzir o cômico a partir de uma performatividade da própria vida; permitir mecanismos de produção do riso; confrontar-se com situações ridículas da existência humana; possibilitar a total veracidade e instabilidade dos que se colocam no jogo; o riso como parte da vida, a vida como uma possibilidade de provocar o riso. Diz Conquergood, a natureza do jogo “[...] está relacionada à



improvisação, à inovação, à experimentação, ao contexto, à reflexão, à agitação, à ironia, à paródia, ao sarro, ao cômico e à carnavalização" (1989, p.83).

Jogo como um catalizador, como estimulador, que faz confluir o real e o imaginado, adentrar em esferas do múltiplo e do multifacetado. Jogo que ultrapassa o pressuposto de criação ou representação de boas obras, boas maneiras, bons sentimentos, boa aula ou, simplesmente, transmissão de informação, ideia ou criação de ilusão. Jogo de superação do psicologismo teatral que coloca o jogador fechado em si mesmo para o desenvolvimento de ações individuais e particularizadas.

Os resultados do trabalho aqui apresentado nos permitem identificar elementos para a construção de futuros estudos que possam explorar as relações entre arte, educação e comunidades.

Referências:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBIER, René. *A pesquisa-ação.* Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Tradução Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BUELAU, Renata Monteiro; CASTRO, Eliane Dias de. A pesquisa como prática estética. In: ARANHA, Carmen Sylvia; CANTON, Katia. *Desenhos da pesquisa: novas metodologias em arte.* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, 2012. p. 189-200.

CONQUERGOOD, Dwight. Poetics, play, process and Power: the performative turn in anthropology. *Text and Performance Quaterly.* New York, 1989. p. 82-88. Disponível em: https://www.csun.edu/~vcspc00g/603/PoeticsPlayProcessPower-DC.pdf Acessado em: 27 Jan. 2024.

COUTINHO, Marina Henriques. O teatro aplicado em questão: abrangência, teoria e



o uso do termo. *ouvirOUver*, Uberlândia, v. 8, nº1-2, p. 110-127, 2012. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/12498 Acesso em: 27 jan. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia.* Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995.

ESTEBAN, Maria Paz Sandin. *Pesquisa qualitativa em educação: fundamentos e tradições.* Tradução de Miguel Cabrera. Porto Alegre: AMGH, 2010.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social – Psicologia e Sociedade,* Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 15-22, 2007. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309326394003. Acessado em: 21 Jan. 2024.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos teatrais.* 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade na Educação. *Revista Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, p. 04-27, jul/dez 2011. Disponivel

em: https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/viewFile/2444/1898 Aceso em: 27 Jan. 2016.

_____. *Pedagogia Profana.* Porto Alegre: Contrabando, 1998.

_____. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *O sujeito da educação.* Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTINS, Marcos Bulhões. (2002). O mestre-encenador e o ator como dramaturgo. *Sala Preta*, 2, 240-246. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p240-246 Acessado em: 27 Jan. 2024.

MARZANI, Caroline. *Diário de Itinerância da 1ª etapa da oficina.* Curitiba: Companhia do Intérprete, 2013.

MELO, Elderson Melo de. *O riso invade a educação:* uma (des)proposta para a pedagogia do cômico. Tese de doutorado em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.



MELO, Elderson Melo de; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Amador e profissional no teatro brasileiro: motivações ideológicas e aspectos econômicos na identidade de grupos teatrais do início do século XXI. *Conceição/Conception*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 94–109, 2015. DOI: 10.20396/conce.v4i1.8647678. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647678. Acesso em: 15 maio. 2024.

MICHETTE, Cristiane Ferreira. *Distribuição Espacial das Entidades e a Rede Socioassistencial em Belo Horizonte:* os CRAS e o Terceiro Setor. Dissertação de Mestrado em Geografia. Belo Horizonte: PUCMG, 2010.

MIRANDA, Helder Carlos de. Deusas que riem: performance-sagrada e ancestralidade feminina a partir do arquétipo das pombagiras. Tese de doutorado em Performances Culturais. Gôiania: Universidade Federal de Goiás, 2022.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. A Opção pelo Teatro em Comunidades: alternativas de pesquisa. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 10, p. 127–136, 2018. DOI: 10.5965/1414573101102008127. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101102008127. Acesso em: 27 jan. 2024.

PONTES, Gilvânia Maurício Dias de. Aspectos históricos das propostas pedagógicas de Ensino de Arte. In: PONTES, Gilvânia Maurício Dias de; CAPISTRANO, Naire Jane; MELO, José Pereira de. *Livro Didático 1***:** ensino de artes e educação física na infância. Natal: Paidéia, v. 1., 2005.

ROSA, Maria. O teatro com comunidade: uma proposta pedagógica. *Cadernos CIMEAC* – v. 11, n. 2, 2021. ISSN 2178-9770. UFTM | Uberaba – MG, Brasil. DOI: 10.18554/cimeac.v11i2.4923. Disponível em: https://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/cimeac/article/view/4923 Acessado em: 27 Jan. 2024.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RUBIÃO, Laura Lustosa. *Lacan Leitor de Comédias:* Contribuições a uma Ética do Bem- Dizer. Tese de doutorado em Letras. Belo Horizonte: Universidade Federal de



Minas Gerais, 2007.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais***:** o fichário de Viola Spolin. São Paulo, Perspectiva, 2000.

Elderson Melo de Miranda
Professor e Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguagem e Identidade (mestrado e doutorado) da Universidade Federal do Acre. Doutor em Educação pela USP. Mestre em Artes pela UNICAMP. Graduado em História pela UFAC. Graduado em Teatro pela UNESPAR.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6249-1832
E-mail: eldersonmelo@gmail.com

Helder Carlos de Miranda
Professor e Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre (mestrado). Doutor em Performances Culturais pela UFG. Mestre em Artes pela UNESP. Graduado em Teatro pela UNESPAR.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6003-3061
E-mail: helderdemiranda@gmail.com

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.
Recebido em 27 de janeiro de 2024
Aceito em 15 de maio de 2024
Editor responsável: Júlia Maria Hummes (FUNDARTE)
Editores Convidados: Carmen Lúcia Capra (PPGED da UERGS) e
Leonardo Marques Kussler (PPGED da UERGS)
ISSN 2319-0868
Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.
Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte.
Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/