LAIS DORIA PASSOS MONTEIRO DE BARROS

PALCO DE EXPERIÊNCIAS

artes e desartes com o teatro

1996-2006

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Teatro Educação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. **Ingrid Dormien Koudela**.

São Paulo
2008

Palco de Experiências

artes e desartes com teatro

1996-2006

COMISSÃO JULGADORA

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Prof.(a) Dr.(a)

para

Artur, grande amor,

Gisa e Carol, orgulho e amor,

Casa de Ensaio, sonho e paixão.

Obrigada:

À minha mestra, amiga, consultora, diretora, dramaturg e orientadora **Ingrid Koudela**, por esse intenso período de companheirismo, visitas e estudos harmoniosos comuns, bem como de angústias, afastamentos, medos, inseguranças e críticas fundamentada.

À minha mãe **Elza**, por me dar as mãos e ajudar a me entender como artista.

Ao meu pai **Pedro**, por me ensinar a ultrapassar a arrebentação sem medo.

A **UCA**, mestra da vida e contadora de histórias.

A **Marcio, Marco e Diogo**, parceiros nas artes.

A **Martine Birnbaun e Ana Birnbaun Figueiredo**, pouso, alimento e chão.

A **Rosane Muniz, Vera Sobral, Maria Eugenia Millet, Estela Neves, Eliane Bessa, Martha Barbosa e Edineide Dias**, amigas e cúmplices desse processo.

A **Matteo Bonfitto e Maria Adélia Menegazzo**, pelos bons e determinantes conselhos.

A **Fausto Viana**, trabalho, amizade e conhecimento.

A **Helena Prates, Carol Doria, Gisela Doria, Lucas Bomber, Jaqueline Mesquita e Alcindo Rocha**, revisão cuidadosa e carinhosa.

A **Karin Mellone**, pela sensibilidade em “desviar” sabiamente meu percurso acadêmico.

A **Lúcia Barbosa**, amiga nas descobertas sociais e na arte.

A **Gabriela, Pedro e Baby Udo (a)**, meus deleites, admiradores do teatro e que me apontam com esperança, um futuro melhor.

Aos **meus amigos** que entenderam meu silêncio e afastamento.

Ao nosso poeta maior, **Manoel de Barros** que me ensinou a brincar com as palavras e a crescer como passarinho.

E a todos os **meus alunos/atuentes, à trupe da *Casa*, estagiários, educadores, parceiros de trabalho, pais dos alunos, artistas e profissionais** envolvidos com a *Casa de Ensaio*, que me permitem sonhar e voar juntos.

Muito obrigada:

Aos amigos da REBECA, Carlos Arakaky, Carlos Marques, Celeste Curado, César Chedid, Edna Passos, Eva Siufi, Haroldo Xavier, Múcio Santos Pereira, Paulo Mujica, Humberto Espíndola, Kemal George (Paxa), Keltrin Fernanda, Marlei Sigrist, Fernando (multiofício), Thiago Jordão e Tânia Garib.

E ao “eu” amanhã na *Casa*: Gabi, Sara, Adriane, Edu, Drielly, Lauane, Larissa, Diogo, Bruna, Marina, Michelly, Paulo, Geraldinho, Lucas e muitos outros que estão por vir.

R E S U M O

A presente pesquisa descreve o processo experimental desenvolvido pela *Casa de Ensaio* (1996-2006) envolvendo crianças e adolescentes em desvantagem social, moradores de bairros periféricos da cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Palavras-chave:

Pedagogia de Teatro; Jogos Teatrais; Teatro Infantil; Educação e Terceiro Setor.

A B S T R A C T

This research describes an experimental process developed by *Casa de Ensaio (1996-2006)* which involved children and teenagers who come from a poor background, and live on the outskirts of Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

“Ele tinha no rosto
um sonho de ave extraviada.
Falava em língua
de ave e de criança.”

Manoel de Barros

**casa de
ensaio**

Uma escola de verdade só que de brincadeiras.

www.casadeensaio.org.br | Campo Grande/MS | Brasil

SUMARIO	PÁGINA
Tomar lugar à mesa	12
 Primeiro capítulo	
Palco de experiências, experiências de vida	19
Troca da roda	19
Além dessa estrela	23
Por uma identidade	27
Nova casa	36
A manhã do outro dia	54
 Segundo capítulo	
Palco de experiências, experiências de palco	65
Por uma arte engajada	65
Teatro social, um processo brincante	68
Teatro, casa dos sonhos	72
Anos seguintes	75
Regional, como processo teatral	82
Novos assuntos, novos conhecimentos	111
Caminho da busca	116
 Terceiro capítulo	
Cirandando com o Palco de experiências	118
Texto e processo cênico	119
Leitura de mesa	126
Programa da peça	136
Críticas	141
Cenário, Figurino, Adereços- um processo	143
Amigas em cena, música e o movimento	150
Trilha e dança	152
Prazer em começar	157
Temporada e último dia	162
Pão do povo, o espectador	164
Novos desafios	165
 Olhar convexo	168
 Bibliografia	184

*No pomar tem uma ameixeira
tão pequena, que ninguém faz fê.
Em volta dela há uma cerca
Que é pra ninguém botar o pé.
A pequenina não pode crescer.
Pois crescer ela queria bem.
Mas aí nada se pode fazer
Tão pouco é o sol que ela tem.
Nessa ameixeira ninguém faz fê
Porque nunca deu uma ameixinha.
Mas que é uma ameixeira, isso é:
Pelas folhas a gente adivinha!*

Bertolt Brecht

“Aprendera no Circo, há idos, que a palavra tem que chegar ao grau de brinquedo.para ser séria de rir”

Manoel de Barros

Tomar lugar à mesa

Vivendo nesse mundo contemporâneo e fragmentado, muitas vezes me encontrava dispersa, sem saber onde seguir, mas tive a sorte e o privilégio de mudar meu percurso de vida, quando no papel de voluntária descobri que precisava “tomar meu lugar à mesa”, ou seja, fazer do meu prazer e “ajuda” um novo espaço de trabalho, hoje meu alimento.

Mesmo em um País no qual os espaços artísticos públicos vão se deteriorando, entregue à irracionalidade capitalista, artistas e pesquisadores, através de suas artes, ainda seguem se dando as mãos, para que consigam com suas experiências revertê-los em espaços vivos e/ou novos, ainda que para isso demore dez, cem, mil anos. Então foi na busca por um novo espaço artístico vivo e educacional é que se definiu a narrativa dessa pesquisa.

Narro aqui como tudo começou, um trabalho de reflexão e invenções com teatro para crianças e adolescentes, na possibilidade de uma “transformação” viva e orgânica. Um percurso de emoções, sentimentos, sensações e lições, entre erros e acertos como mecanismos de sobrevivência. Busco juntar essa experiência, recuperar sua trajetória, fundamentar essa prática e criar espaços de conhecimento artístico teatral, educacional e humano.

Contudo, esse relato não pretende ser mais um trabalho somente científico ou literário, mas um registro de novas possibilidades expressivas, acompanhado de algumas reflexões que possam dialogar com esse conhecimento artístico produzido durante o percurso de uma década de trabalho.

Essa experiência teatral visa o desenvolvimento de uma ação transformadora com características essencialmente humanas. De acordo com Freire:

(...) Somente os seres que podem refletir sobre sua própria limitação são capazes de libertar-se, desde, porém, que sua reflexão não se perca numa vaidade descomprometida, mas se dê no exercício da ação transformadora da realidade condicionante. Dessa forma, consciências de uma ação sobre a realidade são inseparáveis constituintes do ato transformador pelo qual homens e mulheres se fazem seres de relação. A prática consciente dos seres humanos, envolvendo reflexão, intencionalidade, temporalidade e transcendência, é diferente dos meros contatos dos animais com o mundo. (Freire: 1974,161)

Sendo assim, refletindo sobre minhas próprias limitações, busco perceber elementos significativos da experiência teatral. Um percurso entre 1996 e 2006, intenso de vivências com crianças e adolescentes no palco. Buscarei resgatar em minha memória as experiências práticas fáceis ou difíceis desse processo longo que continuo vivendo. Sonhos e emoções que buscam revelar conquistas, injustiças e desigualdades, mas que mesmo assim geram cores e borboletas que ganham o mundo para voar.

Apresentarei algumas das ações e decisões vivenciadas por mim dentro de uma organização da sociedade civil denominada *Casa de Ensaio*, com cem crianças e jovens no palco. Essas ações dialogam ora com alguns mestres, ora permeiam intuitivamente vivências artísticas. De qualquer forma, elas não têm como objetivo ensinar técnicas teatrais para crianças e adolescentes, mas sinalizar caminhos a se percorrer através do exercício teatral.

Tal exercício, que dá vazão ao desenvolvimento das artes e das artes da *Casa de Ensaio*, será narrado ao longo dessa dissertação.

Orientada pela professora doutora Ingrid Koudela, fui ao encontro do pensamento do pedagogo russo Anton Makarenko. Através dele iniciei os primeiros passos para o relato dessa pesquisa. Assim fui bebendo em fontes que não secam e que vem satisfazendo a minha sede.

Com essa experiência pude eleger outros mestres que constarão durante todo esse percurso e que colaboraram pela construção de uma estética teatral a qual não pode ser desvinculada de suas implicações pedagógicas.

A experiência da *Casa de Ensaio* revela o desenvolvimento de uma ação cultural permeada não somente por técnicas específicas, mas por uma integração de procedimentos onde o estético e o ético envolvem todos os elementos do espetáculo, mantendo como o principal protagonista dessa história o coro. Segundo o dicionário de Pavis, a definição de coro é:

termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados. (Pavis, 2003,73)

Assim, exercitando a integração de um grupo de narradores que comentam uma ação dramática no palco, o aluno/atuante pode estabelecer uma busca de sua identidade individual. A partir da constituição de diversidades, a identidade coletiva emerge, dando vida a uma ação sócio-cultural. Cultura é desenvolvimento, liberdade, troca e o teatro materializa tudo isso. Então “*me dê a sua mão que eu te dou a minha e juntos faremos teatro*”¹.

Encenar e sobreviver dessa arte não é uma missão fácil, mas foi na busca da simplicidade dessas ações e desse desejo intrínseco de transformar que, como encenadora, desenvolvi essa arte que permite exercitar, fazer, criar, trocar, vivenciar e transformar.

Como disse Boal em “*O teatro é a arte do futuro*”²:

no futuro, só no teatro gente vai encontrar gente. Fora disso haverá sempre uma tela entre um homem e outro homem - telas de cinema, telas de computador, de TV.

Será então essa uma esperança de vida e sobrevivência para nós, os “fazedores de teatro”?

¹ autor desconhecido

² Augusto Boal, Caderno2/Cultura D7, jornal O Estado de SP, 27/02/2005

Portanto, nesse percurso tentarei apresentar um trabalho no qual a alegria da descoberta está intimamente ligada ao prazer pelo resultado artístico teatral e humano, que sobrevive aos conflitos morais e não pode ser dissociado das atitudes e das questões pragmáticas da conduta de vida (questões de ordem material, como problemas financeiros, patrocinadores, ou questão de cunho afetivo, como atitudes para com a casa, a família, a relações com as pessoas etc.).

Procurou investigar mais a fundo essa prática tomando como referências uma experiência artística comprometida com as interrogações que perpassam o fenômeno teatral de hoje: a reflexão do papel do teatro em relação ao social. Um teatro social que privilegia a pesquisa permanente com crianças e adolescentes.

Assim, para apresentar o papel desse fazer teatral, a presente dissertação será organizada em três capítulos e a conclusão.

Primeiro capítulo: apresenta e discute minha trajetória como encenadora e enquanto artista-pesquisadora dessa ação, e a contextualização histórica do nascimento da *Casa de Ensaio*, o espaço da investigação, com alguns conceitos os quais servem como ponto de partida dessa experiência.

Segundo capítulo: narra experiências de palco, dentro de um dos programas-âncora da *Casa de Ensaio*: “Palco de Experiências”. Este capítulo apresenta desafios e conquistas no sentido de se investigar, através da criação de espetáculos, um trabalho de encenação onde o estético e o aspecto formativo são indissociáveis, mostrando como essas características artísticas e educacionais estabelecem parcerias fundamentais entre palco e a vida. Indo buscar através de uma proposta de “arte-transformação” a importância em manter no palco a unidade entre todos os elementos que compõem um processo teatral³, vivenciados por no mínimo com crianças e adolescentes, alunos/atuentes a cada novo espetáculo proposto.

Terceiro capítulo: narra a experiência do último espetáculo apresentado, o décimo primeiro em dez anos consecutivos da *Casa*, intitulado “Cirandando”. Sua intertextualidade é composta por vários recortes de poemas de diversos autores contemporâneos brasileiros, propondo assim uma reflexão social e política do tempo em que vivemos. Um espetáculo que através de brincadeiras de infância e jogos teatrais traz na sua contemporaneidade significativas práticas cênicas e educacionais. A análise desse espetáculo busca sintetizar aspectos mencionados anteriormente, tais como o coro, a unidade entre ética e estética, estética e pedagogia, entre individual e coletivo.

E o “olhar convexo” como conclusão dessa ação.

³ os elementos são: interpretação, dança, música, poesia, iluminação, canto, percussão.

O que vem a seguir então, inspirada em Makarenko, é a apresentação de uma *colherada de mel num barril de piche*. Uma pesquisa com relatos, problematizações, contextualizações, intertextualizações e comentários de um teatro voltado a uma ação sócio-cultural, dentro do terceiro setor, essencialmente prática.

Portanto, essa dissertação não será uma apresentação minuciosa e muito menos teórica ou crítica desse processo teatral, preenchido de palco e de vida, mas uma experiência a ser “degustada” por pessoas que executam o teatro social com crianças e adolescentes ou interessados nesse assunto.

As imagens e as fotos que aqui serão apresentadas foram obtidas através desse percurso como arquivo pessoal. Muitas, tiradas por mim, outras por amigos, alunos e ou profissionais contratados ⁴.

Espero que este trabalho estimule a invenção de novos espaços e experimentos artísticos e pedagógicos no palco com muitas crianças e adolescentes.

⁴ As imagens são dos períodos 1996/2007 e os fotógrafos profissionais são: Milla Petrillo, Haroldo Xavier, Lisa Ria, Thiago Jordão, Marcio Doria , Fausto Viana, Stefan Hofmann, Alexandre Basso, Dênis Feliz , Robinson Patrício e Júlio Feliz. Aluno: Edu Ribeiro. Banner: Qualitas Brasil (agência)

“Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada. Falava em língua de ave e de criança”.
Manuel de Barros

Primeiro capítulo

Palco de experiências, experiências de vida - Casa de Ensaio.

Troca da roda

Aos dez anos (1960) ganhei de meus avós uma casinha de alvenaria, construída dentro do quintal da casa deles na fazenda onde viviam no Mato Grosso do Sul, próximo à fronteira com o Paraguai. Ela tinha apenas uma peça com uma mesa de madeira comprida e dois bancos largos, uma estante com prateleiras também de madeira pintadinhas de branco no fundo e na lateral direita um fogãozinho a lenha (nunca o usei) que servia como gaveta. Do lado de fora, uma pequena placa dizia: “*Escolinha da Lais*”. Foi nessa época que comecei a fazer e simultaneamente “ensinar” teatro-educação. Aquele presente inusitado me provocou uma grande emoção, e me possibilitou a descoberta de uma ‘escola de brincadeira’”.

Naquele pequeno–grande espaço de aproximadamente 8 m² (oito metros quadrados), eu passava horas, dias, meses e anos brincando durante grande parte das minhas férias em Mato Grosso do Sul (o equivalente a três meses por ano). Nele, vivi minhas primeiras experiências teatrais desenvolvendo atividades artísticas com as crianças locais, meus amigos da fazenda. Eram crianças de várias idades, ríamos e brincávamos muito. Talvez tenha sido esse ambiente o que despertou minha consciência social e meus primeiros treinamentos pedagógicos e artísticos.

Meu contato com a encenação teve início em 1960 na mesma fazenda, porém em outro local, o qual era chamado de “bailante”⁵. Esse trabalho foi realizado a partir de uma peça

⁵ Espaço para eventos sociais e bailes que aconteciam na fazenda, local de forma redonda como um teatro de arena, com bancos.

composta de frases curtas que ligavam cenas de movimentos corporais, cujos “atores” eram crianças, minhas amigas e meus “alunos”. Essa peça não tinha título, mas poderia perfeitamente se chamar *Chegou o Circo na Fazenda*. A partir dessa estréia posso dizer que em meu caminho duas áreas uniram-se profundamente, o teatro e a educação. Minha futura profissão emergiria dessa combinação.

No Rio de Janeiro, já adolescente, entrei em contato com o teatro profissional. Tive, então, na minha primeira experiência como atriz, o privilégio de ser dirigida pela dramaturga e encenadora Sylvia Orthof, em sua peça *Zé Vagão da Roda Fina e sua Mãe Leopoldina* (1984). Nosso espaço de ensaios era situado em Laranjeiras e chamava-se *Casa de Ensaio*, nome este que seria resgatado somente em 1999, em Campo Grande, a fim de ‘batizar’ nosso local de trabalho.

Além de me apropriar desse nome, em função de seu aspecto lúdico e acolhedor, através de tal escolha prestei uma homenagem a uma mestra do Teatro Infantil, que tanto me instigou e ensinou. Sylvia Orthof, além de encenadora, era escritora de livros (peças ⁶) infantis, cheios de humor, irreverência e poesia.

Após algum tempo, já como educadora e atriz, fui morar no Jardim Botânico (RJ), ao lado do Teatro-Escola Tablado de Maria Clara Machado, onde cursei oficinas e assisti suas obras teatrais, as quais mesclavam exercício crítico e qualidade artística de maneira impecável. Machado, à época, iniciou uma colaboração com a entidade *Pequena Cruzada*⁷, o que representaria mais tarde uma fonte de inspiração em meu trabalho. Como as crianças da *Pequena Cruzada* não tinham acesso à cultura e nunca haviam ido ao teatro, eram convidadas a assistir peças teatrais infantis gratuitamente, no Tablado.

Até 1980, ainda vivendo no Rio de Janeiro, minha participação como produtora e atriz em espetáculos teatrais, televisão e filmes, me fizeram perceber a complexidade do sistema de interpretação do ator e suas múltiplas possibilidades.

⁶ Dentre seus trabalhos, destaco a peça *Viagem do Barquinho*, premiada em 1976.

⁷ Pequena Cruzada é uma entidade sem fins lucrativos voltada ao atendimento de crianças em desvantagem social no Rio de Janeiro.

Em 1996, já morando em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, iniciei minha prática com a *troca da roda*: passei assim do trabalho com o teatro artístico-comercial para o teatro como arte social. Um novo percurso como encenadora, na produção de peças com crianças e adolescentes em situação de desvantagem social. Nasceriam, dessa forma, experimentações cênicas onde o ético e o estético estavam profundamente interligados. Uma ação teatral pela cidadania cultural.

Foi devido a esse processo que pude romper barreiras e a rigidez do fazer teatral comercial. Através do encontro com a diversidade social re-descobri a força do teatro. A potência do teatro parece emergir não de crenças e valores cristalizados, mas do olhar do Outro.

Assim eram dados os primeiros passos para a criação de uma escola que pudesse funcionar como um Centro de Artes, onde o educacional, o social e o meio ambiente seriam seus substratos criativos. Uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), classificada como terceiro setor: *Casa de Ensaio*.

Como não pretendia montar uma escola *formal* com fins didáticos, procurei desenvolver um planejamento pedagógico que envolvia atividades artísticas. Porém, nesse caso, tais atividades não seriam pensadas ou impostas à priori, mas deveriam emergir da diversidade cultural e social que compõem o material humano da *Casa de Ensaio*.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que reconheço a especificidade e a importância do trabalho desenvolvido pela *Casa de Ensaio*, não o vejo como uma iniciativa isolada. Além de me manter informada sobre encenações teatrais e estilos de atuação, estive atenta a outros projetos que utilizavam o artístico como meio de ação social, tais como o CRIA, AXÈ, CIPÓ e Bagunçaço, em Salvador; a Cia. Étnica de Dança, Afroreggae, Nós do morro, e o Spetaculum, no Rio de Janeiro; o Núcleo de Estudos e Danças Sebastian e os Doutores

da Alegria em São Paulo; Oficina de Imagens e Giramundo em Belo Horizonte; EDISCA, em Fortaleza; o Malasartes, em Curitiba; Teatro Activo, em Assunção (Paraguai).⁸

⁸ Ver todos no blog: www.artetransformador.blogspot.com, no qual a Casa de Ensaio também está inserida e tantos outros que fazem parte dessa Rede Latino-Americana de “arte-transformação”. A Rede Latino-Americana de Arte para a Transformação Social, criada em 2005, é formada por 25 organizações de Brasil, Argentina, Chile, Peru e Bolívia, que realizam práticas artísticas de qualidade sobre a geração da transformação social para a equidade, o exercício da cidadania efetiva, a integração social, a promoção dos direitos humanos, da inter-culturalidade e da sustentabilidade social global. Todos líderes AVINA.

Além dessa estrela

Descrever os caminhos que me levaram a desenvolver o planejamento pedagógico da *Casa de Ensaio* representa um esforço de documentação de um processo que envolve o resgate não somente de uma memória pessoal, mas também de uma memória coletiva, de um patrimônio de iniciativas que visam a construção do tecido social através do artístico.

Um dos objetivos dessa pesquisa é provocar certo estranhamento. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que busco aqui refletir sobre a complexa articulação entre o artístico, o social, o pedagógico, o antropológico, o político etc., essa pesquisa deve ser vista como um processo de auto questionamento, de auto-reflexão, e não como a descrição de um projeto acabado, idealizado. O trabalho teatral desenvolvido com crianças e adolescentes moradores de bairros populares deve passar, portanto, por um crivo crítico. Aqui, processos humanos são vistos como uma abertura para o ‘não-saber’. Nesse sentido, a construção de formas espetaculares a partir do trabalho com crianças e adolescentes é o resultado de um processo que parte, a cada vez, do desconhecido.

De fato, minhas práticas cênicas transformaram-se nesse processo. Em um dos programas-âncora da *Casa de Ensaio* – o “Palco de Experiências”, por exemplo -, as regras na arte de encenar foram tomando seu rumo em função da construção em parceria com as crianças. Um processo de encenação como ação cultural desenvolvido durante dez anos de trabalhos consecutivos.

Na ação cultural do “Palco de Experiências” procurei organizar e levantar quais seriam as questões necessárias ao processo de criação denominado “arte-transformação”. Busco uma ação transformadora na qual as crianças e os adolescentes tenham condições de percorrer seus caminhos com mais consciência e sensibilidade, para que possam ser um dia os sujeitos de suas ações.

Foi este o percurso que escolhi: desenvolver uma pedagogia do teatro com jovens, através do fazer teatral e da reflexão sobre ele, buscando a construção da consciência individual e coletiva.

Mas, a escolha não foi casual. Como sabemos, o fazer teatral é um campo fértil e aglutinador de sonhos. Através de pesquisas e vivências práticas percebi quanto o jogo cênico pode ajudar a promover a consciência do eu e do coletivo. A pedagogia da *Casa de Ensaio* foi desenvolvendo seu repertório de ações e valores em torno dessas metas.

Como proporcionar ao aluno/atuante uma transformação individual através da criação teatral de uma forma estética espetacular coletiva? Essa é a pergunta em função de suas implicações pedagógicas. Tratamos de despertar em cada aluno/atuante o seu talento individual e seu sonho, muitas vezes adormecido. Incentivamos o aluno a se expressar sem medo, sem preconceito, resgatando sua auto-estima, ampliando seu horizonte de opções culturais com novas informações e conceitos, fazendo a ligação com o mundo contemporâneo e desenvolvendo neles uma atitude crítica e reflexiva com relação ao trabalho, que tornem possíveis as descobertas artísticas de cada um.

Temos ainda como objetivos específicos promover na *Casa de Ensaio* um espaço democrático de trocas de informações e experiências entre alunos/atuentes e profissionais de áreas afins sobre questões culturais, sociais, políticas e ambientais de sua região e do mundo. Isso além de apresentar à comunidade local, a cada ano, o nosso trabalho artístico, formar na cidade uma platéia de teatro, oferecendo sempre bons espetáculos gratuitos, com profissionais qualificados que compõem a equipe técnica. Outro objetivo é promover na *Casa de Ensaio* um espaço propício ao desenvolvimento de pesquisas nas áreas de políticas culturais, ciências humanas, artes cênicas (entre outras artes) e de meio ambiente. Fomentar e desenvolver na diversidade cultural uma rede de conhecimentos através de encontros com pesquisadores e artistas educadores brasileiros e estrangeiros, que possam trocar pensamentos, experiências individuais de artes, de questões culturais, sociais e ambientais, tendo em mente um mundo melhor.

Nos primeiros anos dessa experiência teatral (1996/1999), os passos eram lentos e o público-alvo da *Casa* constituído apenas de crianças e adolescentes com experiência nas ruas. Trabalhar, conhecer e conviver com esses meninos através da arte era um caminho novo e instigante. A questão de como fazer arte com quem não tem comida sempre me

inquietou. Se esses meninos não eram atendidos nem nas necessidades básicas, como eu poderia oferecer um alimento como a arte (também básico e vital, mas para a alma) e mostrar que esta não era supérflua? Como trabalhar a existência humana desses jovens, que além de não serem atendidos nas suas necessidades primordiais estavam vulneráveis às situações como a não-efetivação de seus direitos de cidadania?

Começo definindo as bases para a construção de um processo de criação dialético através de uma prática pedagógica com objetivo mais específico: a organização do coletivo. De acordo com Makarenko (1989, 35): *(...) a prática pedagógica é a organização do coletivo, para a educação da personalidade no coletivo e somente através do coletivo.*

Acreditando nessa força para a educação da personalidade e tomando como base a ação cultural, de acordo com Makarenko.

*“(...) Estou convicto de que a finalidade da nossa educação reside não somente em educar um homem de espírito criador, um homem cidadão capacitado para participar com máxima eficiência na edificação do Estado. Nós devemos educar, também, uma pessoa que seja obrigatoriamente feliz”.
(Makarenko: 1989,49)*

Apesar de Makarenko ter na sua época uma posição socialista dentro de um regime político comunista, gostaria de ressaltar o mesmo princípio, qual seja, *educar para que uma pessoa possa ser feliz*. Ao fazer uma comparação entre os jovens atendidos por Makarenko com os jovens que estavam sendo atendidas por mim, muitos caminhos se abriram para minha busca.

Nessa mesma época, em 1996, a maioria dos alunos era formada por “crianças de rua”. A ONU (Organização das Nações Unidas)⁹ define uma criança de rua como:

(...) Qualquer menino ou menina... para qual a rua (no sentido mais amplo da palavra, incluindo residências e terras não-ocupadas) tenha se tornado para ele ou ela sua residência fixa habitual e/ou sua fonte de subsistência; e quem está inadequadamente protegido, supervisionado ou orientado/dirigida por adultos responsáveis. (ONU)

Analisando o meu público-alvo, pude perceber que esses primeiros alunos possuíam algumas características semelhantes aos alunos da *Colônia Gorki* de Makarenko, eram também “*anarquistas urbanos*”, como ele os chamava. Para ele, “anarquistas urbanos” eram aqueles sem referenciais éticos, inimigos do sistema, com histórias de violência, roubo, abandono, drogas e doenças contagiosas. Observei também que alguns de meus alunos, apesar da pouca idade, já possuíam inúmeras e profundas cicatrizes em seus corpos. Eu me lembro que um dia encontrei um aluno com a boca toda ferida em consequência da inalação excessiva de cola.

Assim, iniciei o diálogo com esse pedagogo, compreendendo melhor um novo percurso pedagógico que seguia através de identificação com suas ações. Buscava com essa experiência encontrar uma pedagogia capaz de resgatar as histórias de vida de cada aluno.

Com esses alunos “inadequadamente protegidos” formei o meu primeiro grupo de teatro social denominado JAMP (Jovens Atores AMPARE¹⁰). Sabia que não tinha o direito de ser otimista em conquistar nossos objetivos e propor mudanças individuais com aqueles pequenos cidadãos. Até hoje, mesmo conhecendo os sacrifícios que ainda vislumbro no dia-a-dia, em se tratando de trabalhar com teatro, com poucos recursos e muitos preconceitos, o processo de transformação é individual e gradativo. “Ser feliz” é cada vez mais complexo e relativo.

⁹ Site <http://dreamscanbe.org/br/who.html> Fontes: CIESP e IBGE junho 2004

¹⁰ AMPARE é o nome da Instituição que estava trabalhando como voluntária na época.

Por uma identidade

Entre essas ações que vimos acima, outra inquietação, era tentar entender melhor a realidade cultural onde estava esse jovem, marcado por uma identidade regional, locus desta pesquisa: Centro-Oeste, Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

A questão da identidade vem sendo amplamente discutida principalmente na teoria social e tomarei como fontes para esse diálogo alguns teóricos contemporâneos, entre eles Hall, Ortiz e Menegazzo.

O Centro-Oeste do Brasil é ainda uma região mais reconhecida por suas riquezas naturais (Pantanal ¹¹) que por seu patrimônio artístico-cultural. O pouco acesso a bens culturais, como em muitas outras regiões brasileiras, dificulta uma aproximação da população com esse patrimônio. As desigualdades sociais são profundas e, assim também como nas grandes metrópoles, a pobreza está concentrada na periferia ou nas regiões fronteiriças do

¹¹ Região caracterizada como uma das maiores planícies interiores inundáveis do mundo. Martins, 2002,15.

Estado. Mas é bom ressaltar que conforme dados de pesquisas recentes da ONU¹², a violência não está ligada à pobreza, mas à desigualdade social. Vivemos em uma sociedade capitalista, onde o jovem só está inserido se consumir. Então o que se passaria na cabeça de um jovem pobre que é discriminado por não ter acesso aos bens de consumo? Questões como esta são amplas, complexas e ambíguas.

Mato Grosso do Sul é um Estado relativamente jovem. A idéia da separação de Mato Grosso, no entanto, vem de longa data, desde a guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870). Contudo, o Estado só nasceu durante o governo do presidente Ernesto Geisel, em 1979, com a ruptura definitiva. Mas é:

“nos limites de um espaço geográfico que se manifestam, segundo o senso comum, as culturas regionais. Sabe-se que a produção cultural regionalista, em todas as suas linguagens, passa por um processo de não-reconhecimento e, na grande maioria dos casos, de submissão e retração”. (Menegazzo¹³; 2004,29)

Percebe-se assim que a produção cultural do Estado ainda passa por esse processo de não-reconhecimento, de submissão e retração entres essas novas rupturas. Ela começou a acontecer e a ser contada há bem pouco tempo e os registros dessa produção ainda são precários. O percurso de reconhecimento e a legitimação ainda estão por vir. A divisão territorial ainda hoje confunde a sociedade que muitas vezes não distingue Mato Grosso do Sul de Mato Grosso. Nesse processo de rupturas é importante perceber como essas velhas correntes de pensamentos foram rompidas e como os elementos novos estão sendo agrupados.

Um conflito grande e de difícil resolução é a questão indigenista, bastante polêmica e que já foi tema de um dos espetáculos da *Casa de Ensaio* (“Noite de Lua Cheia”, em 2005). Os problemas de identidade cultural e demarcação de terras já se arrastam por séculos.

¹² ONU, 2007. Site: <http://www.onu-brasil.org.br/>

¹³ Maria Adélia Menegazzo, professora da UFMS (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) desde 1981; coordenadora e professora do programa de Mestrado em Estudos de Linguagens da UFMS – Campus de Campo Grande.

Por exemplo, em algumas estimativas (2002), ¹⁴ Mato Grosso do Sul abriga mais de cinquenta mil índios, sendo a segunda maior concentração de população indígena do Brasil. Segundo Martins¹⁵.

No início do século XVI, por ocasião do “descobrimento” do Brasil, o território do atual Estado de Mato Grosso do Sul era densamente povoado por índios Guarani, Guató, Ofayé, Kaiapó Meridional e outras sociedades indígenas que ainda não foram identificadas pela arqueologia e pela etno-história. (Martins, 2002,39)

Hoje as terras indígenas encontradas em Mato Grosso do Sul¹⁶ são as comunidades e terras indígenas guarani, reserva kadiwéu, comunidades e terras indígenas terena, terra indígena guató, terra indígena ofayé e comunidade indígena atikum. E garantir que esses atuais povos indígenas sobrevivam de acordo com o seu modo de ser, como diz Martins, “*é poder restaurar o eixo civilizatório*”.

Segundo a tradição religiosa Gurani/Kaiowa do sul do estado, os índios Kaiowa não podem acabar, pois se eles acabarem quem irá rezar para não acabar o mundo? (Martins, 2002,89)

Percebe-se então que essas sociedades indígenas influenciam cada vez mais a produção artística e a identidade cultural do povo. E estudiosos denunciam também os desequilíbrios ambientais, que vem ocorrendo nessas sociedades de modelos econômicos ocidentais e que causam grandes prejuízos tanto econômicos e financeiros quanto ambientais.

Apesar dos grandes conflitos de conservação demográficos e culturais que eles ainda atravessam, as academias e a mídia vêm atraindo cada vez mais estudiosos nacionais e internacionais em sua defesa.

¹⁴ Martins, 2002,12

¹⁵ Gilson Rodolfo Martins, possui graduação pela USP (Universidade de São Paulo) (1976) e doutorado em Arqueologia pela mesma universidade (1996). Atualmente é professor titular da UFMS.

¹⁶ Fonte: Instituto Sócio-ambiental /2000 e Funai (Fundação Nacional do Índio)

Como exemplo, manifestações populares indigenistas e folclóricas vêm sendo pesquisadas pelo Grupo Camalote de danças folclóricas da UFMS (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul), coordenado pela pesquisadora da rede Folkcom da Cátedra Unesco Metodista de Comunicação no Brasil, professora Marlei Sigrist. O objetivo é estabelecer um canal de comunicação com a população visando incentivar disseminar e valorizar a cultura popular, principalmente a regional, nos meios de comunicação, arte e educação.

As artes no Estado começam a ser estudadas e pesquisadas nas academias locais e nacionais. Em 1980, na UFMS, foi criado o curso de graduação em Artes Visuais e várias publicações de pesquisas vêm sendo apresentadas, como resultado dos cursos de pós-graduação ou elaboradas por estudiosos da área. Por exemplo, recentemente foi lançado o livro sobre “Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul”, com o objetivo de questionar e tornar a arte local conhecida. Ele apresenta uma visão panorâmica dos artistas plásticos que fizeram e fazem a história de Mato Grosso do Sul.

Com os estudos das artes no Estado as mudanças também vêm ocorrendo. Em 2004, foi aberto o curso de graduação em Música na UFMS e hoje já se encontram algumas contribuições de registros acadêmicos nessa área. Mas a dança e as artes cênicas ainda não são estudadas nas academias de Mato Grosso do Sul. Sabemos que:

“tais mudanças de perspectivas refletem não só os resultados do próprio trabalho intelectual, mas também a maneira como os desenvolvimentos e as verdadeiras transformações históricas são apropriados no pensamento e fornecem ao pensamento, não sua garantia de” correção, “mas suas orientações fundamentais, suas condições de existência”. (Hall¹⁷, 2006:123)

¹⁷ Stuart Hall, jamaicano radicado na Inglaterra desde 1951. É uma das figuras mais importantes da área de estudos sociais. Professor do Open University, Inglaterra. Foi diretor e fundador do Centre for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham. Sua preocupação é repensar a cultura em meio à globalização complexa e contraditória dos tempos pós-modernos.

Portanto, tomando como base algumas ações e com orientações de registros acadêmicos, a cultura e a sociedade começam a ser reconstruídas e a andar juntas em função dessa ruptura com o antigo Estado de Mato Grosso.

O estilo de pensamento ainda vem muitas vezes mais do empirismo e do particularismo. Os registros históricos começam a aparecer timidamente na sua diversidade. Como Estado novo, Mato Grosso do Sul também faz parte dessa cultura contemporânea, fragmentada. Ele é híbrido e tolerante, pois já nasceu com históricos de conflitos antigos como a resistência indígena – a ocupação colonial de seu território¹⁸ e também com os países fronteiriços, Paraguai e a Bolívia, nas questões do narcotráfico e o contrabando.

Esses conflitos são muito comuns quando se fala também de uma cultura fronteiriça. Principalmente em países marcados pelo subdesenvolvimento e classificados como de Terceiro Mundo, como é o caso do Brasil, Paraguai e da Bolívia. Por exemplo, em momentos de crise, quando se intensifica a fiscalização das fronteiras, os conflitos com os contrabandistas aumentam e o espaço de tensão passa a ser permanente como em cada mudança política no Estado.

Mas como entender essas diferenças culturais e sociais? Como identificá-las, já que o espaço de tensão passa a ser permanente? Como então chegar a uma identidade cultural, sabendo-se que as diferenças entre as manifestações artísticas muitas vezes residem nas diversas formas pelas quais elas são imaginadas. Mas

“Chegar a uma identidade significa encontrar diferenças, que nada mais são do que uma identidade enraizada em solo próprio, separada de outras identidades. Ao mesmo tempo em que a diferença isola, o receio de ficar só é superado pelo delineamento identitário. Frente ao outro, os limites se definem e se superam”. (Menegazzo¹⁹, 2001,113)

¹⁸ Martins, 2002, 12.

¹⁹ Menegazzo, 2001, 113.

Por outro lado, percebe-se que este “delineamento identitário” vem sendo definido dentro desse espaço de tensão que se toma como entendimento da cultura fronteiriça. É mais um indicador para a construção do desenvolvimento cultural e social do Estado.

Mato Grosso do Sul vem beber diferentemente dessas fronteiras que fazem parte do Mercosul (Mercado Comum do Sul). Por exemplo, o Estado adotou culturas paraguaias como a *chipa* (tipo de pão de queijo), a *sopa paraguaia* (tipo de polenta), o *tereré* (mate gelado), a *polca* (música e dança de ritmo rasqueado), o *truco* (jogo de cartas), entre outros.

Assim, o Estado constrói a sua identidade criando novos mecanismos de comunicação e intercâmbios. São os Fóruns Culturais e Sociais, Festivais Latinos, Bienais, Salões, Conselhos, Congressos, Encontros, Livros, Revistas, Obras de Arte, Peças Teatrais, Músicas, Poesias etc. *“Toda identidade é uma construção simbólica, também influenciada por elementos que a transformam em identidade plural, construída de modo particular por diferentes grupos sociais e com relação estreita com o momento histórico vivenciado.”* (Ortiz²⁰, 1986:9)

Mas a relação do Mato Grosso do Sul com esses países fronteiriços, embora tenham características semelhantes, guarda diferentes e aspectos próprios, uma vez que cada um desses grupos se relaciona com o Brasil distintamente. Percebe-se aqui uma identidade cultural que está em processo de criação com conflitos e mudanças permanentes.

Outra fonte específica que alimenta a cultura do Estado é o Pantanal, região com rica fauna e flora. Um santuário ecológico e também conflituoso com histórias de devastações e desapropriações. O Pantanal é considerado a maior planície alagável do mundo e está dentro da bacia do rio Paraguai.

²⁰ Renato Ortiz é de Ribeirão Preto. Estudou na Escola Politécnica da USP. Sociólogo e antropólogo formado pela Universidade de Paris VIII e doutor em Sociologia e Antropologia pela École des hautes études en sciences sociales. Atualmente leciona no Departamento de Sociologia da Unicamp. Publicou vários artigos sobre cultura popular e cultura brasileira. Autor do livro *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* e outros.

Mas as artes e os artistas que se nutrem dessas fontes, no seu dia-a-dia, permitem reinventar outros modos de viver e se expressar constantemente. Muitos são os artistas que contribuem para a identidade do novo Estado. Mas toma-se como exemplo dessa cultura de identidade com expressão internacional nas artes o pintor Humberto Espíndola²¹, com sua arte denominada bovinocultura. Em um de seus depoimentos diz:

“Não foi difícil para um artista que resolveu pintar o boi perceber o quanto à figura desse animal carecia de dignidade ou status, sob o ponto de vista da maioria dos consumidores da pintura. Principalmente aqui, na Campo Grande da década de 1960, onde pintura era apenas sinônimo de quadro, objeto de decoração. O público não tinha aprendido ainda a se preocupar com a qualidade e as sutilezas que a mesma implica. Hoje, já existe consciência de que arte é coisa séria e pode ser investimento, e a preocupação com a qualidade começa a ser despertada no grande público. Mas esse preconceito a que me referia sobre a imagem do boi não implica só mercado não. Implica também opções intelectuais responsáveis pela fatura cultural. Aí a coisa fica mais séria, porque pode virar uma espécie de feedback retrogradante”.
(www.humbertoespindola.com.br)

Percebe-se em suas palavras que ainda hoje o preconceito com a cultura e a arte local é vigente. Outros artistas também com expressão internacional como a escultora Conceição dos Bugres²² e o poeta Manoel de Barros utilizam a natureza como alimento de suas criações poéticas e tanto contribuem para a identidade cultural do Estado. Como o poeta mesmo diz, gosta de reinventar e brincar com as palavras. Se auto-apresenta em um de seus poemas:

²¹ Humberto Espíndola, artista plástico de Mato Grosso do Sul. Autor da Bovinocultura, entre 1968 e 1972 é premiado nos mais importantes salões e participa de bienais internacionais. www.humbertoespindola.com.br.

²² Conceição Freitas da Silva (1914-1984), artista plástica, escultora de toscos bonecos de madeira e cera, que correm até o hoje o mundo. Gaúcha, com seis anos foi morar em Ponta Porã, cidade fronteiriça, e em 1957 (com 27 anos) veio para Campo Grande. Mas seus bugres permanecem, sendo atualmente produzidos por um de seus filhos, Ilton. Revista MS Cultura, nº 9, 1996, 39..

Auto-Retrato Falado

*Venho de um Cuiabá de garimpos e de ruelas
entortadas.
Meu pai teve uma venda no Beco da Marinha, onde
nasci.
Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do
chão,
aves, pessoas humildes, árvores e rios.
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
estar
entre pedras e lagartos.
Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me
sinto
meio desonrado e fujo para o Pantanal onde sou
abençoado a garças.
Me procurei a vida inteira e não me achei — pelo que
fui salvo.
Não estou na sarjeta porque herdei uma fazenda de
gado.
Os bois me recriam.
Agora eu sou tão ocaso!
Estou na categoria de sofrer do moral porque só faço
coisas inúteis.
No meu morrer tem uma dor de árvore.²³*

É nessa procura das “inutilidades da arte” que a diversidade cultural desse Estado flutua, na modernidade com o hibridismo que vai da música à dança, passando pela arte culinária, poesia e costumes em geral. Esse processo de identificação é lento e busca, a cada momento, ganhar ou perder por uma nova política de identidade.

²³ Manoel de Barros nasceu em 1916 no Mato Grosso. Vive atualmente em Campo Grande (2007), mas teve no Rio de Janeiro a sua segunda casa. Já publicou mais de 22 obras em diversas línguas. É reconhecido como um de nossos maiores e melhores poetas. Esse poema foi escrito em 1993 e está no "O Livro das Ignorâncias", editado pela Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1993, 107. www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp

“Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é às vezes descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença”. (Hall, 2005:21)

Dentro desse processo de ganhos ou perdas de apropriações de identidades é que essas experiências servem também para entender melhor quem são os alunos/atuantes da *Casa de Ensaio*.

Percebe-se que a identidade desse Estado ainda deseja se firmar e contribuir com o País, libertando-se dos rótulos provincianos. Apesar de suas ricas experiências históricas e culturais, também luta para conquistar espaços nacionais e internacionais, para que possa manifestar sua postura ética, sua arte e assim emitir sua particular opinião estética.

Mato Grosso do Sul é também mais um Estado brasileiro vítima da pobreza e da violência no País.

Portanto, procurei manter um experimento que me levasse a um caminho ativo que reivindicasse a realidade cultural desse Estado, no plano político, no contexto social do século XXI. Pesquisar e interferir na organização social desse trabalho, tendo como foco uma ação coletiva. Estimular e gerar ações que transformem e possam discutir essa realidade. Provocar, indignar, apontar e agir contra algumas ações devastadoras do homem. Desenvolver uma experiência que possibilite a transformação e a diversidade cultural, através do teatro e das artes, para um desenvolvimento humano com jovens. Enfim, estimulá-los à reflexão.

Nova casa

Tudo começou a partir de um sonho, no qual pessoas estão acordadas e experimentam utopias. Eram sonhos antigos, carregados de muitas inquietações e angústias. Um dia, num verão mágico de céu azul, daqueles que só quem foi ao Centro-Oeste desse país pode vislumbrar, a história começou.

Logo no início dos trabalhos com esses jovens, percebi que precisava tornar-me uma pessoa confiável. O processo de conquista de confiança entre nós foi conquistado lentamente. No início da *Casa*, em 1996, eles ainda me olhavam com ar de desconfiança: para eles quem eu era? O que eu pretendia? Onde estavam nossas diferenças e semelhanças? Enfrentei, antes de qualquer coisa, um árduo e longo caminho para ganhar a credibilidade desses adolescentes.

Durante muito tempo, muitas vezes, fui tratada com indiferença e alguns saíam de sala quando eu entrava, já que ficou estabelecido desde as primeiras oficinas que só ficariam em sala os alunos que estivessem interessados em fazer teatro.

Então percebi que precisaria de muita calma e tempo. A indiferença era um comportamento normal entre aqueles adolescentes, principalmente entre os que vinham de histórias de abandono e marginalização social. A confiança não se conquista de uma hora para outra, ela é construída sem prazo estabelecido.

Por exemplo, na primeira semana de oficina, a liberdade proposta era confundida com bagunça e logo fui roubada em sala de aula. Percebi que era necessário aprender a entender melhor quem eram os meus alunos. Sendo assim, iniciava então um novo e longo caminho de pesquisa pedagógica teatral a ser trilhado, atendendo suas especificidades. Percebi ainda que esses jovens não se tornaram agressivos gratuitamente, mas apenas por terem sido criados soltos e sem limites.

A experiência que é desenvolvida na *Casa de Ensaio* até hoje é orgânica, tendo em conta que cada um é cada um. Por exemplo, no início das aulas, pedia que tirassem seus tênis e deixassem num canto da sala, mas com o tempo fui percebendo que o odor corpóreo (provocados pela transpiração, a disodia ou, popularmente conhecidos como chulé e cecê) era muito forte e aos poucos fui introduzindo também conceitos de educação e higiene. Decidimos então que os tênis passam a ficar do lado de fora da sala (hoje existe uma sala-vestiário).

Adolescente normalmente não gosta de tomar banho, mesmo tendo seus pais em cima, imagina os desamparados socialmente. Alguns não tinham nem casa, banheiro, sabonete, toalha de banho e muito menos pais presentes para educá-los. Mas a necessidade do banho foi surgindo. Como alguns exercícios necessitavam de contatos físicos, muitos abraços, eles começavam a sentir o mau-cheiro entre eles, já que não existia o hábito de se tocar, se abraçar. Por isso, o banho também fez parte do aprendizado. Abraçar os cheirosos, um prazer! Todos queriam abraçar, serem abraçados e precisavam então estar cheirosos, para

juntos fazer teatro.

Nessas primeiras oficinas as aulas aconteciam diariamente, de segunda à sexta-feira em meu horário de almoço. O horário não era o melhor, mas o único de que dispunha. Quando chegava, eles estavam acabando de almoçar e, muitas vezes, uns até dormiam, enquanto ríamos, jogávamos, cantávamos, brincávamos e ensaiávamos. Nos olhares dos meus alunos sentia a total ausência de socialização, cada um por si, uma espontaneidade vegetativa e primitiva, não conhecendo outras vidas e tendo seus horizontes marcados por violência. Muitos até dormiam nas ruas e dormir na sala, entre risos e conversas, trazia também um sabor especial de acalento. Eu os deixava dormir como queriam, por perto e com segurança, sem a exposição ao perigo das ruas. Ali se sentiam acolhidos, protegidos, em casa.

O meu público-alvo é um diamante bruto e para trabalhar com ele não basta apenas gostar de diamantes, mas precisei aprender a arte de reconhecer esse diamante que aparentemente parece uma pedra comum e, aos olhos de muitos, inútil. Uma arte cada vez mais complexa e utópica. Pois é por essa arte de dilapidar pedras, no melhor sentido da palavra, que me interessa e a que venho me dedicando há mais de dez anos.

De acordo com minhas memórias, após seis meses de oficinas em sala de aula fomos finalmente para o teatro, um *de verdade*. Optei como ponto de partida das nossas encenações um mergulho no lúdico, no belo e na poesia infanto-juvenil. O objetivo era encenar peças infantis com meus alunos, buscando linguagens lúdicas, alegres e de fácil entendimento. Um fazer teatral simples, para que essa criança ou jovem pudesse entender melhor a arte de representar.

Assim, para nosso espetáculo de estréia elegi um texto da dramaturga carioca Maria Clara Machado, iniciando o nosso primeiro ciclo de encenações da *Casa de Ensaio: o Ciclo Maria Clara*. A peça era *Tem boi e burro na estrada*, inspirada no auto de natal *O boi e o burro no caminho de Belém*.

Desde esse primeiro espetáculo já havia um grande número de atores: quase cem crianças no palco. Uma característica foi se definindo naturalmente ano após ano, como parte da ação pedagógica proposta em um dos programas da *Casa de Ensaio*, “Palco de Experiências”. Assim, desde o início o exercício do coletivo no palco começava a fazer parte dessa ação que estava sendo desenvolvida. O espetáculo encenado com um grupo grande de crianças e adolescentes no palco é um princípio que até hoje acontece e sempre com o cuidado em manter um produto espetacular com qualidade cênica e estética. Para tanto, fazem parte da equipe técnica profissionais de renome. Já participaram das montagens na *Casa de Ensaio* Jorginho de Carvalho (Unirio), Fausto Viana (ECA/USP), Ingrid Koudela (ECA/USP), Babaya (BH), Manoel Rasslan (UFMS), Júlio Feliz (UFMS), Edineide Dias (UFMS), Marco Aurélio Monteiro (RJ) e tantos outros.

Esse processo de encenação teatral com cem alunos/atuantes no palco consiste em manter a unidade entre todos os elementos de um espetáculo: figurino, luz, trilha sonora, coreografia, texto e interpretação. Todos esses elementos precisam estar conversando entre si no mesmo tom, com o mesmo peso cênico. Nesse sentido, ele passa a servir como mecanismo fundamental para essa construção cênica e que também leva ao alcance do desenvolvimento humano cultural com muitos no palco.

Lembro que tudo era festa e ao entrarmos no Teatro Glauce Rocha²⁴ pela primeira vez, meus alunos-atores ganharam de um empresário parceiro um “*Kit Cecê*” (escova de dente, pasta, sabonete e desodorante). Os camarins do Teatro Glauce Rocha são grandes, têm muitos chuveiros, e eles fizeram a festa. Tomaram tantos banhos que chegou a inundar o banheiro. Novo aprendizado e novas regras para a utilização do teatro foram surgindo.

Estreamos com o teatro lotado, nas duas sessões do mesmo dia. Conseguimos mídia gratuita na TV Morena (regional da TV Globo), o que nos ajudou muito, pois apesar da entrada franca, não éramos ainda conhecidos.

Nessa estréia, um dos alunos ficou tão nervoso para entrar em cena que na coxa começou a brigar e sem querer quebrou o braço do outro ator-colega. Ali, nos bastidores, outra cena acontecia paralelamente. Repetia-se a mesma cena que muitas vezes assisti em sala de aula: a briga. Naquele momento, na coxa do teatro, para mim parecia o caos. Nada que depois

²⁴ O Teatro Glauce Rocha está situado no Campus da UFMS, na cidade de Campo Grande, e possui 870 lugares.

não servisse como novo aprendizado.

Não podia esquecer que a vontade e o desejo dessas crianças muitas vezes haviam sido esmagados pela violência do mundo adulto. Em suas casas não existia diálogo, pois desde o início sempre foi difícil apresentar novas culturas e propor mudanças de hábitos e comportamentos. Conversar e até discordar sem brigar, sem bater, foi um longo processo de conquista. Porque em quase todas as oficinas de sala de aula, quando acontecia alguma coisa ou alguém falava algo que os desagradava, eles brigavam. Bater e comer eram as expressões de emoção que mais conheciam e praticavam. Mas, após a estréia no teatro, o “medinho” de entrar em cena, os aplausos do final e a continuidade das oficinas nos anos seguintes eles vivenciaram novas emoções.

O primeiro ciclo de encenações, o *Maria Clara*, durou três anos entre 1996 e 1998. Mais três espetáculos foram apresentados em diversos teatros na cidade: “A Volta do Camaleão Alface” (1997), “O Gato de Botas” (1998) e “A Verdadeira História da Gata Borralheira” (1998)²⁵.

²⁵ Este espetáculo foi encenado por um elenco composto de jovens de diversas classes sociais e faixas etárias.

Em 1999, com as oficinas para os ensaios e as encenações no palco, por ocasião do aniversário de cem anos da cidade de Campo Grande, resolvi romper novas barreiras. Era o início da criação de uma dramaturgia própria, para homenagear meu aluno-ator e contar a história da sua cidade e do seu mundo. Era também uma oportunidade de testar implicações pedagógicas que exercitassem, ainda que timidamente, o coletivo no palco.

Nesse sentido, a identificação com o espectador que estava formando também poderia ser ainda maior, encenar, pela primeira vez, a história da cidade deles. O objetivo era envolvê-los com sua própria história. Encenamos, em curta temporada, a peça “Cem Anos de Segredo e Prosa” e mais uma vez com o teatro lotado. O roteiro foi criado por uma jornalista da terra²⁶ e adaptado para o teatro por mim e Artur de Barros, até então produtor dos espetáculos.

²⁶ Gessy Militão, que escreveu pela primeira vez um roteiro para ser adaptado para o teatro.

Logo após esse espetáculo iniciamos um outro processo de oficinas em sala de aula, ensaios e também no palco. Nascia um outro ciclo de encenação: os *Clássicos Europeus*, que durou entre os anos 2000 e 2003. Um novo caminho de pedagogia teatral começava a se definir, pois além de apresentarmos aos alunos novas oficinas de artes na *Casa de Ensaio* (jogos teatrais, corpo, dança, pintura, voz, música) também comecei a iniciar novas formas de encenação tendo sempre como característica o grande elenco e começando a perceber a força do coletivo em cena.

No ano de 2000 demos um grande passo na *Casa de Ensaio*. Nosso novo caminho seria criar uma dramaturgia que servisse como base ao trabalho nas oficinas e ao que seria encenado. Buscamos como fio condutor de nossas pesquisas, a cada novo espetáculo, pensadores clássicos. Assim, convidei Artur de Barros²⁷, que trabalhava na gestão e produção da *Casa de Ensaio*, a colaborar com a dramaturgia para essas pesquisas artísticas.

²⁷ Artur de Barros é ator e escritor de peças. Fez escola de teatro no Rio de Janeiro, encenou várias peças, cursou Administração na UFF (Universidade Federal Fluminense) e mestrando em Artes Cênicas na ECA/USP (2007).

Buscamos nos clássicos a nossa fonte de referência e base para nossos estudos. Pois como diz Magaldi²⁸, quando você apresenta um clássico recebe um atestado de seriedade artística. A cada ano montamos novos espetáculos, procurando nas histórias de vida desses alunos, nas notícias de jornais e de TV, semelhanças que fornecessem uma ligação com essa nova dramaturgia e com as oficinas propostas pela *Casa de Ensaio*. Artur de Barros sugeriu como primeiro trabalho a ser criado estudar William Shakespeare, tendo como fonte de inspiração a tragédia *Romeu e Julieta*. A peça era *Moreninha Um, Moreninha Dois*²⁹, encenada em 2000.

Em 2001, foi a vez de *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes ser referência de nosso estudo. Nesse caso, Artur de Barros criou a peça com o título “João Além e sua Comitiva, um Dom

²⁸ Sábato Magaldi, 2003,108.

²⁹ A cidade de Campo Grande é chamada de Cidade Morena e possui na periferia uma região de bairros com esse mesmo nome: Moreninha Um, Moreninha Dois e Moreninha Três. Nesses bairros, o índice de violência é elevado

Quixote do Pantanal”.³⁰

Durante o processo de pré-produção da peça, Barros, quando esteve na fazenda “Baía dos Patos”, no Pantanal, fazendo pesquisas de campo para sua dramaturgia, conheceu um peão de nome João Além, que lhe contou histórias de vida. Algumas até foram encenadas. Daí surgiu o nome da peça: “João Além e Sua Comitiva”. Quando o João Além em pessoa compareceu à estréia do espetáculo e entrou pela primeira vez no teatro, emocionou-se muito com a peça. Como agradecimento às suas contribuições, foi convidado a subir ao palco do Teatro Glaucê Rocha, ao final do espetáculo, para receber nossa homenagem.

³⁰ Essa montagem ganhou um artigo da articulista e professora Maria da Glória Sá Rosa, no jornal Correio do Estado, de Mato Grosso do Sul (21/07/2001). “(...) Ao escolher Dom Quixote como tema da próxima encenação, não estariam inconscientemente os ‘dois loucos sadios’, identificando-se com a figura do cavaleiro andante, que depois de ler livros de cavalaria, num atestado de como a leitura modifica idéias e comportamentos, abdicou da própria vida para salvar os mais fracos. (...) neste ano apaixonaram-se pela figura de Dom Quixote, e o localizaram no Pantanal sul-mato-grossense. (...) quem faz arte, sabe, vive e sente o sentido dessa afirmação. Sonhar é viver”. Trecho do artigo.

Com esse espetáculo atingimos um recorde de público de oito mil pessoas nas dez sessões apresentadas. Talvez um dos maiores sucessos de público da *Casa de Ensaio*.

Elegemos como próximo foco de estudos Molière, com *O Avaro do Centro-Oeste*, em 2003. Com esse título intencionalmente provocativo não conseguimos patrocinador. Apesar de Artur de Barros ter criado uma fábula na qual a história acontecia no centro-oeste da França no século XVII, apresentamos questões atuais políticas e sociais que estavam acontecendo no Centro-Oeste brasileiro, com total liberdade de criação. Qualquer semelhança era mera coincidência.

Para encerrar o ciclo de grandes mestres, chegamos a Bertolt Brecht a partir de seus poemas. Encenei *Coragem, porque um é nenhum*. E, como disse certa vez a diretora e atriz Myrian Muniz durante o processo de ensaios de uma peça de Brecht (na qual atuei como atriz): *quando você faz Brecht no palco, nunca mais permanece a mesma pessoa*.³¹

Brecht, um divisor de águas tanto para minha ação pedagógica quanto para minhas novas encenações. Ao todo, o ciclo de estudos da *Casa de Ensaio* sobre os grandes mestres durou quatro anos com a encenação de quatro espetáculos.

³¹ Myrian Muniz, atriz e diretora. Dirigiu a peça *Cabaret de Brecht!*, encenada em Campo Grande, em 2000, e na qual eu e Artur participamos como atores.

Uma vez, um dos alunos foi entrevistado no teatro por um jornalista de TV, após o espetáculo *Coragem* e disse: *com o teatro eu aprendi que eu não sabia que eu sabia pensar*. Era isso que eu pretendia, que eles fossem se reconhecendo como pessoas. A cada encerramento de processo de aprendizagem, peço que escrevam depoimentos para que sirvam de registro sobre suas descobertas e experiências com o palco. Esses depoimentos me ajudam a entender melhor o universo do aluno porque ele pode escrever livremente sobre todos os seus sentimentos, desejos e conhecimentos alcançados durante o ano. Eles também servem como indicadores de mudanças individuais e coletivas. Percebe-se que fazer teatro, subir no palco, traz uma alegria que ficará registrada em sua memória. Segue abaixo um depoimento espontâneo de um ex-aluno/atuante que esteve na *Casa* por quatro anos, publicado no Orkut (rede social de relacionamento na internet).

“ola te add ok, viu to com saudades, de vc do Artur,d+.vc naum imagina o quanto. e asssim naum vou negar. eu to sintindo muita falta das aulas.do momento de concentração.da hora do desestres,das senas improvisadas,nussa,qaunta coisa.eu posso dizer que ai so tem coisa boa.vou te falar uma coisa. si naum fosse o teatro eu naum seria o que sou hoje,,“uma pessoa especial.sempre enxergando longe,procurando sempre ser naum só o melhor mas sim o único se é que vc me entend”.emfim dentre muitas coisas;sinto muita sua falta,,do Artur...e claro que sim,na Casa de Ensaio como l todo,portanto.so tenho que agrdesse laizxx.^hoje tiro quase 10 no boletim de ingles because for you.i liked and like and way gostarei for you.naum sei se esta certo mas!! ,hehe,entaum lais,depois dessa declarassão .espero que vc nunca esuqessa de mim,pois o que vc queria passar pra mim,pod ter certeza"vc conseguiu" 'emfim dentre elogios .historias .momentos aprendisagen .eu so tenho que agradesser pra vc bjo Fabio 23/07/2006

Entre 2004 e 2006 iniciamos o *Ciclo dos Clássicos Brasileiros*, em que estudamos Artur Azevedo com a peça: “Vamos Mambembar?”

No ano seguinte, 2005, buscamos em Mário de Andrade subsídios teóricos para montar o espetáculo “Noite de Lua Cheia”, *Uma Lenda Indígena*.

E em 2006, fomos em busca das poesias e selecionamos alguns poetas contemporâneos brasileiros para estudar, como Carlos Drummond, João Cabral, Ferreira Gullar, Cecília Meirelles, Cora Coralina, Manoel de Barros, Manoel Bandeira, Vinícius de Moraes, Ana Cristina Cesar, Chacal, Adélia Prado e Mário Quintana.

A manhã do outro dia

Percebemos que quanto mais velho o aluno fosse, quando de sua entrada na *Casa*, menos tempo ele ficaria no programa: na sua maioria, depois dos dezesseis anos, já precisavam trabalhar para ajudar a família. Estabelecemos os seguintes critérios como processo de seleção para entrar na *Casa de Ensaio*: o aluno precisa ter entre dez e doze anos; estudar em escola pública; damos preferência aos jovens cuja renda familiar é de até três salários mínimos, ou que sejam moradores de abrigo ou filhos de catadores de lixo.

Mas por que adotamos esses critérios? Quando o meu público-alvo eram todos meninos de rua, pude perceber ao longo do tempo que um menino que abandona a escola e sai para a rua cedo, aos quinze anos atinge a liberdade total. Expostos ao perigo, tudo é permitido para se manterem vivos e o caminho do tráfico é o primeiro e “mais fácil” a ser atingido como medida de sobrevivência. Dificilmente esses jovens aceitam novas normas e regras. Eu me lembro muitas vezes de ter ido à rua buscar pessoalmente um ou outro que desistia

das oficinas por brigas com o padre, que era o coordenador da instituição na época. A cada dia minha insatisfação crescia e isso precisava mudar.

O público-alvo da *Casa de Ensaio* mudou, então, desde 2000. Quando se vê que o aluno adquiriu seus princípios básicos de cidadania na *Casa*, novas portas para o mundo se abrem. A cada avaliação, sentados em roda no chão, no final das aulas, percebe-se que o processo de transformação é rico. Não existe errado e nem certo. Todos podem falar. O importante, para mim, é apenas entender os gestos e as atitudes manifestados nos exercícios de improvisações apresentados em sala de aula e no palco. O processo de descoberta e transformação é individual e o prazo, relativo.

Estabelecemos, portanto, um outro caminho que permite chegar a um resultado mais efetivo de transformação tanto de forma qualitativa quanto quantitativa. Optamos por trabalhar com a criança de dez/doze anos que esteja estudando em escola pública, e desse modo poder diminuir o estado de pobreza e a desigualdade social e - por que não? - até evitar que essas crianças fossem para as ruas tão cedo.

Quanto mais tempo ele passar na *Casa*, maiores são suas transformações individuais. Algumas crianças, quando pequenas, ainda têm medo de sair de seus lares sozinhas, principalmente aquelas que não têm irmãos mais velhos. Sair do seu bairro, pegar um ônibus e ir para o Centro da cidade é por si só uma grande aventura. Os menores chegam à *Casa* nos primeiros meses trazidos por um adulto, ou irmão mais velho, e depois de um tempo, ganham autonomia e vêm sozinhos ou com seus amigos do bairro. Quando eles chegam ao teatro, nessa escola de verdade, só que cheia de brincadeiras, a cultura de massa, que está agregada em cada um, e a vontade de retornar para a rua diminui porque os alunos conhecem outros olhares, outras culturas e um novo mundo se abre.

Na *Casa*, o aluno tem a liberdade de cursar quantos anos quiser e quem define o período de estada é ele mesmo. Alguns saem por diversos motivos, como mudança de cidade, horário da escola, falta de vale-transporte, castigo dos pais, restrição de ordem religiosa, para trabalharem ou até por não gostarem mesmo da metodologia desenvolvida na *Casa*.

O próximo passo foi criar um caráter jurídico e fazer da *Casa de Ensaio* um *Centro de Arte, Cultura, Educação Social e Meio Ambiente*, uma Oscip (organização da sociedade civil de interesse público), sem fins lucrativos e que passa a ser denominada genericamente de terceiro setor.

Passa a ser prioritário obter uma sustentabilidade financeira digna dessas ações, pois a *Casa de Ensaio* possui uma gestão executiva com profissionais assalariados, estagiários e voluntários, voltados ao atendimento dos alunos. A *Casa* tem três núcleos: comunicação, produção e da biblioteca. Para atendê-los precisamos de investimentos e parcerias com empresas, órgãos públicos e instituições comprometidas com ações sociais e que estejam dispostas a trabalhar lado a lado com a sociedade civil organizada.

Sendo uma Oscip, as empresas convidadas como parceiras da *Casa de Ensaio* podem obter alguns benefícios, como ter abatimento no imposto de renda (pessoa jurídica) através de doações, além dos benefícios que os recursos das leis de incentivo à cultura – sejam federais, estaduais ou municipais - propiciam.

Certa vez, a *Casa* foi definida por Bibi (minha neta, à época com nove anos): “*A Casa de Ensaio é uma escola de verdade, só que de brincadeira*”. Penso ser a mais adequada definição. A criança precisa brincar e rir muito.

Quando fundamos a *Casa de Ensaio*, pensamos em uma “escola alternativa”, onde realmente os alunos pudessem brincar, ter prazer e aprender. Ninguém deveria ser testado, etiquetado, excluído, comparado ou julgado. O aprendizado seria no tempo pessoal de cada aluno e as diversidades seriam bem-vindas, provocando reflexões e trazendo novas idéias.

Ela desenvolve hoje vários programas, alguns em parceria com projetos de outras ONGs (organização não-governamental), como Instituto Sonia (Itália), Instituto C&A (Brasil), Fundação AVINA (Suíça), sempre com o objetivo de “arte-transformação”!

Em cada programa implantado, a atuação da *Casa* se dá com ajuda de parceiros financeiros, quase todos do segundo e terceiro setor. Para uma maior transparência de nossas ações, criamos e disponibilizamos um site na internet (www.casadeensaio.org.br), que serve também como meio de divulgação de notícias e relatos de nossos passos.

A *Casa de Ensaio* vem se tornando um centro dedicado a pesquisas e experimentos artísticos. A *Casa* também cria oportunidades através do teatro para que esses jovens

possam desenvolver plenamente seu potencial criativo enquanto cidadãos. Nesses dez anos, já temos ex-alunos que se tornaram educadores ou estagiários na própria *Casa de Ensaio* ou no mercado de trabalho local. Apesar de não formar atores, todos os artistas, educadores, estagiários selecionados para trabalhar na *Casa* são acadêmicos com experiência de palco e já vivenciaram o processo de mais de cinco anos no estabelecimento.

Foi somente no final de 2005 que ocorreu a grande virada da *Casa* ao assumirmos nosso espaço físico. E em 2006, transferimos os programas para os dias de semana, deixando livres os fins de semana para encontros artísticos, workshops, ensaios, festas, lançamentos, exposições, fóruns, cineclubes etc. O final de semana passou a propiciar também lazer e entretenimento cultural e artístico.

A *Casa* possui hoje dois programas-âncora: Nessa Rua tem Talento (oficinas de artes) e “Palco de Experiências” (processo de pesquisa, ensaios e espetáculo). Eles se complementam e já contam hoje cinco anos de estudos consecutivos, divididos em quatro

níveis de dificuldades crescentes. Estão assim constituídos:

- Primeiro - nível básico, com dois anos de duração (denominados de primeiro e segundo ato);
- Segundo - nível intermediário, com dois anos de duração (terceiro e quarto ato);
- Terceiro - nível avançado, com um ano ou mais de duração (quinto ato), e
- Trupe - nível máximo, com duração indefinida.

Cada ato possui oficinas distintas com exercícios de dificuldades crescentes. As sextas-feiras são livres para assistir filmes, para reuniões pedagógicas, cursos de capacitação ou reciclagem para os profissionais e utilização da biblioteca. Aos sábados e domingos acontecem os ensaios com a trupe, que é formada de mais ou menos trinta alunos/atuentes e alguns estagiários educadores (ex-alunos) com idade de quatorze a vinte dois anos, que já tenham mais de quatro anos de experiência de palco na *Casa* e que já possua voz projetada. Ela serve para apresentar pequenas performances em abertura de eventos e ou realiza viagens com peças.

Terminados os três níveis, os alunos que não estão na trupe podem buscar um curso profissionalizante de seu interesse ou optar pelo vestibular para tentar uma graduação. Já passaram pela *Casa de Ensaio* mais de 800 (oitocentos) alunos e hoje nela estudam cerca de cem alunos, todos matriculados em escola pública. A *Casa* possui, como voluntários, uma diretoria composta por um presidente, um vice-presidente e três conselhos: consultivo, administrativo e fiscal; com três membros em cada, mais um suplente com uma gestão de três anos, com direito à reeleição.

Na decoração do espaço físico da *Casa*, fomos guiados pelas cores, pintando alguns detalhes de tonalidades diferentes e fortes. Pintar a *Casa* era, sobretudo, uma satisfação das minhas necessidades em relação às cores. Estas, para mim, definem o belo, o estado de espírito e também me fazem recordar a infância³².

³² Quando era pequena, em nosso quarto havia uma parede toda pintada com um desenho infantil (um velhinho carregando bolas coloridas e conversando com duas crianças no parque), como se fosse um cenário de teatro. Adorava ficar olhando, e a fruição dessa obra de arte instigou mais ainda minha percepção e a capacidade de inventar histórias e criar cenas.

A *Casa de Ensaio* possui, além dos espaços administrativos, recepção, sala-galeria, sala para desenhos e pinturas, sala de música (com piano e diversos outros instrumentos musicais³³), uma pequena biblioteca³⁴/videoteca com quatro computadores e uma sala guarda-roupa. E também um espaço para nossas oficinas de teatro e dança³⁵, bem como nossas pequenas apresentações.

³³ A maioria dos instrumentos musicais é feita com material de sucata pelos alunos. Em oficina com Prof Julio Feliz, uma parceria com Projeto Gramany da ONG Girasolidario.

³⁴ A biblioteca nasceu em 2006 com patrocínio do Instituto C&A e já possui um acervo com mais de dois mil exemplares. Ela obteve consultoria de três acadêmicos da USP, 2006 (Dani, Beth e Rômulo).

³⁵ Esse espaço está nos fundos da *Casa*. Começa a nascer uma sala de teatro e dança com arquibancadas, com patrocínio da Plaenge, Fundação Barbosa Rodrigues, Café Mostarda e muitos amigos.

Para melhor conhecer o processo de trabalho de encenação desenvolvido dentro do programa “Palco de Experiências”, durante o período de dez anos consecutivos (1996/2006), optou-se em narrar algumas características dos processos dos onze espetáculos encenados.

Para tanto, tomou-se como levantamento dessas informações dados encontrados na análise dos programas das peças apresentadas, nos vídeos das apresentações, nos depoimentos de alunos/atuantes e/ou educadores estagiários, nas fotografias dos processos de ensaios e dos espetáculos, nas releituras das matérias publicadas nos jornais e revistas, nas entrevistas em televisão, jornal e revista, nas pesquisas científicas feitas na *Casa*, na leitura do livro “Cadernos de ensaios, um”, no site da *Casa* e nas minhas memórias.

E com o propósito também de gerar novos conhecimentos práticos e teóricos relativos à inserção do saber-fazer teatral como mecanismos de auxílio na formação de muitos jovens no palco. Portanto, os exemplos de experiências vividas nesses espetáculos, durante os ensaios e as apresentações teatrais no palco, serão os próximos passos dessa narrativa. Uma arte engajada no palco.

“Isso é língua de raiz”, continuou. “É língua de faz-de-conta. É língua de brincar!”

Manoel de Barros

Segundo capítulo

Palco de Experiências, experiências de palco

Por uma arte engajada

A presente pesquisa narra a ação cultural que se desenvolve através de experiências de teatro em um dos programas-âncora da *Casa de Ensaio*, “Palco de Experiência”. Apresenta na dificuldade do dia-a-dia a transformação de uma investigação teatral com jovens – crianças e adolescentes. E também busca uma abordagem que privilegia o jogo, a criação e a experimentação sócio-cultural, no palco e na vida deles. É no decorrer dessa ação que sobem ao palco uma média de cem alunos/atuantes a cada novo espetáculo, tornando-se os protagonistas desta história.

O desenvolvimento do processo dramático nesse programa é identificar e apresentar no palco também os fatores sociais que permeiam e instigam, tomando como textos-base clássicos do teatro ou da literatura. Pois eles propiciam a liberdade de criar e encenar a cada ano um novo espetáculo. A cada novo mestre definido, os dados que caracterizam sua obra também auxiliam para falar das raízes culturais e dos novos pensamentos.

Como foi visto, nesses dez anos, o “Palco de Experiências” possui um repertório de onze peças, sendo que todas serviram como base de construção a cada novo espetáculo montado e é justamente o processo delas que será apresentado no presente capítulo.

Desde então, vem-se trabalhando a cada ano com uma proposta experimental de reconstruir as circunstâncias históricas, bem como sobre as injustiças e as opressões presentes do mundo atual, sempre bebendo nos clássicos e dando ênfase ao regional. O objetivo deste

processo é a arte teatral como exercício de identidade, cidadania e desenvolvimento cultural. *“A cultura como direito dos cidadãos e como trabalho de criação coletiva”*.

Essa criação artística persiste no exercício grupal, em que cada participante deixa de ser um ser isolado. Busca-se fazer um teatro social, mas que traga também pensamentos românticos, lúdicos e livres, mesmo contestadores e contraditórios para muitos. Pois a cada nova peça a tentativa é de resgatar através do romantismo, do humor, da imaginação, do lúdico a alegria no corpo e na alma de quem faz e de quem assiste.

A criação também brinca com a forma e a estética, reinventando a linguagem teatral clássica em achados lúdicos e poéticos. Por exemplo, denuncia em cena a ganância dos “poderosos”, apontando a interlocução dos desfavorecidos socialmente e as suas interferências estrangeiras numa nação que busca encontrar sua própria brasilidade.

É através da magia dessa atividade artística que a criança de bairros populares e o aluno/atuante com pouco ou nenhum acesso artístico consegue vivenciar no palco sua

emoção na contramão de suas vidas. Percebe-se a sua disponibilidade para criar alegria, vontade de viver e partilhar felicidade coletiva, mesmo em condições miseráveis, muitas vezes precárias, como nos casos de muitos.

Ai está a magia do teatro, pois não se trata de romantizar a condição de miséria, mas há que fazer justiça a essa habilidade espantosa que a arte tem em converter o negativo em positivo. Mesmo que essa magia se torne só um instante no palco, o coletivo, o mágico e a emoção transcendem o medo, a injustiça, o declínio social e político - sentimentos comuns neste século.

Contudo, esse programa “Palco de experiências” tenta também fugir do estigma de “teatro amador escolar”, conhecido por aquele educador que muitas vezes não conhece ou não possui interesse na qualidade artística do espetáculo. São os casos do “teatro de escola”, que cumprem apenas o papel de veículo de apresentação nas festividades religiosas, cívicas exigidos pela direção da escola. No entanto,

*“muitos de nós já assistimos a espetáculos de crianças ou adultos amadores onde, além de um vislumbre esporádico de graça natural ou no momento fugaz de espontaneidade, pouco ou mesmo nada havia que redimisse a apresentação. Os atores podiam estar até se “expressando a si mesmos”, mas eles o faziam às custas da platéia e da realidade teatral. Esta sessão caracteriza alguns das assim chamadas qualidades ‘amadorísticas’ de atores jovens e inexperientes.”
(Spolin, 2007,269)*

Para tanto, essa linguagem teatral chamada de “qualidades amadorísticas” precisa ser entendida como mais uma prática cultural cujo conteúdo pedagógico é fundamentado não apenas em suas qualidades artísticas enquanto aluno/atuante, mas na sua transformação social e na busca do valor de cidadania. E não seguir apenas por uma arte que só serve para murais decorativos, muitas vezes “inútil e fácil”, como se vê por aí.

Todos os espetáculos da *Casa* possuem grande elenco e tem o coro um papel de significância. O coro tinha significância na história do teatro, mas foi se reduzindo e se perdendo. Muitos dos espetáculos teatrais de hoje também foram perdendo seu significado artístico e educativo. Assim, das grandes festas dionisiacas envolvidas ao Teatro Grego, o teatro de hoje, em sua maioria, está envolto de si mesmo e das suas coisas, somente em seu próprio umbigo.

Teatro social, um processo brincante

As ações que permeiam o cotidiano desse jovem aluno/atuante da *Casa de Ensaio* passam a ser apresentadas através de textos poéticos e do belo artístico. Um fazer teatral que pode envolver e provocar tanto a quem o faz quanto a quem o assiste.

Percebe-se que esses jovens quando são aplaudidos, a cada término de uma sessão³⁶, naquele momento estão sendo autorizados a descobrir em si tudo o que os diferencia como indivíduos potentes e exclusivos. Ali, o teatro os transforma e passa a ser o seu único mestre.

³⁶ Normalmente uma temporada possui dez sessões consecutivas, com duas apresentações por dia, retomando as matinês. Durante as matinês, as escolas públicas lotam o espaço com suas crianças.

Naquele momento, em cada aluno/atuante um novo processo de construção interna se inicia em favor da necessidade do seu constante aperfeiçoamento para a transformação como cidadão em sua comunidade.

Como foi dito, nosso elenco é formado por todos os cem alunos/atuantes, mas às vezes também convidamos alguns atores profissionais ou adultos amadores para se somar ao elenco. Quanto à equipe técnica de montagem, sempre são convidados profissionais de renome.

Envolver atores profissionais com alunos amadores é tema de muita polêmica, e percebe-se em vivências, e lendo Wekwerth (1997), discípulo de Brecht, que envolver ator amador com ator profissional é uma questão difícil e delicada. Wekwerth diz que o ator profissional precisa zerar seu conhecimento a cada novo trabalho e recomeçar do nada muitas vezes.

Mas não são todos os profissionais que obtém essa humildade e competência em zerar conhecimentos.

Certa vez, fez-se uma leitura pública no ginásio de uma escola e no elenco havia alguns atores profissionais. Um deles lia “brancamente”, sem emoção, enquanto os alunos “davam seu sangue”. Nos ensaios, acontecia o mesmo, ou seja, ensaiavam sem emoção. Ali se percebeu a sutileza da questão, o quanto o ator precisa exercitar sua humildade no palco como forma de crescimento e conhecimento. Aprender fazendo a cada novo personagem proposto.

Não é fácil atingir o ponto zero para compor seu novo personagem. Estar em cena, como dizem alguns diretores, é resgatar a sua naturalidade e espontaneidade. Um trabalho de limpeza do seu próprio eu, formado de energia e sensibilidade. É saber atingi-lo a cada novo personagem e assim contribuir com novos aprendizados.

Teatro, casa dos sonhos

É necessário relembrar que a *Casa de Ensaio* a cada ano elege um pensador, um sentimento e um tema atual para sua dramaturgia. Os temas geralmente são escolhidos pela necessidade em se problematizar uma situação atual política ou social, que vem incomodando e que indiretamente queremos contestá-la, provocá-la, em suma, propor mudanças.

Assim, busca-se uma maior identificação e compreensão não somente entre os alunos, mas também com a platéia. Ao se decidir pelo tema, Artur de Barros busca encontrar poetas, artistas ou dramaturgos que já tenham construído ações parecidas com as experiências desses jovens em seus trabalhos. Por que voltar aos clássicos?

Estudar os clássicos não só amplia os horizontes culturais como também ajuda a contextualizar as ações reais vivenciadas por alguns desses alunos/atuantes no palco. Bem como oportunizam reflexões sob os problemas atuais.

Foram montadas nesse período onze peças que homenageiam alguns dos clássicos do teatro e da nossa literatura. São eles, vale relembrar: Maria Clara Machado, William Shakespeare, Molière, Miguel de Cervantes, Bertolt Brecht, Artur Azevedo, Mário de Andrade, Manoel de Barros, Mário Quintana, Ferreira Gullar, Carlos Drummond, Cora Coralina, Cecília Meirelles, Chacal, João Cabral, entre outros.

Durante as três primeiras encenações chamadas de “Ciclo Maria Clara” já começava a fluir na dramaturgia da *Casa* os temas regionais que passaram a ser o mote dos últimos espetáculos.

Em 1996, no primeiro espetáculo apresentado, a inclusão de influências culturais regionais na encenação já iniciava seus primeiros passos. Um exemplo foi quando se montou o primeiro espetáculo do programa “Palco de Experiências”, inspirado na obra de Maria Clara Machado, “Tem boi e burro na estrada”. Algumas licenças poéticas foram permitidas, integrando as influências culturais do Natal com a do carnaval. Entrando na trilha sonora desde Ave-Maria a música de Carlinhos Brown.

E desde o início o elenco era formado por muitos, portanto, criou-se em uma determinada cena um grupo de uns quarenta alunos/atuentes, cujo personagem era “passageiro da estrada”. Até hoje quando um ex-aluno desse elenco nos encontra na rua diz: *“lembra de mim, eu era o passageiro da estrada!”*

Cabe aqui um comentário à parte. Nessa época, muitos dos jovens com quais se trabalhava eram meninos de rua. O trabalho era desenvolvido em espaço da Missão Salesiana. A instituição católica tinha um teatro que foi solicitado para ser o palco do primeiro

experimento. Entretanto, o coordenador da entidade na ocasião não nos cedeu, e ainda disse: “(...) *não adianta, pobre não vai ao teatro, pobre só gosta de futebol!*”

Em função desse feito, no dia seguinte conseguiu-se, gratuitamente, o teatro da UFMS, o Glauce Rocha. Passando a ser o teatro da *Casa*, a partir de então vem sendo o palco de todos os espetáculos encenados.

O teatro para eles é um espaço mágico e seus camarins são confortáveis, com ar condicionado, telefone, chuveiros e geladeira. Durante a temporada eles chegam bem cedo para usufruir ao máximo dessa magia e conforto. Uma vez quase foi suspensa a temporada porque três alunos/atuantes se esconderam e resolveram dormir nos camarins e quando o vigia foi abrir o teatro levou o maior susto.

Portanto, com as duas sessões lotadas, pode-se mostrar que todos, “pobre ou rico”, apreciam e precisam assistir a uma boa arte. Foram convidados para formar a primeira equipe da *Casa* “amigos artistas” com trabalho voluntário para atuação de suas realizações cênicas. Entre eles, as artistas plásticas Ana Carla Zahran (cenário), Lúcia Barbosa (adereços), Gisela Doria (coreógrafa que vem desde então assinando todas as coreografias), Valéria Caldas (produção executiva), Martha Barbosa (atuação e trilha), Vera Neto, Maria Dourado e Artur de Barros (na ocasião só fazia a produção financeira e mais tarde passou para a dramaturgia também).

Anos seguintes

Em 2007, no espetáculo “A Volta do Camaleão Alface” foi inserida uma dança indígena e muitos personagens “índios” entraram em cena. Em seguida, com “O Gato de Botas”, questionou-se a nobreza, o proletariado e muitos personagens entram na história como

garçons e coelhinhas. Todos esses espetáculos homenagearam Maria Clara Machado. As encenações eram simples e com poucas elucubrações artísticas.

Em 1999, com a mudança para outro espaço físico, deixando o da entidade de cunho religioso, iniciou-se um novo processo de encenação, ainda tímido, mas de rupturas pedagógicas teatrais mais acentuadas e abertas a todas as etnias e crenças.

Como naquele ano Campo Grande estava fazendo cem anos, resolveu-se montar um espetáculo musical contando a história da cidade e assim nasceu “Cem anos de Segredo e Prosa”, roteirizada pela primeira vez pela jornalista Maria Gessy Militão. Mas, como ela nunca havia escrito uma peça teatral contou com a ajuda de Artur de Barros para adaptação cênica do texto. Esse espetáculo teve o patrocínio da Copagaz (empresa do setor de gás de cozinha) através da lei estadual de incentivo à cultura.³⁷

³⁷ A lei está suspensa desde então. (2007).

O título foi criado pelo fato de Campo Grande ter dois rios que passavam por dentro dela, chamados Segredo e Prosa. Desse modo, através de segredos e muita prosa a história era contada, através de “causos populares” e de sua música. A trilha foi composta por músicas de sucesso popular criada por alguns compositores da terra com expressão nacional, como Almir Sater, músicos integrantes da família Espíndola, Geraldo Roca, Paulinho Simões, Guilherme Rondon, entre outros. As coreografias se misturavam entre alunos convidados da escola de Ballet Gisela Doria e alunos/atuentes.

Convidou-se também um mestre da luz, amigo da *Casa*, Jorginho de Carvalho (professor da Unirio) que, desde então, vem iluminando com simplicidade e emoção as encenações da *Casa*. Seu papel é dar o acabamento final ao espetáculo.

No primeiro ensaio, quando vamos ao teatro e apresentamos a peça para criar seu desenho de luz, em função da sua bagagem teatral (mais de quarenta anos de teatro), Jorginho também pode contribuir com sugestões ao espetáculo. E suas críticas são sempre

fundamentadas, pois ao assisti-lo pela primeira vez consegue obter um distanciamento antes de se envolver propriamente com o espetáculo.

Como afirma Craig, a mise-en-scène não está limitada a meios de expressão e técnicas; também significa o crescimento de uma resposta emocional e intelectual da platéia³⁸. Todos crescem, tudo flui. Uns apreciam, outros não. E diz Craig³⁹:

“um diretor pode ser um dramaturgo, um compositor, um arquiteto, mas ele tem que ter sido ator, ainda ser designer e um camarada com visão teatral. Mas quando tiver uma dificuldade, não hesite, escute a opinião de um homem de teatro, nem que seja um

³⁸ Viana, Fausto, 2004, 46.

³⁹ Viana, fausto, 2004, 106.

*alfaiate ao invés de dar atenção ao que diga um
amador.*⁴⁰”

Portanto, trazer alguém do teatro para analisar o trabalho cênico antes da estréia contribui muito e Jorginho e outros têm contribuído com esse papel. Nesse espetáculo, também fizeram parte da equipe técnica profissionais como Manoel Rasslan na direção musical e seu assistente Órion Cruz, entre tantos outros que vieram para somar.

Esse espetáculo rendeu muitos comentários pela cidade, lotando todos os dias. Rendeu até artigo no jornal local da professora Glorinha Sá Rosa (com notório saber em cultura). Abaixo trecho do artigo:

*“...situar a narrativa no esquema leve de uma revista musical, correspondia a organizar um quebra-cabeças justapondo figuras humanas, objetos, cores, luzes num grande caleidoscópio, repleto de som e movimento. Cem anos de Segredo e Prosa foi uma das mais lindas mensagens enviadas a Campo Grande nesse vôo de reconhecimento de sua riqueza cultural que reforçou nossa felicidade de viver aqui*⁴¹.”

Portanto, foi a partir desse espetáculo que se iniciou um novo conceito para se desenvolver a dramaturgia da *Casa*, trazendo o regional para nossas vivências artísticas. Um novo caminho, agora sem volta, de um processo de encenação e a cada ano novos vôos artísticos rompeu definitivamente com os paradigmas de que teatro escolar ou amador é “pobre”, no sentido de não ter qualidade artística, recursos estéticos e financeiros.

⁴⁰ idem, p. 111.

⁴¹ O artigo “Um vôo pelos Cem anos de Segredo e Prosa” foi publicado no jornal diário Correio do Estado em 3/09/1999.

Descobriu-se também que o público gostou da imitação do real e que existem outros recursos não somente financeiros para se produzir um espetáculo com qualidade. O escambo, por exemplo, uma simples troca de mercadoria por mercadoria sem equivalência de valor, era utilizado como moeda antiga, mas até hoje funciona para a montagem de espetáculos, como nos casos em que uma agência de turismo fornece as passagens aéreas, uma loja os tecidos para o figurino, uma agência de propaganda desenvolve a programação visual, uma gráfica faz o material de publicidade, uma locadora disponibiliza veículos para a produção, um hotel as diárias para os profissionais de fora, um restaurante a alimentação, a Universidade com a produção/gravação do vídeo da peça e assim por diante. A prática também é conhecida como permuta. Nesse caso, somente os cachês não prescindem de recursos financeiros, mas nem sempre eles surgem ou são como deveriam ser. Alguns desses apoios também são possíveis porque todas as apresentações são gratuitas e a *Casa* é uma organização sem fins lucrativos.

Entretanto, a cada novo espetáculo a equipe técnica vai se modificando, se especializando e aos poucos se integrando artistas profissionais em suas áreas de formação e atuação, seja cenógrafo, iluminador, coreógrafo, figurinista, produtor, maquiador etc.

Os espetáculos da *Casa* a partir de então não deixaram nada a desejar para os “profissionais”. A seguir, alguns comentários da platéia:

“Nossa, nem parece que é feito aqui... Melhor que muito teatro de fora... Nem parece que é teatro com pobres... A produção é rica mais o elenco.”

Entre todos os comentários um marcou bastante o trabalho da *Casa*, quando um espectador comentou ao outro ao sair do teatro:

- Gostou?
- Não (disse-lhe o outro). Isso não é teatro, não é TV, não é cinema, não é show, não é nada.

Percebeu-se então que a *Casa de Ensaio* propunha algo novo e que muitos não conheciam, fazia-se então outro tipo de teatro na cidade.

Regional, como processo teatral

Com o “processo teatral” a vapor a partir de 2000, com Artur de Barros, iniciavam-se novas pesquisas e novos estudos por uma dramaturgia na qual as questões regionais estivessem presentes. E como primeira encenação de sua dramaturgia o espetáculo “Moreninha Um, Moreninha Dois”. Como fonte de pesquisa e de referência Shakespeare, com o clássico *Romeu e Julieta*. O sentimento a ser trabalhado com eles era de amor e de preconceito. Parte do processo foi retratado e publicado no número 1 de *Cadernos de Ensaios*⁴², cujo objetivo é o de registrar os processos teatrais da *Casa* e contribuir para o teatro-educação no País.

Arianne Mnouchkine⁴³ vê nas peças de Shakespeare um caminho para descobrir como relatar histórias políticas, e assim foi feito. Inseriu -se um tema atual político e social, o uso do poder e a questão da discriminação racial.

⁴² Cadernos de Ensaios, numero 1, 2006. É uma publicação anual da *Casa de Ensaio*, com o objetivo de registrar o processo de trabalho de teatro, bem como também orientar e estimular outros artistas educadores, estudantes e profissionais de áreas afins, locais e nacionais, a desenvolverem seus trabalhos artísticos multiplicando experiências na área de arte e cultura. Há exemplares nas bibliotecas da UFMS, ECA/USP e na Casa de Ensaio.

⁴³ in Fausto Viana, 2004, 485.

A história se passava na região mais populosa de Campo Grande, as Moreninhas. O Romeu era negro e “pobre” e a Julieta, “emergente”, filha de dono de uma rede de supermercado da periferia, em ascensão e com poder.

Em Campo Grande existem poucos negros e o preconceito é velado. Falou-se dos emergentes oriundos da política, do comércio e do campo, e sobre como enriqueciam, de modo ilícito. Para a pesquisa foram convidados especialistas em Shakespeare, especialistas em questões raciais e até políticos. Vários filmes foram exibidos como preparação do elenco, tais como a versão para o cinema *Shakespeare Apaixonado*. Foram consultados diversos livros sobre o tema, até mesmo de literatura infantil.

Em 2001, a *Casa* obteve um novo recorde de público com o espetáculo: “João Além e sua Comitiva, um Dom Quixote do Pantanal”. Para melhorar a qualidade da produção, veio do Rio de Janeiro um produtor profissional, Marco Aurélio Monteiro⁴⁴, que assim como Jorginho, vem assinando as produções da *Casa*. O público foi de mais de oito mil pessoas. O sentimento trabalhado foi o sonho. Assim, Miguel de Cervantes foi apresentado e estudado pelos alunos através de livros, filme e com uma palestra de Glorinha Sá Rosa, especialista no assunto.

Para o processo de pesquisa de dramaturgia, o autor foi para o Pantanal; e no laboratório de ator alguns alunos/atuentes também foram para uma fazenda conversar com peões e entender de perto o mundo rural. Foram exibidos ainda documentários sobre o Pantanal e foram convidados Manoel Rasslan e Júlio Feliz (ambos são músicos e professores da UFMS) para criar a direção musical e trilha sonora, toda regional.

⁴⁴ Marco Aurélio é carioca, comunicólogo, produtor teatral de grandes espetáculos no eixo Rio-São Paulo desde 1990.

A história se passava em três tempos, passado presente e futuro, utilizando as características de uma dramaturgia grega: inferno, purgatório e céu. Com planos baixo, alto e médio. Assim a fase da infância, idade adulta e velhice eram protagonizadas por atores diferentes, que dividiam o mesmo personagem. Como o elenco era sempre grande (cem pessoas) não havia problemas com o número elevado de personagens. Além de oportunizar o maior número de alunos oferecendo diversos ou os mesmos personagens em distintas épocas.

Nesse caso, como o elenco é sempre com crianças e adolescentes, o trabalho de caracterização de um velho era ainda muito difícil, pois não havia na cidade profissional em maquiagem teatral. Portanto, foi necessário o convite a alguns atores adultos da terra para somar ao espetáculo, tais como César Chedid, Márcio Doria, Martha Barbosa, Expedito Monte Branco, Gisela Doria, Tom Figueiredo, Luis Fernando Nasser, Maria Dourado, José Francisco, Sidney Corrêa, Silvia e Marisa Coutinho.

Em 2002, mais uma provocação: “O Avarento do Centro-Oeste”, obra para a qual foi estudado Molière, e cujo sentimento trabalhado seria a avareza. Como o objetivo era denunciar as diversas formas de avareza (social, cultural e espiritual) no País, em especial no Centro-Oeste, previam-se alguns percalços para tão grande provocação. O que de fato

ocorreu, pois não houve captação de recursos financeiros, já que ninguém quis patrocinar, e tudo foi feito à base da permuta. Quem seria o avarento do Centro-Oeste? Existiria avareza no Centro-Oeste? Então, para dirimir e velar essas questões, a peça vira uma metáfora da realidade, transportando para a França do século XVII, com Luís XIV, e transferindo assim todas as “avarezas” para o Centro-Oeste da França nesse século, lá bem distante do Centro-Oeste brasileiro. “Qualquer semelhança seria mera coincidência”.

Pretendeu-se com o texto fazer uma reflexão política e social da cidade e do País, onde a avareza cultural era latente, sempre deixada de lado e negligenciada. A Secretaria Estadual de Cultura foi fechada e a lei estadual de incentivo à Cultura estava suspensa, como continua até hoje.

Para não confrontar com a realidade do “poder” e da elite social, criou-se uma lenda, na qual a história se passava no século XVII, mais precisamente no Centro-Oeste da França. Então, Luís XIV passa a ser o retrato do poder, o avarento do Centro-Oeste.

Mas esse processo de confronto com a realidade que é apresentada como lenda no espetáculo não era nada novo. Por exemplo, em Paris foi realizado, em 1999, com a diretora do Théâtre du Soleil, Arianne Mnouchkine, uma “lenda” em “Tambores do Dique”. O espetáculo tratava de um relato sobre as imensas inundações que ocorreram em uma determinada época na China e que foi administrada erroneamente pelo governo chinês. Toma-se como base o relato da diretora, Arianne Mnouchkine:

“para salvar da inundação uma cidade muito grande, o que é totalmente admissível, decidiram inundar o campo. Eles abrem a parte mais alta das comportas, brechas mesmo que são previstas, e a água é solta sobre o campo “mas tendo antes prevenido os camponeses. Mas eles não avisaram e muita gente morreu e centenas de pessoas ficaram sem abrigo. Então como a história era cruel e verdadeira, ela pediu para a autora do Soleil (Helen Cixous) escrever como se fosse uma lenda que passava em um lugar entre a Coréia, o Japão e o Vietnã. Então ela escreveu como se fosse uma fábula que tratava de um reino que havia mais de mil anos em um país oriental, mas que

não era o Japão (Arianne Mnouchkine, in Viana: 2005, 507).

Assim, ela pôde retratar no palco essa verdadeira catástrofe humana apresentando fatos da vida real como uma lenda. Outro desafio também foi proposto nesse espetáculo durante o processo de ensaios. Como o seu objetivo era desenvolver o coletivo, formaram-se dois elencos. Assim, para cada personagem, dois alunos/atuantes se dividiam e cada hora um ensaiava a cena enquanto o outro assistia.

Durante a apresentação, em cada sessão do espetáculo⁴⁵, um aluno/atuante representava o personagem e o outro atuava com o coro. Portanto, todos puderam participar do espetáculo em todas as sessões, ora como protagonista, ora como coro. O trabalho era de porte e começava a satisfazer.

Certa vez ocorreu uma experiência inusitada e que mais tarde serviu de indicador para mudanças e descobertas para outras formas de construção, em prol do coletivo. Um aluno/atuante que vinha sendo protagonista há quatro anos teve que dividir pela primeira vez seu personagem com outro. Durante o processo de ensaio percebeu-se que estava sendo difícil para ele se ver no outro, dividir com outro o seu personagem. Não entendeu ou não aceitou o processo proposto. Então quando o seu duo contracenava, ele nunca assistia.

Durante a temporada do teatro, não entrava em cena para atuar quando interpretava o papel de coro, apenas quando era o protagonista da cena. Algumas vezes nem comparecia para o espetáculo ou ficava sentado escondido na platéia assistindo à peça. Ele não conseguia perceber a importância de se ver através do outro, bem como de sua atuação enquanto coro.

Com essa experiência, o elenco aprendeu que o teatro é a arte do coletivo e da generosidade por excelência. Hoje, você pode ser o rei, amanhã, o plebeu e todos os personagens no palco têm suas importâncias e valores.

⁴⁵ Na temporada do teatro eles apresentam duas sessões por dia, uma matinê e outra à noite.

Esse se tornou mais um desafio, um exercício de multiplicidade, criatividade e vivacidade para o palco e também para a vida. Entretanto, o novo processo apresentado de encenação ainda não estava claro para eles e nem todos entendiam essa proposta. Então, novos desafios precisavam ser encontrados para fortalecer o coletivo enquanto coro.

Com o objetivo de tentar compreender como fortalecer o coro, em 2003, o tema de estudo foi o lixo e o coletivo com suas questões sociais e humanas. A encenação era de porte, já que o tema era social, político e denso. Como fio condutor desse processo dramatúrgico e de encenação, escolheu-se o grande mestre do social, Bertolt Brecht, encenando-se assim o espetáculo “Coragem, porque um é nenhum”.

Levantaram-se questões como: Qual é a importância do coletivo? Por que um é nenhum? De quem é o lixo da cidade? Quem são os responsáveis? Como denunciá-los? Pobreza é a miséria humana?

Uma das dificuldades encontradas na montagem da dramaturgia e na encenação desse espetáculo foi deparar com a realidade dos personagens da história - os catadores de lixo, garis e habitantes do lixão -, fonte de todas as pesquisas. A cada nova história de vida apresentada através dos verdadeiros catadores de lixo que eram entrevistados ou “recicradores”, como muito gostavam de ser chamados, mais sofrimento vivenciavam.

Muitas histórias verdadeiras contadas por eles foram incluídas no texto e percebia-se pela reação de risos na platéia, em determinadas cenas, quando nela presente estava um catador de lixo, pois só eles achavam graça e riam muito. A identificação com a cena era total. Eles riam e se emocionavam de suas próprias histórias.

Colocou-se um carrinho de catador de verdade em cena, emprestado por um deles. Alguns catadores puderam ter acesso aos ensaios, entrando no teatro pela primeira vez. Ficavam horas assistindo aos ensaios e só saíam quando as portas do teatro se cerravam, saindo junto com todo elenco.

Como estudo de processo para criação dos personagens, as pesquisas consistiram em assistir filmes como Ópera do Malandro, ouvir músicas de Kurt Weil (compositor parceiro de Brecht) em alemão e algumas versões em português, ler poemas e até peças em forma de diálogos, de Brecht. Inspirados no autor - muitos de seus poemas e peças são baseados na Segunda Guerra Mundial -, aproveitou-se então como método de estudo falar sobre ela e fazer um paralelo com a guerra daquele momento, a do Golfo Pérsico. Para falar sobre esses temas, foi convidada a professora de História Dolores Ribeiro (UCDB – Universidade Católica Dom Bosco) para uma conversa com os alunos/atuantes.

E como exercício de laboratório, para sentir-se na pele o papel de catadores de lixo, nesse caso o dos garis, todos os alunos passaram uma tarde num dos maiores parques da cidade, Parque das Nações Indígenas, catando resíduos no parque. Cada um carregava seu saquinho e assim limpavam todo o parque. Cada lixo encontrado era uma festa. Eles competiam para ver quem achava mais.

O filme “Ilha das flores”, de Furtado, também foi exibido aos alunos e comentado por um especialista. Para melhor retratar cenicamente o espaço físico, foi convidado, além de uma equipe técnica, que vinha se formando, um artista plástico e arquiteto, Renato Arakaky⁴⁶. Como não existia cenógrafo profissional na cidade e também os recursos eram escassos para importar um, as cenografias até então eram feitas por artistas plásticos ou arquitetos habilidosos. A proposta era de desenvolver um cenário com dois planos.

Outra novidade foi a trilha sonora; as músicas eram tocadas e cantadas ao vivo por acadêmicos da UFMS, dando o tom do espetáculo. Um baterista, um tecladista e três cantores.

Encerrava na *Casa*, carregado de emoções e muitos questionamentos, mais um Ciclo, o Ciclo dos Clássicos Europeus.

⁴⁶ Renato Arakaky é arquiteto e artista plástico de Mato Grosso do Sul.

2004 inicia com o Ciclo dos “Clássicos Brasileiros”, buscando a alegria como sentimento a ser estudado, já que haviam tratado anteriormente um tema tão triste. Bebeu-se na fonte de Artur Azevedo e apresentou-se como pesquisa um material sobre o saudoso teatro de revista. Para tanto, a *Casa* convidou em agosto o professor Fausto Viana, que apresentou uma oficina sobre o tema, culminando com um grande carnaval.

Durante essa oficina ele também começou a sua pesquisa de figurinos com os próprios alunos, já sabendo que voltaria em outubro para fazer o cenário e entregar o figurino completo e os adereços. Um dos desenhos como sugestão, desenvolvido na sua oficina por alunos, virou imagem da programação visual da peça, finalizada pela agência parceira, a Qualitas.

Assim nascia mais um espetáculo, “Vamos mambembar?”, em ritmo de festas e de modinhas antigas de carnaval. A idéia inicial era relembrar e apresentar a história do teatro de revista e a importância das trupes de teatro, pois desde aquela época já se pretendia criar a trupe da *Casa*.

Os resgates das marchinhas de carnaval, muitas já esquecidas em nossas memórias, deram o tom da peça. Outro foco era trazer as diversidades culturais e integrar a cultura carioca com o sul-mato-grossense. A peça começava no Rio de Janeiro, dentro de um teatro de revista, e durante a apresentação de um show um diretor de uma trupe que era espectador

demonstrava preocupação, pois precisava encontrar uma nova estrela para a companhia teatral. Um dos atores da trupe sugeriu viajar para Mato Grosso do Sul, onde havia uma amiga atriz. Assim eles pegaram um trem, seguiram para Campo Grande em busca da sua estrela.

Para a trilha sonora, foi desenvolvido um novo ritmo que serviu de cena final do espetáculo, sugerido pelo autor, Artur de Barro. O ritmo sugerido pelo carioca foi o “Samba-Polca”, executado pelo cantor e compositor da terra, Celito Espíndola, e também professor na Uniderp (Universidade para o Desenvolvimento da Região e do Estado do Pantanal). A polca é um ritmo da região, tão conhecido como o samba no Rio de Janeiro.

Nessa encenação, imbuídos no crescimento da qualidade artística e cênica, e com o apoio de um patrocinador, foi possível buscar novos mestres, não havendo especialistas na área para figurino, como já foi dito. A *Casa* convidou então Fausto Viana (ECA/USP), Ingrid Koudela (ECA/USP) como dramaturga, bem como as cantoras e educadoras Edineide Dias (UFMS) e Babaya (BH) como preparadoras vocal, Celito Espíndola na direção musical e trilha e a atriz Carol Doria⁴⁷ (CAL/RJ) na produção artística e assistente de direção. Esses nomes se somaram aos profissionais de renome que desde então já vinham fazendo parte da equipe: Marco Aurélio Monteiro (RJ), Jorginho de Carvalho e Gisela Doria. Com eles iniciávamos uma nova equipe de artistas profissionais especializados, buscando experimentos teatrais mais fundamentados em exercícios práticos teóricos, dentro de uma encenação contemporânea, humanitária, política e social, sem perder o sentido de coletivo, do belo e da estética.

⁴⁷ Carol Doria é minha outra filha, atriz profissional. Mora no Rio e já participou de várias peças na *Casa*.

Com a chegada do cenógrafo e figurinista profissional descobriu-se que trazendo um profissional qualificado ele poderia apresentar propostas cênicas com o mínimo de recursos financeiros, como é a situação da *Casa*. E com ele, os custos não aumentaram, pelo contrário, os figurinos antigos passaram a ser reaproveitados.

Foi com essa montagem (“Vamos mambembar?”) que se teve a coragem de rever o processo de encenação passando a utilizar o livro *O Jogo Teatral*, do diretor Spolin (2001), como um referencial teórico e prático para algumas marcações cênicas.

Marcar e costurar as cenas, tendo Spolin como referencial, trouxe mais segurança e prazer, tornando o ensaio bem mais orgânico. Desde então, todos os ensaios da *Casa* vêm sendo feitos com mais naturalidade e espontaneidade. Passou-se a brincar mais, rir e jogar durante as criações. Ou seja, fazer arte como ela deve ser feita para criança - prazerosa, lúdica, divertida.

Ocorreram também alguns aspectos negativos (problemas de saúde), mas normais e oportunos dentro de um processo de criação teatral coletiva e orgânica, e, vale lembra, com muitos jovens. Por exemplo, dor de garganta, gripes, desmaios, torções, fraturas, atrasos, brigas, choros, ressentimentos, ciúmes.

Em 2005, com o décimo espetáculo, voltou-se ao ponto zero. Na verdade, Jorginho de Carvalho e Myrian Muniz, “gurus de teatro”, dizem que uma trupe só começa a andar após dez anos consecutivos de encenação. Nascia, portanto, os primeiros passos para a criação da “trupe da *Casa*” com o espetáculo: “Noite de Lua Cheia, uma lenda indígena”. Como fonte de estudos, o poeta e escritor brasileiro Mário de Andrade, o primeiro a fazer o inventário das formas musicais do País e o responsável pelo resgate da cultura popular em suas diferentes manifestações folclóricas e indígenas. O sentimento era o da espiritualidade e da brasilidade, o “ser brasileiro!” Ser brasileiro, de acordo com Ortiz⁴⁸, significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma população distinta da européia. Povo constituído da miscigenação de três raças: branca, negra e indígena.

Como era o décimo espetáculo da *Casa*, os alunos queriam resgatar a sua história, voltando às suas raízes, os primeiros habitantes: os índios, mitos e suas histórias. Fez-se necessário

⁴⁸ Ortiz, 2006,17

levantar essa bandeira como estudo de nossas identidades, pois segundo Ortiz⁴⁹, o estudo da identidade nos remete a uma distinção entre as manifestações culturais e movimentos sociais.

⁴⁹ Ortiz , 2006,141

Além de que as questões indígenas na mídia gritavam: mortes de crianças indígenas, suicídios, alcoolismo, estupros, corrupções políticas, conflitos de terras e outros. Também se percebeu que a problemática étnica ainda perpetua muitos preconceitos em relação aos índios e negros. Portanto, o assunto, um tanto polêmico, precisava ser tratado com muita delicadeza, já que a previsão era de que mexeria num “enxame de abelhas” na cidade.

Decidiu-se que não se diria o que já vinha sendo dito incansavelmente pela mídia, então foram levantadas outras questões. Optou-se em falar do xamã e suas energias, sua cultura, suas histórias, suas danças, lendas, mitos e magias. As provocações seriam mais uma vez sutis, delicadas, nas entrelinhas; através das intenções artísticas, muito poderia ser dito.

Como processo de pesquisa e levantamento de dados, reuniu-se antropólogos, ecologistas, índios, psicólogos, assistentes sociais, artistas e especialistas nas questões culturais populares e indígenas para muitas conversas com os alunos/atuentes. Como estudo de laboratório de ator, a programação incluía levar os jovens para visitarem a comunidade indígena Cachoeirinha, a 220 quilômetros de Campo Grande, de índios terena, para conhecer in loco suas realidades.

Mas como as comunidades indígenas estavam em crise na época e devido à falta de recursos financeiros, somente três profissionais envolvidos no processo foram visitá-la: o encenador, o figurinista e o diretor musical. Só foi possível visitar essa comunidade porque a diretora musical, Edineide Dias, coincidentemente era índia e ainda possuía família por lá e, após contato prévio, rapidamente abriram-se as portas para a visita de pesquisa. A equipe foi a escolas, armazéns e casas de famílias.

A encenação dessa peça acentuou a força do coro, aliás, todos eram do coro. Assim eles sabiam todo o texto e quando não falavam, dublavam. Além de estarem envolvidos com a história, as atenções nos ensaios eram totais. O percurso de encenação de coro e protagonismo coletivo dentro de um processo de construção de personagem somente puderam ser desenvolvidos depois de um longo processo de aprendizado de exercícios teatrais consecutivos. E como o objeto deste estudo é também a transformação da forma estética espetacular em função de suas implicações pedagógicas, seus objetivos começavam a ser atingidos. Na fala, o mais forte ajudava o mais fraco e assim todos se expunham e ouviam suas vozes.

Para melhor falar desse processo, incluiremos a seguir o trecho da encenadora que estava no programa da peça:

“Esse ano, a Casa de Ensaio faz dez anos de espetáculo, e aproveitamos para parar, refletir e recomeçarmos do ponto zero. Ou seja, resgatar nossas raízes, nossa identidade, nossa história, nossa cultura, nosso Brasil. Sendo assim, elegemos como foco de estudos homenagear um ser brasileiro, ícone de nossa cultura: o escritor, poeta, músico, historiador e um dos grandes líderes do movimento modernista e da

“arte ação”, Mário de Andrade. E entre as manifestações que ele resgatou, elegemos estudar a cultura indígena, sua história, nossas raízes. Estudar essa cultura é resgatar nossas origens e entender melhor quem somos e de onde viemos. Hoje, num mundo contemporâneo, fragmentado e massificado, precisamos entender cada vez mais a importância pedagógica, sócio-cultural e política que o teatro pode trazer. Sobreviver tem sido um exercício de paixão, mas o que me torna feliz é poder olhar para traz, nesses anos todos, e rever tudo o que foi construído e conquistado. É poder dividir, no dia-a-dia, a arte e o sonho com crianças, jovens e artistas. É ver olho no olho, olho brilhar, o coração bater a cada novo conhecimento, nova atitude, novo gesto e novo trabalho, passo a passo, por nos construído. E como hoje é festa, aproveito para agradecer a minha equipe, amigos, família, alunos, público e parceiros que estiveram e estão presentes na construção desse árduo mas maravilhoso processo de desenvolvimento humano que o teatro nos permite. Agradeço também em ter o privilégio em participar da formação de um Centro Cultural e de Pesquisas no Centro-Oeste do Brasil. Obrigada e divirtam-se”. Láís Doria

No mesmo programa, a dramaturga Ingrid Koudela escreveu o seguinte comentário:

“O caminho aberto pelo nosso poeta maior, Mário de Andrade, permitiu à Lais, ao Artur, às crianças e aos jovens da Casa de Ensaio realizar um trabalho de teatro que é merecedor dos maiores elogios. Tocar a questão da cultura indígena significa mexer com raízes que participam da construção de nossa identidade brasileira. Nossa história é cruel e desculpar as atrocidades de ontem e de hoje impossível. Ainda assim, se faz necessário abrir o baú da memória buscando a riqueza aí escondida das lendas, dos mitos, das cantigas e brincadeiras. O teatro tem a capacidade de torná-los novamente vivos e acessíveis aos que nasceram depois de nós – a criança e o jovem de hoje. Compartilhar a trajetória da Casa de Ensaio através da orientação para o Mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo tem sido para mim um processo de aprendizagem que fez com que eu conhecesse mais um pedacinho bem grande desse

nosso Brasil. O céu azul do Centro-Oeste, o pantaneiro, a natureza e seus personagens se fazem presente, assumindo a concretude do sensível nas pesquisas realizadas por Lais e Artur para o teatro realizado com crianças e jovens, que nesse percurso de dez anos da Casa de Ensaio adquiriram o que lhes pertence de direito – a cidadania e o acesso à cultura. Acredito ser esse o caminho tão bem sinalizado por Mário de Andrade!” Ingrid Koudela.

E o autor da peça diz:

“Em uma conversa sobre a dramaturgia da Casa de Ensaio, com Koudela, minha orientadora do mestrado e dramaturga dessa peça, falávamos da importância da “oralidade”. O quanto é importante resgatar as histórias contadas por gerações e mantê-las vivas. Mesmo tendo escolhido minha base de trabalho para esse ano, parti mesmo da criança e suas brincadeiras com jogos tradicionais. Ver a corda imaginária nas brincadeiras de sala de aula trouxe de volta o som da velha corda que cortava a rua em que morava, de uma ponta a outra da calçada. Deu a dimensão de como era bom brincar na rua, hoje um espaço perdido de aprendizado. Então com a pressa das crianças me pus a brincar, uma brincadeira atrás da outra. Corda, pique-esconde e após muita agitação, sentados em roda, o “Era uma vez”. A oralidade através das lendas, neste ano, uma lenda indígena. Fausto Viana, meu mestre querido, me perguntou onde estava Mário de Andrade. Eu respondi: nisso tudo. Aproveitem. Brinquem à vontade. Dizem que ficar amargo é esquecer de como se brinca”. Artur de Barros

No entanto, o texto do autor só fica pronto quando vai para o palco, enquanto isso é costurado e recortando cena por cena, mas sempre em clima de uma grande brincadeira. E quando surgem dúvidas sobre o entendimento do texto para a cena, há o privilégio de perguntar diretamente ao autor, o que facilita muito o trabalho do encenador para a concepção cênica sem sair da idéia da obra proposta. Isso não quer dizer que as licenças poéticas possam acontecer, pelo contrário, elas sempre acontecem e muitas vezes começam a fazer parte do texto. E de acordo com o mestre do teatro, Grotowski:

“Meu encontro com o texto lembra o meu encontro com o ator, e o dele comigo. Para o ator e diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma auto transcendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão”. (Grotowsk; 1971,41)

E uma das maneiras de descobrir o que está escondido entre esses alunos/atuantes, em sua maioria criança e adolescente, é utilizar também os jogos teatrais nos ensaios. Porque atuar requer presença e ela chega através do intuitivo. E segundo Spolin:

“jogar instiga e faz emergir uma força de vida muito importante, quase esquecida, pouco compreendida ou utilizada, e muito depreciada - a paixão.” (Spolin; 2001,16)

Portanto, para emergir essa paixão dentro de cada um, colocaram-se alguns jogos teatrais como cena de abertura do espetáculo com os alunos/atuantes. Eles apareciam pulando corda imaginária, pique-esconde e terminavam cantando em roda um pot-pourri com cantigas da infância, sinalizando o tom lúdico do espetáculo.

Muitos ensaios foram gastos só brincando e cantando. E para criar essa cena de abertura durante alguns ensaios eles pulavam ora com a corda imaginária, ora com a verdadeira. Assim, cada vez mais o exercício do coletivo, do coro, se fortalecia na *Casa*.

E um dos exercícios para o fortalecimento do coro é o jogo teatral, pois através de suas características é possível acentuar o lúdico e o movimento. E a solução do problema também passa a ser um comentário sobre a ação dramática. O mestre desse processo pedagógico nada mais é que o teatro. Veja, por exemplo, o fragmento a seguir, de uma das brincadeiras de roda cantada apresentada:

“eu fui no Itororó beber água e não achei, achei bela morena que no Itororó deixei, por isso dona Rosa entre dentro dessa roda, diga um verso bem bonito, diga adeus e vai-se embora”

Uma aluna/atuante foi escolhida para entrar no centro da roda, “uma bela morena” de verdade, mas na época ela era ainda muito tímida, quase não falava com ninguém. No decorrer dos ensaios com ela, era chamada de “bela morena” a cada vez que precisava entrar no centro da roda para fazer sua cena. Um dia, quando estavam sendo encerradas as avaliações com diálogos, em roda, mas sentados no chão, com todo elenco, ela pela primeira vez se colocou e socializou.

Portanto, sabemos que o progresso da socialização também acontece através do processo evolutivo do exercício constante com o jogo teatral. Eles começam a apresentar esse progresso e demonstram na transparência da construção de seus gestos e atitudes. Além do que, promovem também o aprendizado estético e a linguagem artística do teatro. Segundo Koudela:

“o processo evolutivo do jogo infantil mostra que o símbolo na criança se desenvolve através de fases que conduzem a uma aproximação crescente do real. A evolução do símbolo no jogo acompanha o processo de socialização e é por ele determinado. Inicialmente, quando as crianças jogam juntas, não se registram transformações internas na própria estrutura dos símbolos (...) A ordenação de cenas de jogo e a seqüência de idéias no decurso do diálogo evidenciam o progresso da socialização”. (Koudela; 1991,214).

Como também a intenção através do processo evolutivo do jogo é poder evidenciar essa socialização, a *Casa* queria com este espetáculo mostrar mais uma vez as diferenças sociais e culturais existentes e o respeito pelo humano através dos diálogos. Desse modo, o conhecimento da cultura indígena foi mote de muitas conversas, indagações, indignações e paixões.

Abaixo, um depoimento feito por um dos alunos nessa peça e que demonstra sua emoção enquanto aluno/atuante.

“‘Noite de Lua Cheia’ uma peça inesquecível... Bom... Agosto de 2005 foi um mês de muita ansiedade, acho que não só da minha parte, mas também dos outros integrantes da Casa. Fiquei superansioso porque já sabia que era nesse mês que ‘Noite de Lua Cheia’ seria entregue em minhas mãos. Nossa, eu lembro que todos os sábados eu procurava saber se a peça já havia ficado pronta. Quando recebi o texto, a primeira coisa que fiz foi ler bem atento como que se iniciava a história. A princípio não entendi nada, era diferente dos outros textos que tinha lido nos anos anteriores. Fiquei aflito e revoltado, queria entender, mas não conseguia, era estranho porque quase não existiam personagens principais, eram vários... Após ler e reler várias vezes o texto comecei a entender o contexto da

história, aí me apaixonei pela peça. Claro que quando você lê o texto sempre algum personagem lhe chama mais atenção, no meu caso, me encantei pelo 'Aroni', ele tinha algumas características minhas: medroso, preocupado, indeciso. Só que, no entanto, achei que nunca pegaria o papel, achava que não estava preparado ainda para ter uma grande responsabilidade dessas. Quando Lais me pediu para ler o personagem, parece que eu não estava mais ali, eu senti uma sensação muito louca, parecia que quando eu falava as falas dele eu era realmente ele. Fiquei superfeliz quando recebi o 'Aroni'. Esse personagem me ensinou a lidar com muitas coisas novas que eu não tinha aprendido ainda, me dediquei ao máximo para que ficasse tudo muito verdadeiro sem que nenhuma cena ficasse com um tom de falsidade. Muitas experiências boas e emoções inesquecíveis eu adquiri com o 'Aroni'. Foi muito cansativo, mas também muito prazeroso o processo de montagem do espetáculo. Cansativo é lógico pelo fato de repetirmos várias vezes a mesma cena porque sempre alguém dava um jeito de errar, pelas coreografias ensaiadas várias vezes também, pelas puladas de corda da primeira cena... E prazeroso pelas amizades maravilhosas que conquistei esse ano, pelas experiências novas, pelo meu primeiro selinho em cena, pelo contato com pessoas ali do grupo que nunca tinha me relacionado antes, pela alegria de ver os menores estreando com fala junto dos maiores, pela descoberta da cultura indígena, pelo resgate da minha infância, pelos elogios que recebi a cada final de sessão, pela garra de todos quererem levar o espetáculo para o palco, pela experiência inesquecível de subir no palco para interpretar um personagem de destaque com uma luz, com um cenário e figurino maravilhosos, pela alegria que senti ao ver que a cada sessão que passava mais pessoas foram se alimentar de cultura, pela estréia linda que tivemos, pelas lágrimas derramadas após muita emoção, pelas músicas novas, pelos conhecimentos que adquiri nas oficinas, nas conversas e na convivência com gente de vários tipos de cultura ali na Casa, pela festa inesquecível que meus amigos fizeram quando foram me assistir, pelo acontecimento de reunir toda a minha família em um só lugar encantado e mágico que é o teatro... Não sei... Mas de todas essas lembranças acho que a mais forte que eu vou lembrar para sempre

é de que sonhar é o começo de tudo. Quem me ensinou e mostrou isso foi uma mulher superbatalhadora, que eu admiro muito, chamada Lais Doria. Ela chegou com um sonho na Casa de Ensaio e esse sonho se tornou o sonho de todos os integrantes de lá. 'Noite de Lua Cheia' estreou lindíssima sem nenhum pinga de dinheiro mostrando a todos que assistiram que basta apenas sonhar que o sonho se torna REALIDADE! Obrigado por tudo.
Edu Ribeiro: 4 Ato, 15 anos, 2005.

O processo “cansativo, mas super prazeroso” ao qual ele se refere diz respeito ao método de ter exigido que todos lessem o texto e cada vez um falava e quando um errava iniciavam tudo de novo. Precisava de muita concentração o tempo todo.

A criação do cenário foi outra história à parte. O cenário foi feito mais uma vez pelo profissional de teatro Fausto Viana. Originalmente foi desenhado e enviado para a empresa parceira que construiria o cenário, já que não havia cenógrafo. Como mais uma vez não havia patrocínio, ele era o único elemento cênico certo da peça. Mas não foi entregue em tempo hábil. Houve troca de data e erro na informação do prazo, em vez de pedir para entregar no teatro no dia 31 de outubro, pediu-se 31 de novembro. Mas, foi um azar com sorte. Sorte porque quando o cenógrafo chegou à cidade e já sabia da notícia de que não teríamos o cenário, ele rapidamente pensou no ‘plano b’ e na manhã do dia seguinte foi para o teatro com alguns alunos e professores ajudantes, criaram um novo cenário todo de TNT, material esse que havia trazido de reserva em sua bagagem. O cenário ficou pronto para o ensaio.

E como não havia nenhum recurso financeiro para a confecção do figurino, Fausto Viana desenhou um modelo básico para todos: bermuda e top preto de malha elástica para as meninas. Assim o figurino e o cenário foram desenvolvidos sem problemas.

Novos assuntos, novos conhecimentos

Sempre é bom o exercício de trazer novos assuntos para se estudar e também trazer à tona os sentimentos espontâneos que acontecem durante o processo de ensaios com os novos conhecimentos, sentimentos esses que muitas vezes se perdem no meio do caminho, de acordo com Brecht:

“Os novos assuntos constituem o primeiro estágio; a seqüência, entretanto, vai mais adiante, ou seja, devagar novos conhecimentos eles vão assimilando e o que é melhor espontaneamente e naturalmente. O processo de conhecimento é na construção dos vários estágios. A prática exige que um passo deve surgir o outro; a teoria tem de abraçar toda a seqüência deles” (Brecht; 1967, 46).

Assim, fomos passo a passo aprendendo no palco com o coração e não com as teorias, como disse Tarsila do Amaral. Sabemos que a teoria auxilia, dá chão, aponta caminhos, mas o fazer teatral constrói-se com o coração, com a paixão. Ouvimos da platéia de nossas peças comentários sobre os “brilhos dos olhos” dos alunos/atuantes em cena, e como eles pareciam felizes naquele momento mágico. É essa felicidade, esse momento mágico durante sua atuação no palco que pode ser levado para suas vidas, a lembrança e a memória de cada espetáculo realizado.

Outro ponto importante para a construção da encenação de cada novo espetáculo foi tornar possível e sensível a nossa realidade. Nossos alunos/atuantes são convidados a trabalhar questões humanitárias, políticas e sociais formando sempre um trabalho coletivo e reflexivo. No entanto, encenar um espetáculo hoje, como já foi dito, não é tarefa fácil.

Jorginho de Carvalho comenta no programa da mesma peça:

“Minha história de vida Rio de Janeiro/ Campo Grande se deu de forma tão abençoada que ousou esperar alcançar a terceira benção. A primeira benção se deu ao reencontrar o casal Lais/Artur 20 anos depois. A segunda se deu ao ser convidado a desenhar a luz de seus trabalhos. A terceira que ousou esperar acontecer é a de receber a notícia que uma grande empresa, sensibilizada com o trabalho desenvolvido na Casa de Ensaio, se responsabilizará por um tempo, não inferior a cinco anos, por todas as despesas referentes à continuidade deste trabalho”.

Mas sempre nos questionamos: por que então para se fazer teatro no Brasil, com raríssimas exceções, ainda tem que ser sofrido e com ínfimos recursos na maioria das vezes?

No entanto, quando o pano abre o espectador que lota o teatro Glaucê Rocha, em Campo Grande, ávido pelas raras oportunidades de fruição cultural que acontecem na cidade, se depara com um espetáculo e com artistas que firmam dignidades - a sua e a da sociedade - a dor acaba, com os aplausos. Quando o pano fecha, são pessoas potentes, plenas de identificação e com certeza algo novo aconteceu naquele momento mágico. As mudanças ocorrem tanto para quem está no palco como para quem está na platéia. Fez-se arte.

Mesmo sabendo também que a maioria desses alunos/atuantes experimenta o absurdo e a brutalidade da vida muito cedo, oferecer a arte é a possibilidade de permitir encorajá-los na busca por novas cores, novos olhares, novos horizontes. Exercitar e apresentar o direito de experimentar, escolher ou optar por novos caminhos artísticos é necessário. Compreender através das artes outros valores e outras culturas. Perceber que podem também realizar desejos e vontades para assim encontrar seus próprios caminhos. Exercitar a sensibilidade é poder criar sentido e imaginação na vida.

Nesse espetáculo, “Noite de Lua Cheia”, o processo de criação coreográfico foi diferente, a construção das coreografias vinha dos seus próprios movimentos. Gisela Doria só dava forma ou apresentava estímulos, para conduzi-los às ações corporais. Assim, tudo ficou mais orgânico. A cena em que eles iam para o rio é um exemplo disso. Ora eles eram índios, ora era barco, ora água.

E a coreógrafa também expõe seus sentimentos nesse processo de dez espetáculos consecutivos no programa da peça:

“Para falar sobre a Casa de Ensaio, queria poder escrever algo bem bonito, algo simbólico, que expressasse a importância desses 10 anos na minha vida e na vida das pessoas que foram tocadas por esse percurso. Fui buscar na minha memória, na minha ‘memória emotiva’, e os caminhos que encontrei eram tantos que ficou ainda mais difícil de saber qual seria o meu texto. Na minha memória eram tantas pessoas queridas, momentos mágicos, autores, cenários, figurinos. Encontrei Shakespeare, encontrei Molière, Brecht, Manoel de Barros, Maria Clara Machado e Cervantes. Encontrei amigos, saudades, lágrimas e sorrisos, encontrei estranhos e encontrei família. A Casa, pra mim, é sala, quarto, cozinha, é quintal, é pomar, é dispensa, é lavanderia; a Casa é coberta, é protegida e admirada, a Casa é acima de tudo as pessoas que vivem, habitam, visitam e passam por ela”.
Gisela Doria, coreógrafa.

Falar dos dez anos de espetáculos encenados consecutivamente na *Casa de Ensaio* é, como diz Gisela, buscar na memória e permitir sonhar por um mundo melhor. Poder ver crianças e jovens traçarem seus caminhos, saindo da ação de resignação, apatia, violência e se permitir sonhar. Apropriando as palavras de Schiller⁵⁰: “Diga-lhe que pelos sonhos de sua juventude, ele deve ter consideração, quando for homem... Como terão considerações quando homens se a eles não foi permitido nem sonhar”.

⁵⁰ Schiller, 1963: 25.

Em palestra para educadores na UFMS, em novembro de 2005, a amiga e musicista baiana Lydia Hortélio⁵¹ diz que “você mede a dignidade de uma pessoa pelos seus sonhos”. Sonhar é preciso, a *Casa* segue então construindo sonhos e demonstrando sentimentos.

⁵¹ Lydia Hortélio é pianista e trabalha pelo resgate e a pesquisa das músicas tradicionais da infância, desenvolvendo oficinas e palestras pelo Brasil. Tem dois discos gravados: *Abre a roda tindo lê lê* e *a Bela Alice*.

Caminho da busca

Sabe-se que a leitura das artes não se faz – mesmo para os iniciados – de uma maneira automática e espontânea. Se não estimularmos nosso espírito, nossas sensibilidades, nossos sonhos na infância, como vamos mantê-los na vida adulta, repleta de experiências inúteis, torvas e de grandes perdas?

Os estímulos enriquecem nosso espírito, alimentam nossos corações. O encenador percebe que a troca emocional com os seres existentes ao seu redor, em cada processo cênico, sempre fortalece e os agrada de forma nova, instigante e constante. É papel de um encenador confiar na intuição para seguir um texto e poder ultrapassá-lo, abrindo novos espaços convergentes com pensamentos e expressões artísticas.

“O encenador não é um elemento exterior à obra dramática: Ele ultrapassa o estabelecimento de um quadro ou a ilustração de um texto. Torna-se o elemento fundamental da representação teatral: a mediação necessária entre um texto e um espetáculo. [...] Texto e espetáculo se condicionam mutuamente; um expressa o outro”.
(Pavis: 2003,125)

No entanto, a *Casa de Ensaio* vem sobrevivendo de patrocínios e apoios, muitos dos quais parceiros como: AVINA, SÔNIA, Instituto C&A, Plaenge, Infinitybio, Brasil Telecom, Prefeitura de Campo Grande, Fundação Estadual de Cultura, Café Mostarda, Lalai, Pão & Tal, Escola de Ballet Gisela Doria, Compettence, Qualitas, amigos da casa ,entre outros. Temos conseguido nos expressar livremente e criar a cada ano uma nova montagem oriunda de nossos desejos, sonhos e estudos.

A busca é de, a todo o momento, retomar, acentuar e apresentar a importância da arte em nossas vidas, a importância da função social do teatro. E na tentativa de se engajar em mais uma tarefa revolucionária, ver o Brasil como ele está e querer propor mudanças é que se montou, em 2006, “Cirandando”, o espetáculo que fecha o ciclo de dez anos da *Casa* (1996/2006). Esse foi o décimo primeiro da *Casa*, cuja narrativa completa será o tema do próximo capítulo. Portanto, vamos juntos cirandar!

“Sentia mais prazer de brincar com as palavras do que de pensar com elas. Dispensava pensar”.

Manoel de Barros

Terceiro capítulo

Cirandando com o “Palco de Experiências”

“Ciranda cirandinha ciranda cirandá com a força da música a poesia vou achar”.⁵²

⁵² Trilha criada para a peça Cirandando, letra de Artur de Barros e música de Edineide Dias.

Texto e Processo Cênico

O espetáculo “Cirandando”⁵³ passa a ser o último dessa narrativa, encerrando assim o ciclo de dez anos consecutivos na *Casa* e no palco, com onze espetáculos encenados. Por isso, os convido a partir de agora, a cirandarem juntos nas artes e desartes com o teatro.

Em “Cirandando”, de 2006, a dramaturgia da peça foi um trabalho de intertextualidade, ou seja, criada entre falas e recortes de alguns poemas dos quatorze poetas contemporâneos selecionados, entre eles Manoel de Barros, e com o qual tivemos o privilégio de visitá-lo em sua casa.

Quanto a Manoel de Barros, vale uma nota à parte, já que o poeta vive em Campo Grande. Era mês de agosto quando fomos à sua casa; o céu parecia um lenço de seda azul intenso, brilhante e sem nuvens. Qual foi nossa surpresa ao apertarmos a campainha da porta e ela foi aberta pelo próprio escritor com um sorriso acolhedor. Nossos objetivos desse encontro eram muitos, desde conhecê-lo pessoalmente, contarmos sobre o trabalho de teatro que é desenvolvido na *Casa de Ensaio* a também apresentarmos os poetas que seriam selecionados como objeto de nossos estudos e que fariam parte do texto do próximo espetáculo, “Cirandando”.

Sentamos na sala onde um quadro de sua filha Martha (nossa amiga) coloria toda a parede branca. E assim iniciamos uma conversa com o poeta! Quando começamos a falar sobre o texto da peça, ao mencionar o nome dos poetas selecionados, ele esboçava um leve sorriso, como se legitimasse nossas escolhas. Contamos por fim que ele dialogaria com Cora Coralina - outro sorriso esboçado. A conversa durou algumas horas, que não vimos passar. Só nos demos conta de que já era tarde quando ele pediu um copo d’água para sua companheira Estela, pois estava com a boca seca de tanto falar, e ao olhar para a janela, notamos que o azul do céu havia mudado, era então seda escura, anunciando a chegada da noite.

⁵³ Esse espetáculo foi selecionado para o IV Festival América do Sul, em agosto de 2007, em Corumbá (MS) e na Bolívia.

Entre muitas histórias contadas, percebemos o quanto ele gosta de brincar com as palavras, mas sempre de um jeito discreto de ser. Toda sua fala é preenchida de lirismo e poesia, um poeta maior. Assim fomos embora, alimentados de belas palavras e na promessa de voltar, enquanto ele “*se internou na própria casca ao jeito que jabuti se interna*”⁵⁴.

A poesia abaixo é sua, uma das selecionadas para o texto da peça.

*Havia um muro alto entre nossas casas.
Difícil de mandar recado para ela.
Não havia e-mail.
O pai era uma onça.
A gente amarrava o bilhete numa pedra presa por
um cordão
E pinchava a pedra no quintal da casa dela.
Se a namorada respondesse pela mesma pedra
Era uma glória!
Mas por vezes o bilhete enganchava nos galhos da
goiabeira
E então era agonia.
No tempo do onça era assim.*

Essa poesia é recortada em forma de diálogo entre dois poemas, um de Manoel de Barros e o outro de Cora Coralina, como se os dois estivessem dialogando. E os alunos/atuantes interpretavam esses poemas, pulando amarelinha (brincadeira de infância). Exemplo do diálogo abaixo no texto:

*Menina de coro: Quero agora então rever Cora Coralina
e tomar tereré com Manuel de Barros.
Menino do coro: Havia um muro alto entre nossas casas.
Menina do Coro: Não te deixes destruir,
ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Menino do coro: Difícil de mandar recado para ela.
Não havia e-mail.
Menina do Coro: Recria tua vida, sempre, sempre.
Menina do coro: Remove pedras e planta roseiras e*

⁵⁴ Poeminha em Língua de brincar, Manoel de Barros, Record (RJ), 2007.

faz doces. Recomeça.
Menino do coro: O pai era uma onça.
Menina do Coro: Não te deixes destruir.
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Menino do coro: A gente amarrava o bilhete
numa pedra presa por um cordão.
Menina do Coro: Faz de tua vida mesquinha, um poema.
Menino do Coro: E pinchava a pedra no quintal da
casa dela.
Menina do Coro: Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Menino do livro: Se a namorada respondesse pela
mesma pedra
Menina do Coro: Era uma glória!
Menina do Coro: Mas por vezes o bilhete enganchava
nos galhos da goiabeira, e então era agonia.
Menina do Coro: No tempo do onça era assim.

Mas outras pessoas também nos ajudaram para a seleção dos poemas como a filha do autor e nossa amiga Martha Barros (artista plástica e ilustradora de seus livros), além do também amigo e mestre, Fausto Viana. Aliás, a idéia primeira em se usar poemas partiu de Viana. No processo de pesquisa criativa para essa dramaturgia, Barros pôde perceber que é mais fácil escrever uma peça quando se tem em mente o aluno/atuante. Perto deles, cria-se algo vivo e novo. Assim, o autor costurou todo o texto, carregado de muitas idéias e sugestões.

Transcreve-se agora o argumento da peça:

Ela se passa no mesmo dia, durante algumas horinhas, mais precisamente naquele momento após o almoço até antes de escurecer. Na história, as crianças brincam na rua livremente quando uma mãe interrompe a brincadeira e chama para o jantar, inspirado na época quando as crianças ainda podiam brincar felizes na rua, infância essa vivenciada por muitos dos profissionais envolvidos no processo. Portanto, a brincadeira entre eles naquele dia era descobrir se no Brasil de hoje, com tantas notícias ruins, ainda existiria poesia.

Um dos adolescentes com um livro de poemas na mão propõe ao grupo uma viagem imaginária através da música e da poesia pelas cinco regiões do Brasil: *“Vamos minha gente, estou com vontade de cirandar”*.

Eles viajam por esse espaço imaginário de brincadeiras, através de suas fantasias, dançando, cantando e brincando. O ponto de partida e de chegada era a região do Centro-Oeste. Ao sair da região, eles vão para o Norte; no Nordeste, onde encontram poemas de João Cabral de Melo Neto e de Ferreira Gullar; no Sul de Mário Quintana; no Sudeste de Drummond, Adélia Prado, Manoel Bandeira, Chacal, Ana Cristina César e Vinícius de Moraes. E finalmente voltam e encerram no Centro-Oeste com poemas de Manoel de Barros e de Cora Coralina, como foi narrado acima.

O processo de encenação, talvez, entre todos os outros espetáculos, tenha sido o mais experimental de todos, por isso a escolha da narrativa como último capítulo desta pesquisa. Além de utilizar os jogos teatrais e as brincadeiras nos ensaios, eles também foram incluídos praticamente em todas as cenas. Os jogos e as brincadeiras de infância foram tão fortes que transcenderam os ensaios e passaram a ser marcações cênicas. A cada cena, nova brincadeira era proposta.

A seleção dessas brincadeiras de infância e dos jogos teatrais utilizados durante os ensaios e no espetáculo foi fruto de estudos e experiências anteriores. Optou-se pelos jogos que as crianças mais gostam ou que retratassem uma brincadeira de infância que ora se perdia no tempo, mas não nas memórias. Por exemplo: batatinha frita, queimada, bolinha de gude, pipa, bafo-bafo, fazer morro de areia, balanço, bambolê, amarelinha, história da serpente,

corre-cotia, três mocinhas que vieram da Europa, dança da vassoura e tantas outras. Os jogos e algumas dessas brincadeiras são encontrados no **Fichário de Viola Spolin** e no livro **Jogos Teatrais na sala de aula**, ambos da mesma autora. (Spolin, 2001: A36).

Esse processo de encenação em aplicar nas cenas do espetáculo as brincadeiras da infância e os jogos teatrais foi surgindo intuitivamente em cada novo espetáculo encenado pela *Casa de Ensaio*. Mas, outra fonte de inspiração também contribui para a idéia cênica fluir no palco, foi quando se assistiu a um dos espetáculos de dança-teatro de Pina Bausch⁵⁵, apresentado em São Paulo (2006). “*Para as crianças de ontem, hoje e amanhã*” (Für die Kinder von gestern, heute und morgen). Nesse espetáculo, como o próprio nome já define seu objetivo, os bailarinos utilizam muitas brincadeiras de infância para dançar e encenar.

Com toda essa bagagem de informações e inspirações, durante o processo de criação da encenação algumas licenças poéticas também acorreram no palco, entre elas o desfile de Miss Brasil. A idéia foi tão forte que até passou a ser incluída ao texto original da peça. Para criar essa cena, convidamos uma amiga, ex-miss de verdade, que foi assistir aos nossos ensaios e à nossa estréia, Rosane Muniz⁵⁶. Ela pôde trabalhar com as alunas a questão do andar e da atitude, além de contribuir com outras experiências de concursos.

⁵⁵ Pina Bausch é uma coreógrafa alemã precursora da dança-teatro. Bausch incorpora e altera balé em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos. Seu trabalho utiliza também experiências de vida, mas distingue-se por não recusar a técnica clássica, usando-a de forma crítica. Os dançarinos de Bausch são todos bailarinos muito bem treinados, porém, com trinta ou quarenta anos de idade — mais maduros e experientes na vida e na dança que dançarinos mais jovens. <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4.htm>

⁵⁶ Rosane Muniz, atriz, figurinista e jornalista, mestranda da ECA/USP. Publicou o livro “**Vestindo os Nus**”.

Foi assim o processo de encenação do espetáculo “Cirandando”, com novidades de combinações entre muitas brincadeiras de infância, jogos, músicas, poesias e conversas que serviram como novidades no resultado cênico. Por isso, talvez tenha sido a peça mais rápida de se encenar, porque a cada jogo proposto os alunos evoluíam e saíam a brincar de verdade. No palco, as brincadeiras também eram feitas de verdade, não existiam marcas definidas, acontecia espontaneamente. Assim, o texto com os poemas e as músicas começava a fazer parte do universo deles com naturalidade. O maior cuidado era manter o “time do espetáculo” sem se perder com as brincadeiras.

Uma criança da platéia no final do espetáculo disse: *“aquela cena da batatinha frita, foi muito bem encenada”*. Os gestos em cena foram então preenchidos, porque eles brincavam de verdade.

Leitura de mesa

Quando o texto é apresentado em roda, todos são convidados a ler em voz alta, aquele que não quer, na sua vez, pede para não fazê-lo. Ler em voz alta é também uma atitude, um aprendizado, principalmente para os pequenos que estão participando pela primeira vez. Sempre são feitas várias leituras em voz alta, tirando todas as dúvidas das palavras desconhecidas.

Os ensaios fluíram naturalmente, principalmente quando se tornou claro o sentido e o conhecimento das regras do Jogo Teatral, de Spolin, com a sua estrutura dramática (Onde, Quem, O Que)⁵⁷. O Onde indica o lugar onde se passa a cena, que nesta história foi a rua. O Quem seriam as personagens, ou seja, as crianças. E o Que, as ações das personagens, o

⁵⁷ Spolin, 2001, 12.

que elas fariam na rua, nesse caso: viajar na imaginação, declamando poemas, cantando e brincando.

A preocupação era instigar o aluno/atuante nos ensaios, estimulá-los a construir suas próprias marcas e seus gestos. Mas esse processo de “construção interna” é mais desenvolvido entre os alunos da trupe, que possuem mais experiência, pois já passaram por pelo menos três processos de montagem teatral e alguns workshops com gente de teatro. Eles já possuem um maior grau de sensibilidade trabalhada e certa experiência de palco, o que facilita para a composição orgânica de sua personagem. Busca-se em cada personagem uma emoção que vem de dentro para fora, tornando uma “ação física preenchida”. Tudo precisa ser verdadeiro, entendido e vivenciado.

As leituras do texto da peça foram utilizadas como parte do processo para esse espetáculo e durou praticamente um mês. A espontaneidade dos alunos/atuantes ajudou na condução com as ações físicas para cada cena. Assim, para o encenador, ligar as cenas foi acontecendo passo a passo e naturalmente. O importante era o cuidado em se manter o

espírito lúdico, a espontaneidade e sempre tornar o processo de criação um ato prazeroso e livre. Viola acredita que para se adquirir a espontaneidade durante o processo de criação é preciso quebrar velhos modelos de encenação. Pois somente quando se consegue despertar o gênio que está adormecido em todos nós, a inspiração flui em forma de energia.

Portanto manter o elenco de jovens atentos, com toda energia focada nos ensaios, e despertar o gênio em cada um não foi tarefa difícil, porque a cada novo jogo ou brincadeira proposto, a alegria, as fantasias e o prazer se faziam presentes. O adolescente também gosta de brincar, mas geralmente fica preocupado em não fazer “coisas de crianças”. Mas naquele momento ocorria justamente o contrário. Tudo lhes era permitido, até mesmo “brincar de ser criança”; ali eles poderiam dramatizar a sua ‘criança’ sem correr o risco de serem zombados.

Antes do processo de criação cênica deste espetáculo, para a compreensão do sentido de cada cena e como o texto trazia vários poetas (em sua grande maioria desconhecida para eles), houve a busca na biblioteca da *Casa* dos respectivos poemas. Na internet foram pesquisadas a vida e a obra de cada um. Ouviram-se músicas e poemas de Vinícius de Moraes; foram lidos poemas de Manoel de Barros, de Drummond, de Manoel Bandeira, entre outros. Os jovens assistiram também a um documentário sobre Ferreira Gullar.

A criação para a trilha da peça era mais um processo de construção coletiva, pois foi solicitado que sugerissem alguns músicos ou algumas bandas de cada região de suas preferências. Com isso, fez parte do repertório Adriana Calcanhoto, Legião Urbana, Skank, Gerado Espíndola, entre outros indicados pelo autor ou pelo diretor musical, como Gilberto Gil, Vital Farias, Roda Pião etc.

E para manter uma linguagem multidisciplinar com as outras manifestações artísticas da *Casa*, por exemplo, as artes visuais, foram pesquisados alguns dos pintores expoentes de cada região, como Siron Franco, Volpi. Eles serviram de fonte de inspiração para os desenhos de seus balões, cuja exposição seria feita no “foyer do teatro”.

Com essas informações, o encenador pôde definir quais seriam então as cores do espetáculo: um Brasil de todas as cores da natureza desde a cor da terra até a do azul do céu. Definido o colorido, o local onde as cenas aconteceriam (uma rua da periferia de Campo Grande) e a época da história do espetáculo (2006), as intenções das cenas começavam a fluir espontaneamente.

Outro objetivo do espetáculo era o de levar ao espectador a reflexão sobre a importância do papel da cultura e da arte brasileira nos tempos atuais, ou seja, instigar tanto quem o faz quanto quem o assiste. Mas sempre se desafiando para fluir naquele momento o melhor dos sentimentos humanos. A cultura era tratada como valor agregado, um processo de transformação de vida abrindo um leque de novas escolhas individuais. Segundo Janine⁵⁸:

⁵⁸ Renato Janine Ribeiro é professor titular de Ética e Filosofia Política da Universidade de São Paulo. Fragmento de artigo na internet <http://www.democratizacaocultural.com.br/Paginas/Home.aspx>, em 12/07/07.

“O acesso à cultura, assim, não consiste apenas em mais pessoas visitarem museus ou assistirem a peças ou filmes. Ele significa mais pessoas terem uma experiência intensa de ampliação de perspectivas pelo contato com o que é diferente. Dançar, para um pé de pau; ver um quadro, para quem nunca apreciou o jogo das cores; ler, para quem jamais desfrutou um livro, podem ser revolucionários. A questão não é quantitativa, meramente numérica. É de um valor que se agrega, sim, mas que consiste em qualidade. E essa qualidade se resume numa palavra: maior liberdade. A cultura liberta; traz mais opções a quem a vivencia... Por isso a cultura tem um papel-chave na vida democrática”.

E com essa intenção de agregar novos valores e propiciar liberdade, a condução das pulsações cênicas partiu de um processo de criação coletiva, facilitando as tensões do trabalho que normalmente os alunos/atuentes encontram no percurso das suas descobertas para a composição das personagens. Porque naquele momento todos eram um, não existia um protagonista, que neste caso era o coro. No entanto, segundo Benjamin:

“As tensões do trabalho coletivo são os verdadeiros educadores. Na busca do coletivo a criança encontra suas compensações morais. (...) Sendo a encenação⁵⁹ o contraponto do treinamento pedagógico como libertação radical do jogo, processo que o adulto pode tão-somente observar.” (Benjamin;202;85)

Não será então a encenação a grande pausa criativa no trabalho de educação?

Passo a passo, no prazer de cada dia durante o período dos ensaios buscou-se atingir o melhor dos sentimentos de cada um, para que a fruição das mais diversas emoções individuais espontâneas pudesse ter sido transparente no palco. Se não tivesse havido a busca do prazer nada teria feito sentido no palco. E ali, naquele momento, era preciso estabelecer a alegria e o prazer em se fazer algo, no caso, o espetáculo “Cirandando”. Segundo Berlau:

⁵⁹ idem, 88.

“Se não se busca o prazer, se não se pretende conquistar o melhor entre aquilo que existe, se não se quer ocupar o melhor lugar, para que lutar. Lutamos para o nosso melhor, o prazer de fazer. Lutar por algo que realmente vale a pena e não pelo prazer de lutar. A luta é constante e vital para que se possa sobrevir da Arte”. (Berlau; 1967, 33)

Foi nesse prazer de luta pela criação e construção de novas emoções, algo que realmente vale a pena, que surgiram novos aprendizados. Lutar para atingir o melhor em cada um, para poder fazer e querer fazer bem feito, trazendo alegria e prazer, no sentido de ser o melhor de si mesmo e com os outros também.

E através de músicas escolhidas por eles e algumas brincadeiras propostas surgiram também conteúdos com temas sociais e políticos do Brasil contemporâneo. Por exemplo, a letra da música da banda Legião Urbana, cantada por eles.

Quando o Sol bater na janela do teu quarto.

Lembra e vê que o caminho é um só.

Porque esperar se podemos começar tudo de novo.

Agora mesmo. A humanidade é desumana. Mas ainda temos chance.

O Sol nasce prá todos. Só não sabe quem não quer.

Quando o Sol bater na janela do teu quarto.

Lembra e vê que o caminho é um só.

Até bem pouco tempo atrás.

Poderíamos mudar o mundo.

Quem roubou nossa coragem?

Tudo é dor.

E toda dor vem do desejo.

De não sentirmos dor.

Quando o Sol bater na janela do teu quarto.

Lembra e vê que o caminho é um só.

Assim ouve-se que o sol nasce para todos e só não sabe quem não quer. E quem não sabia ficou sabendo que o caminho do sol é um só, mas cheio de “entrecaminhos”. Mas quem não vê o sol? E quando sua vida é franzina, como de muitos da *Casa*?

E para responder à pergunta, fragmento do poema Morte e Vida e Severina, de João Cabral, foi incluído no texto:

...E não há melhor resposta que o espetáculo da vida: vê-la desafiar seu fio, que também se chama vida, teimosamente, se fabrica, vê-la brotar como há pouco em nova vida explodida: mesmo quando é assim pequena a explosão como a de pouco, franzina; mesmo quando é a explosão de uma vida Severina”.

Muitas vidas se explodiam no palco.

Outro procedimento cênico e metodológico deste espetáculo, e que já vem sendo utilizado na *Casa*, é que os novos alunos/atuantes, ou seja, do primeiro ato, com idades entre dez e doze anos, ficam sentados na primeira fila da platéia, assistindo, mais que atuando. Esse procedimento libera as coxias para os outros, pois nessa fase eles precisam observar mais para conhecer melhor o processo teatral, já que muitos estão integrando o teatro pela primeira vez. Eles querem e precisam assistir ao espetáculo inteiro. Então suas participações cênicas ainda são pequenas, mas permanecem presentes e atentos durante todo o espetáculo. Experiências mostram que muitos alunos/atuantes que por um minuto saem para beber água, por exemplo, perdem a sua hora de entrar em cena.

Mas, apesar do prazer dos ensaios e das apresentações, a produção desta peça não foi fácil, pois os recursos financeiros mais uma vez não foram satisfatórios. Todos os profissionais envolvidos trabalharam nesse espetáculo sem cachê, criando um desgaste físico e

emocional muito maior, por sobrecarregar a equipe. O trabalho que originalmente deveria ser feito por quatro profissionais, sem recursos, passou a ser executado por um. Fazer teatro exige trabalho de equipe e um exercício constante de persistência e paixão.

Programa da peça

“O objetivo último do trabalho de teatro na ação cultural é a construção da forma estética compartilhada com as crianças”.
Ingrid Koudela⁶⁰

A programação visual da peça foi toda desenvolvida pela agência parceira Qualitas, porém, como não havia patrocínio, não pôde ser aplicada, por exemplo, nas camisetas do espetáculo e nos convites. Mas os panfletos foram feitos assim mesmo, com uma tiragem mínima e através de permuta da agência com uma gráfica.

⁶⁰ Expressão inserida no programa da peça.

Abaixo, as palavras do autor, encenador, diretor musical e de dois alunos/atuentes, todas incluídas no programa da peça.

Do autor:

Com sugestão de Fausto Viana, meu querido mestre, fui em busca da poesia, para amenizar esses tempos de turbulência. Em uma tarde agradável num shopping paulistano, eu, Lais e Fausto compramos livros de poesias e começamos a pesquisar. Sentados em uma mesa, tomando sorvete, lembramos, rimos e nos emocionamos com os poetas. Rimos muito da poesia “A bunda”, de Carlos Drummond de Andrade. Achamos que dava uma boa cena. Passamos por vários dos singelos aos poetas profanos. Pela poesia, brincamos e identificamos seus autores. Descobrimos a procedência dos mais queridos, encontramos as mais conhecidas e reconhecemos finalmente os grandes. Voltei de Sampa com a alma cheia. Ao reler o livro de poesia comecei a me lembrar de um tempo único na minha vida. Na mesma hora me veio um período do dia da minha infância que eu gostava muito. No final da tarde, o tempo entre “o chegar da escola” e “a mãe chamar para o janta”. Naquele horário, naquele “horarinho”, aconteciam grandes aventuras. Falávamos de sonhos, ouvíamos notícias do dia, íamos longe com as conversas. Éramos um grupo enorme. Esse tempo sempre terminava com a mãe de uma das meninas, que com seu sotaque nordestino acentuado, nos sinalizava que o dia terminara. “Regina, sete horas!!!” Pronto. Era hora de voltar para casa. Artur de Barros

Da encenadora:

Esse ano foi marcado por uma série de acontecimentos. Não sou alegre e nem sou triste. Encenar um novo espetáculo é sempre um sabor especial. Descobri que quando você lê poesias sua alma agradece feliz. E assim foi; a cada dia que íamos lendo as poesias mais felizes ficávamos. Rimos e nos emocionamos muito. Utilizei as minhas brincadeiras de infância e os jogos teatrais para compor cada cena. Naquele momento, eu fui criança novamente, minha infância aparecia em flashback todinha. Os ensaios fluíram tranqüilamente e cada pessoa nova que chegava só somava. Instigados por Fausto, fomos procurar poesias em uma livraria em São Paulo. Achá-las foi um acalanto. Conversar pessoalmente com

*Manoel de Barros e Estela [sua esposa] foi mais que acalanto, é voar e ver sereias no céu. Ter o privilégio de encerrar a nossa peça com o nosso mestre da música Geraldo Espíndola é ter esperanças. Ter ao meu lado artistas como Didi, Gisa, Mareu, Jorginho, Fausto e tantos outros é reger uma orquestra de harmônicos, poesia pura! E também poder trabalhar com Artur ao meu lado é ter coragem de seguir em frente. O nosso trabalho está aí, pronto para vocês verem e então a vocês eu só tenho que agradecer e dizer obrigada, obrigada por sermos brasileiros. Esse é o Brasil que amo e que acredito, um país que tem poesia, teatro, música, pintura, dança, cinema e [que] dê **não à violência**. Fazer teatro social nesse país é ato de coragem e nesse Estado [Mato Grosso do Sul] é ato de resistência. Só quem ama o teatro entende e resiste. Mas até quando? Se não puder mudar, 'Vou-me embora para Pasárgada' com o meu amor e viver no tempo da onça para dançar até o sapato pedir para parar, aí eu paro, tiro o sapato e faço teatro o resto da vida!*
Lais Doria

Da diretora musical:

Falar da Casa de Ensaio é sempre um momento de profunda emoção e também de reflexão. Refleti em como, apesar de todos os percalços da Casa, ainda conseguimos ouvir de dentro dela Vozes tão suaves, Vozes tão caprichosas, Vozes tão conscientes e expressivas, Vozes tão corajosas, que querem ser OUVIDAS PELOS que podem nos auxiliar, dando estabilidade à Casa. A trilha musical do espetáculo foi feita com a participação de TODOS, professores e alunos, e espelha a alegria e a energia da CASA. Beijos,
Edineide Dias⁶¹

De um aluno/atuante:

- Processo “Cirandando”

Quem é meu personagem?

Vou contar. O meu nome é Iran, tenho 15 anos e sou o ‘cara’ mais feliz do mundo! Sou de uma turma de amigos muito diferente, cada um mais louco que o outro. Tenho a namorada mais linda e perfeita do mundo, uma menina carinhosa, atenciosa, divertida. Ela se chama Fernanda, somos o casal mais lindo da turma. Será que preciso de mais alguma coisa para ser mais feliz do que já sou?! Acho que não.

⁶¹ Esse texto não pôde ser inserido no programa da peça, pois quando chegou já haviam encaminhado para a gráfica, mas ele serve como registro do processo.

Sou um garoto que ama escutar música, aprender coisas novas, brincar, mas a minha maior paixão é a poesia, quando pego um livro de poesias para ler, viajo, conheço mundos e regiões diferentes, personagens e emoções inesquecíveis na minha memória. A poesia nos permite isso mesmo, para viajar na imaginação junto com o poeta é a coisa mais fácil que existe, basta apenas querer e sonhar. Conquistei meu amor assim, foi lendo poesias para ela. Será que sou romântico?! A minha personalidade é muito curiosa, hora sou o palhaço mais solto e extrovertido da turma, hora sou o menino mais tímido, até pareço com aqueles nerds de filme americano. Cada personalidade doida você encontra na turma, tem gente que se acha modelo, artista, esperto, cantores... Mas ainda bem que eles são assim! São os melhores amigos do mundo, e se um dia eu precisar viajar na imaginação com eles, tenho certeza que vão comigo, porque “quando sonhamos sozinhos, é apenas um sonho. Quando sonhamos juntos, é o começo da realidade”. (D. Quixote). Vamos nessa meus amigos, tô com vontade de cirandar!

Edu Ribeiro. 5º ato! 07/10/06 e alunos/atuentes

É interessante porque neste processo se vê claramente como a personagem se mistura com a personalidade do aluno/atuante. Pois ele, nesse caso, até assina o seu próprio nome. Abaixo mais um dos alunos/atuentes apresenta a sua personagem, que também é muito parecida com a sua personalidade, no entanto, assina como personagem.

Vida de Carlos...

Olá, sou Carlos, tenho de doze para treze anos, sou aquele menino que é meio criança, fala o que não deve sempre na hora errada, atrapalhando a todos. Sou meio estressado e meio calmo, tudo ao mesmo tempo, e vejo o mundo com outros olhos... Muito alegre, mas misterioso, tenho pinta de mal, mas sou o maior palhação, feliz que só. Pra mim não adianta explicar, sou sempre do contra; viajo muito com minha imaginação, vou a lugares que nunca chegaria sozinho, adoro "Cirandar". Amo muito minha pátria e penso que nosso País precisa de um rumo novo, uma luz que o leve para um futuro melhor. Tenho vários amigos inseparáveis que não se desgrudam. Eeepa... Quase me esqueci de contar, sabe aquele horário depois que a gente chega da escola, almoça e vai brincar, esse horário mãe odeia, e quando a brincadeira está ficando boa a mãe chama, aí é um Deus nos acuda. Afinal, sou um menino comum como qualquer outro...

ASS: Carlos Cirandando da Silva - 3 ato

Críticas

O espetáculo ensejou um artigo⁶² do Prof Viana, que o retratou esse processo com transparência. Falou das dificuldades financeiras, pois nos últimos dois anos não havíamos conseguido patrocinadores e só pôde acontecer graças aos apoiadores locais.

Esse artigo foi enviado para um dos jornais locais, mas não se sabe por que nunca foi publicado. Ou será que sabemos?

Talvez por falar abertamente do desinteresse da “elite campo-grandense” com as questões sócio-culturais.

⁶² **Cirandando e a população de Campo Grande**

Curioso fenômeno aconteceu na Cidade de Campo Grande entre os dias 01 e 05 de novembro de 2006. Para sete apresentações do espetáculo *Cirandando*, acorreram ao Teatro Glaucê Rocha, da UFMS, mais de cinco mil pessoas. No palco, estavam mais de cem crianças do programa Casa de Ensaio, coordenado por Lais Dória e Artur Monteiro de Barros. Quanta gente para um espetáculo de final de ano. Que grande emoção ver serem abertas as portas do teatro e ver crianças, jovens e senhores procurando ajeitar-se para aproveitar uma hora de poesia e beleza. A fórmula tinha, realmente, tudo para dar certo como espetáculo – crianças lindas, roupas pensadas, um cenário feito por estas mesmas mãos em atividades de artes plásticas na Casa de Ensaio. Balões que sobrevoavam o palco, trazendo tantas esperanças e ilusões. As poesias escolhidas a dedo, as canções e coreografias que complementaram as cirandas e puseram uma verdadeira Roda da Fortuna para girar. Só que o que interessa aqui é a **platéia**. Conheci, entre seus membros, a fina flor (perdão pela antiguidade do termo) da elite campo-grandense. Fazendeiros, políticos, empresários e artistas - gente culta, preparada e acima de tudo, muito educada. Todos foram unânimes em reconhecer o grande transporte emocional a que foram submetidos. Os jornalistas da TV e das mídias impressa e eletrônica estavam presentes, dando ampla cobertura ao evento. Ora, o que então caracteriza o fenômeno? Se estava tudo perfeito, do que é que se fala neste artigo? É do que falta. A P O I O. Suporte.

A comunidade se apraz de ver a encenação, mas não em acompanhar seu desenvolvimento, que é o que verdadeiramente importa, já que o espetáculo é apenas uma apresentação pública de resultados. Todos os programas de patrocínio estavam abertos, incluindo a Lei Rouanet, e a captação se fez a ferro e fogo. Nada. Poucas empresas ajudaram e fizeram a diferença - e brilham no programa e no agradecimento, com merecido destaque. Durante um seqüestro-relâmpago sofrido aqui em São Paulo, preso durante quatro horas por nove seqüestradores, ouvi a seguinte afirmação:

“Olha, doutor, eu antes não tinha nada. Agora eu tenho tudo.” Não disse, porque ainda tenho medo de revólver na cabeça, mas meditei – mas por quanto tempo? Acima de tudo, pensei: Caramba, como fez falta uma Lais Dória na vida deste cara. A Casa de Ensaio é uma escola de verdade, só que de brincadeira. Na atividade lúdica, as crianças esquecem este nome bonito que cunharam os educadores contemporâneos - crianças em desajuste ou desvantagem social. Passam a ser crianças de novo, esquecendo as violações corporais, emocionais e psicológicas a que foram submetidas. O leitor tinha esquecido que muitas daquelas lindezas no palco tem este background?

A Casa de Ensaio não. Este é o papel dela.

A revista *Veja*, em uma edição já bastante antiga, estampava na capa uma manchete assustadora: “O grito dos excluídos já pode ser ouvido da sua janela”. Isto nunca foi tão verdadeiro. É hora de arregaçar as mangas “incluídos socialmente” de Campo Grande. Elite. Fina flor. Dominantes. Intelectuais. Como quiserem ser chamados. Depois de oferecer, cobrem Lais Dória e Artur Monteiro de Barros. Cobrem todos os professores da Casa de Ensaio. Me desafiem, já que eu mesmo sou um colaborador da Casa. Antes que seja - puxa, me desculpem - já é tarde.

Fausto Viana, novembro de 2006.

Professor livre-docente do departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Tivemos também uma crítica num jornal ⁶³local. Quando a jornalista diz que:

“O espetáculo ‘Cirandando’ encheu os olhos do espectador. A apresentação é multifacetada, poderia estar em qualquer teatro do Brasil”.

Como em qualquer lugar do Brasil e principalmente em cidades pequenas ou de médio porte, caso de Campo Grande, diz o dito popular: *“Santo de casa não faz milagres”*. Ou seja, o trabalho de teatro só é valorizado quando vem de fora. Essa crítica mostra que o espetáculo mesmo sendo criado em Campo Grande foi valorizado. Artigos e críticas como essas nos fazem acreditar que estamos no caminho certo, mesmo com todas as dificuldades financeiras que o espetáculo enfrentou e que já foram mencionadas.

⁶³ Crítica da jornalista Michelle Rossi, do jornal Correio do Estado, Campo Grande (MS). 10/10/2006.

Cenário, figurino, adereços - um processo

Após a apresentação do texto, o cenário e figurino são outras surpresas para os jovens. Apesar de ter sido mostrado em desenho ou em uma maquete, essa etapa só finaliza de verdade no palco, pois muitos imprevistos surgem durante o processo (desde a criação até a montagem). Nesse caso, tanto o cenário quanto o figurino tiveram que ser mudados e tudo foi criado em cima da hora. Por isso a importância em se convidar um especialista, porque sempre tem um plano B ou C na manga.

O cenário dessa peça foi outra história. No primeiro momento, como não havia recursos financeiros, o cenógrafo e figurinista Viana propôs o uso da estrutura do cenário criado

para a peça anterior e que acabou não sendo utilizado novamente. Seriam três módulos de madeira com três alturas distintas. No entanto, não foi possível montá-lo novamente. Mais uma vez e de última hora, Viana conseguiu criar um cenário lúdico com o material que possuía na *Casa*.

E como todos os alunos/atuentes estavam pesquisando o “Cirandando” nas oficinas de artes, a educadora, na época Érica Rabelo, construiu com eles, dentro do “Viajar”, sessenta balões, todos muito coloridos, inspirados em artistas expoentes, os quais deveriam ser expostos no “foyer do teatro”. Mas Viana resolveu utilizá-los como cenário. Sem querer, parte do cenário passou a ser montada e confeccionada por eles.

Alguns alunos, criadores de seus balões, ajudaram a pendurá-los. E no fundo, junto ao ciclorama, foram desenvolvidos três grandes painéis reaproveitando o material cênico que havia no acervo da *Casa*, mas adaptado para a peça.

Como o elenco é sempre grande e há muitas danças, o cenário não pôde “encher o palco”. Viana, consciente desse processo, fez com que os balões e os painéis fossem pendurados nas varas de luz que não estavam sendo utilizadas.

Normalmente, quando as crianças chegavam ao teatro o cenário já estava praticamente montado, mas nesse dia ele foi montado com todos, deixando para Viana os acabamentos finais. Naquele momento tudo virou motivo de festa. E mais uma vez eles ajudaram tornando a montagem parte do processo. A cada ano, uma nova equipe é convidada para sua montagem.

Há três anos Viana assina o figurino da *Casa* e nesse espetáculo ele teve que apresentar duas propostas, pois até à última hora ainda havia esperanças de obter patrocinador. Mas como não ocorreu, ou seja, não houve recurso financeiro, só através das permutas, o plano B precisou ser executado. Aproveitaram-se mais uma vez os figurinos do guarda-roupa da *Casa*. Foram utilizadas algumas sobras dos tecidos existentes para as saias e calças. Essas saias foram costuradas gratuitamente por uma costureira da equipe de Viana em São Paulo

e pela mãe de um aluno/atuante. Ele propôs também o uso como parte de cima do figurino da camiseta-uniforme da *Casa* que todos tinham.

Alguns adereços foram desenvolvidos de última hora com as sobras de tecido existente, ocorreram até mesmo trocas de figurinos. Os figurinos da *Casa* muitas vezes “andam” de um espetáculo para o outro, mas sempre com novos recortes e um novo tingimento. Tudo por lá passa a ser reaproveitável. O guarda-roupa da *Casa* existe desde 1996, com algumas peças dos onze espetáculos, além de outras doadas por pessoas ou companhias de teatro. Desse modo, muito material útil é encontrado e reaproveitado, são roupas usadas que já trazem uma história.

O figurino também é muito importante para o espetáculo e segundo Arianne Mnouchkine recomenda:

Trabalhe com seus figurinos. Eles podem ser seus amigos. Eles são seus inimigos se são mal feitos, se não ficam bem juntos. A pele pura é difícil de usar máscara. As mãos, os pés - fazem com que tudo fique muito realista. Não se tornem criaturas bizarras ou feias. É um pecado não acreditar que em cada criatura há beleza. (in Viana, 2004, 519)

Portanto, trabalhar o figurino é necessário, ajuda a encontrar a personagem. E quando se trata de um espetáculo com crianças, convidar um figurinista contribui também para o entendimento cênico no palco. A escolha das cores, os tecidos e os adereços devem “conversar” entre si, para que tudo possa ser realizado harmoniosamente.

O papel do encenador neste contexto é também o de descobrir o tom certo do espetáculo para que cada elemento visual proposto (luz, cenário, adereços, figurino e maquiagem) tenha o mesmo peso. É um processo de conjunto harmonioso, onde um elemento da cena não pode ser melhor ou maior que o outro. Com tudo organizado e muita conversa com a equipe, mergulhamos no trabalho e todos se tornaram cúmplices desse processo.

A seleção dos tecidos sempre é a mais simples, mais econômica e a mais leve. Nesse caso, por exemplo, foi o algodão cru. Ele é um tecido natural, fácil de ser encontrado e que também pode ser tingido com facilidade.

Esse tecido já vinha sendo utilizado há vários espetáculos, mas ainda havia uma sobra grande dele no guarda-roupa da *Casa*. Então ele voltou para o palco, e para dar cor às barras das saias. Além de não ter havido tempo hábil durante os ensaios no teatro, ao tecido colou-se, com cola quente, pedaços coloridos de TNT, trazidos por Viana, formando a idéia de retalhos de tecidos. Aos poucos todas as peças ficaram com esses detalhes de acabamento. Bem verdade que nesse caso elas não poderiam ser lavadas. Mas o efeito dos retalhos no palco era o mesmo quando se jogavam as luzes. O espetáculo teve vida longa, pois continuou sendo apresentado em 2007, e a sujeira no tecido não comprometeu o uso, pelo contrário, fez parte da cena como um processo de envelhecimento natural. Outro detalhe importante na seleção dos tecidos é como eles refletem no palco com a luz.

Mas com o direcionamento do processo de trabalho cênico cada vez mais profissional e exigente, a criação dos figurinos conduzida por Viana valeu grandes saltos quanto à qualidade cênica do espetáculo, para não falar do assim chamado “alívio”, pois criar e conduzir figurino com pouquíssimos recursos para cem pessoas (às vezes trezentas peças com as trocas) não é lá uma função das mais fáceis e simples. Assim, quando Viana recebeu o texto e foram definidas as cores do espetáculo, o resto ele se encarregou de fazer. E o que é melhor: as crianças gostaram!

Graças à internet, as distâncias geográficas não são mais empecilhos. O encenador em Campo Grande e figurinista em São Paulo conversam pelo Skype⁶⁴. Viana desenha, escaneia ou fotografa suas criações artísticas e as apresenta uma por uma. Quando chega ao teatro para o ensaio geral só faltam afinamentos e refinamentos nos figurinos. E nos camarins masculino e feminino, cada um é responsável pelo seu figurino, quando necessário, passam a ferro e até mesmo costuram as roupas de palco caso seja necessário.

⁶⁴ Software gratuito de conversa com áudio e vídeo.

Somente quem participou desse processo teve algo feliz para recordar, ver tudo nascer e ser criado. Para o encenador dessa experiência, tão importante quanto a própria obra, é o processo transformador que ocorre e que muitas vezes não é concluído e formalizado na figura de um produto ou de uma obra final.

Nesse sentido, a idéia também se torna importante, pois é a partir dela que surgem as ações, as sensações, as emoções, a intensidade e a qualidade artística. Tudo nasce gradativamente. Descrevê-las é uma forma de poder entrar em contato com essa experiência cultural, mas mesmo assim, nada se aproxima ao fato e à sensação de quem presenciou e vivenciou o processo de encenação.

Amigas em cena, música e movimento

Tanto a luz quanto a música também costuram o espetáculo, unificando o texto e trazendo sempre uma carga emocional forte. A trilha utilizada para esse espetáculo foi desenvolvida com total liberdade. Foram selecionados os mais diversos estilos, desde as cantigas populares de infância a MPB e outros gêneros de música brasileira. O desafio era realizar um espetáculo com uma linguagem jovem, com alunos/atuantes em cena.

A voz falada para esse teatro de quase mil lugares precisa ser ainda mais projetada e bem articulada para que todos possam entendê-los. Sendo assim, foram necessários muitos ensaios de voz. É através dela que se busca uma liberação pessoal para se comunicar com a platéia e para servir de integração no espaço cênico. Por ser o teatro Glauce Rocha grande e

o elenco formado de alunos/atuantes, optou-se pela utilização de dez microfones distribuídos nas varas de acordo com as marcações das cenas.

E a voz cantada surge como em coro. No entanto, a voz no coro precisa ser trabalhada, visando uma unidade dentro de suas diversidades. Para o espetáculo, alguns cantores amadores e profissionais da terra também foram convidados para cantar com eles, como Karina Marques, Elaine Abreu, Lucas Perdigger, Paxa e Geraldo Espíndola, que subiam ao palco em todas as nove sessões apresentadas.

Trilha e Dança

Essa trilha quando chegou ao teatro estava praticamente pronta, com todas as músicas gravadas em estúdio, só faltando os ajustes necessários de tempo. Quanto à luz, ao contrário, só começa a ser desenhada no primeiro dia no teatro após o primeiro “corridão”⁶⁵, já com os figurinos. As músicas cantadas por eles foram todas gravadas em estúdio profissional. Para a gravação, em função do espaço em estúdio, foi preciso selecionar alguns alunos. Mas, nada os impedia de cantar ao vivo, a gravação servia mais de voz guia.

A dança, assim como a trilha, precisa ser readaptada dentro do palco quando se chega ao teatro. Elas servem não só para emocionar como para amarrar e/ou comentar uma ação em algumas cenas.

Por exemplo, em uma das cenas “dança do vermelho”, ela exerceu a função de comentário da ação da narrativa, complementado com a música. Nessa cena, todos dançaram juntos, uns no palco, outros na platéia. Era a festa do vermelho no teatro. A música se chama Vermelho e foi uma homenagem à Festa do Boi, de Parintins (AM), preenchendo o teatro de sonhos e magia.

⁶⁵ Corridão é um termo teatral e significa um ensaio direto, sem paradas. Geralmente com ele você define o tempo do espetáculo.

Outras cenas de dança-teatro com todos do elenco ocorreram, como a do jogo teatral do fichário da Spolin, Caça Gavião (ficha A18). Eles fazem uma fila indiana, pondo as mãos na cintura do outro como se fosse uma serpente e saem pela platéia cantando e dançando, sob a música infantil “*essa é a história da serpente que desceu do morro para procurar o pedaço do seu rabo*”. Simultaneamente, outro grupo faz o mesmo no palco, além de jogar o jogo.

Vale lembrar também da música do nosso cancioneiro popular, “*O pião entrou na roda*”. Desenvolvida fisicamente pela bailarina Mareu Machado⁶⁶, que aproveitou os movimentos de pião feitos por eles, mas por ela sugeridos e amarrados. O resultado cênico ficou bem orgânico e naquele momento todos brincavam e rodavam como se fossem piões de verdade.

⁶⁶ Mareu Machado é bailarina e coreógrafa com especialização em Londres no método Laban de dança. Ela já foi aluna da Gisela Doria e hoje trabalha e vive no Rio de Janeiro.

Os alunos sentados na frente da platéia também levantaram, subiram no palco e dançaram todos cantando.

Portanto, as coreografias foram criadas simultaneamente ao processo de composição da personagem. Nesse caso, foi fácil, pois todas as personagens eram crianças, e ser criança é saber e poder brincar.

Tanto dançar quanto cantar ajuda a buscar uma comunicação mais direta, traz o belo sem mascarar a realidade. Assim, criou-se mais uma vez uma arte teatral “útil”, que serviu como plataforma para lançar novas mensagens. E sem esconder a verdade, elas eram apresentadas

nas entrelinhas através dos poemas e das músicas. Naquele momento, no palco, a missão que os alunos/atuentes precisavam passar para o espectador era só uma: emocionar.

Isso representou levar ao espectador o resultado de um estudo e de pesquisas, sabendo que ele é parte de uma sociedade em permanente ebulição e transformação, que se indigna tanto quanto se emociona. Por outro lado, essa missão exige total dedicação, esforço, conhecimento e um trabalho sem limitações, superando problemas financeiros sérios, fatores comuns a todo processo de montagem teatral profissional. E preocupados em formar uma equipe coesa, cada vez mais procuramos convidar profissionais especializados, que trazem equilíbrio e vêm somar qualitativamente força coletiva.

O espetáculo soava como uma grande orquestra de diversos instrumentos, onde todos pudessem tocar harmoniosamente, neste caso, a luz, música, texto, movimento, cenário, figurino e atores. No teatro todas as energias precisam ser aproveitadas e somadas. Nada que um incenso e uma “reza forte” antes do espetáculo não seja capaz de realizar, que acalme esses Dionísios que perambulam por aí. É por essa razão que para se fazer teatro “*precisa haver embocadura, senão não emociona*”, como diz o ator e amigo Diogo Vilela⁶⁷.

A língua trabalhada entre os alunos/atuentes era de denúncia da situação atual, como forma de protesto e de constatação da estagnação do sentimento comum do povo brasileiro. Mas também de denúncia das questões regionais latentes, sem aceitar o limite provinciano, criando uma visão universal como uma linguagem de vanguarda, sem perder o caráter experimental. Uma linguagem que unificasse as particularidades de interesse do espectador, universalizando-as na medida em que pudessem satisfazer todas as classes sociais, até as camadas mais incultas e vastas da população.

Veio à memória uma entrevista concedida por um pai no ato da matrícula daquele ano: “*eu antes via na TV e achava que o teatro era chato, mas hoje eu já gosto de ir ao teatro e assisto a todas as peças do meu filho*”. A lição parece muito nítida: é preciso fazer teatro para o povo, o que todos sabem, mas são poucos os que conseguem ou querem fazer.

⁶⁷ Diogo Vilela é ator e encenador .

O fato de se apresentar espetáculos gratuitos também não garante platéia, o que garante mesmo é “o boca a boca”, o bom espetáculo. E isso é mágico. A cada novo espetáculo nunca é possível prever se o espectador vai gostar, por isso precisa sempre ser bem trabalhado. Não podemos subestimar a platéia, o espectador tem suas exigências e não é possível saber também sob quais circunstâncias ele estará assistindo. O fazer teatral requer uma pesquisa permanente, e pesquisar, nesse sentido, é também buscar uma historicidade que permita saber do que, como e para quem se fala. O termo ‘historicidade’ é usado por Brecht e, segundo Pavis⁶⁸, ele coloca em jogo duas historicidades: a da obra no seu contexto e a do espectador nas circunstâncias em que assiste ao espetáculo. A preocupação com o fazer teatral é com os dois: a obra e o espectador.

⁶⁸ Pavis; 1999, 197.

Prazer em começar

Quando a temporada começa, geralmente de uma semana, todos vão ao teatro, e o clima muda. Vive-se entre as nuvens e as horas passam correndo com os ensaios, montagens, afinamento de luzes, colocação de gelatinas, prova de figurinos, colocações de adereços nas coxias, afinamentos e aquecimentos de voz, massagens no palco, entrevistas, gravações no estúdio, fotos e um “amarfanhado” de novas emoções. Durante a temporada, novas regras de atitudes passam a ser respeitadas, regras que já foram estabelecidas e criadas por eles no período dos ensaios, em função das últimas experiências da peça - “boas ou ruins” - apresentada no ano anterior. Não são tão rígidas com as do TAM⁶⁹, mas com a mesma veracidade e intensidade nas suas ações. Foram as seguintes:

⁶⁹ TAM (teatro amador de Moscou), dirigido por Stanislavski.

“Normas para o teatro Casa de Ensaio 2006” (NTCE)

- Pontualidade nos ensaios e apresentações (duas horas antes)
- Respeito ao próximo
- Respeitar os coordenadores dos camarins
- Respeitar as coisas alheias
- Respeitar os adereços no palco
- Guardar e cuidar seu figurino
- Hierarquia, os mais novos devem respeitar os mais velhos
- Não comer e não beber no teatro
- Não mexer na geladeira dos camarins no que não for seu
- Se quiser, pode levar material de higiene pessoal, como sabonete, desodorante ou limão, escova, pasta de dente e toalha de banho (às vezes eles ganham esse material)
- Manter o camarim e banheiro arrumados e limpos
- Proibido balas e chicletes no palco e no teatro
- Evitar conversas nas coxias e não permanecer se não for sua hora de entrar no palco
- Cuidados para não apagar a luz de serviço da coxia
- Evitar corridas no teatro
- Evitar bagunça no ônibus de volta para casa
- Proibido chupar mangas no teatro (quando é época, sempre existem uns pés cheios de mangas maduras ao redor do teatro)
- Cuidar das suas maquiagens
- Sexo oposto não pode entrar no camarim sem autorização.
- Proibido ficar depois do espetáculo e dormir no teatro de um dia para o outro

- Não permitir entrada de pessoas estranhas nos bastidores antes e durante o espetáculo
- Não levar objetos de valor (relógio, bijuterias etc.)
- “Merda” pra todos, respeitar as normas e ser feliz!

E para que tudo pudesse ser cumprido, foram eleitos dois monitores para ajudar nos camarins masculinos e femininos.

Os cabelos e maquiagens foram feitos pelos próprios alunos. Os produtos de maquiagens são sempre doados por uma empresa⁷⁰, distribuídos nos dois camarins de acordo com suas necessidades e números de alunos, sob a supervisão dos monitores. Tanto os meninos quanto as meninas gostam muito de se maquiar, passar brilho nos lábios, pó e lápis nos olhos. Mas muitas brigas ainda acontecem porque sempre some um baton, um lápis, e, portanto, mais regras surgiram, depois de muitas reclamações junto aos alunos monitores. Essas conversas sempre acontecem entre um espetáculo e outro ou quando chegam ao teatro, antes da primeira sessão. Na última, eles saem direto para o ônibus que fica na porta do teatro, para que não cheguem muito tarde em suas casas.

⁷⁰ A Pierre Alexander tem sido nossa parceira desde o início, com os produtos de maquiagem e de higiene pessoal para todos durante nossa temporada de uma semana no teatro.

Mas no dia do ensaio geral, o clima é sempre um pouco tenso e tudo fica mais difícil e cansativo, é preciso haver muita disciplina e paciência. Fora que a adrenalina de todos está lá em cima. O ensaio geral no teatro costuma ser um “desastre”, parece que nada ficará no lugar. Mas, passadas essas etapas e em seu tempo as cores, as formas, os sons, os movimentos e o texto vão interagindo com o elenco. Desse modo, vai-se formando ao final dos últimos dias de ensaio, e com a permissão dos “Deuses do teatro”, uma obra de arte pronta para ser apresentada ao espectador.

Esse espetáculo só ficou acabado mesmo no último dia da temporada, já que a cada nova apresentação novos detalhes eram inseridos à obra.

Atingir uma verdade cênica com crianças não é uma tarefa das mais difíceis, desde que se consiga manter certa espontaneidade e que essa emoção venha de dentro para fora. Mas eles precisam entender também o que é verdade cênica, pois nada do que fazem no palco é verdadeiro, afinal de contas, eles estão fazendo teatro. Um bom exemplo de verdade cênica é comentado por Ortega. Ele diz:

“que os atores podem mover-se e dizer nas formas mais variadas; as trágicas, cômicas ou naturalistas, mas sempre com a condição imprescindível, permanente e essencial de que nada do que fazem e dizem seja “a sério” isso que fazem e dizem portanto, que seu fazer e dizer é irreal e em consequência é ficção, é brincadeira, é farsa. Conta Kierkegaard que em um circo se produziu um incêndio. O palhaço foi encarregado de avisar o fato ao público, mas este acreditou que se tratava de uma palhaçada e morreu queimado”.(Ortega;1978,35)

Por isso, houve o cuidado de nas horas das brincadeiras “reais” não se perderem em cena, não se machucar e também em não deixar cair o ritmo do espetáculo.

Estavam assim todos mais uma vez prontos para estreiar com corações palpitando e emoções fluindo. A noite de estréia foi para convidados, uma sensação de nó na garganta, grande dia, teatro lotado, amigos, familiares, patrocinadores e autoridades. Abre-se a cortina, tudo é magia e ao fechar o pano, aplausos preenchiam o teatro misturando as mais diversas emoções.

No dia seguinte à estréia, antes de iniciar a sessão vespertina, sentado na platéia, todo o elenco com os profissionais envolvidos e coordenados pelo encenador, foram feitos alguns comentários críticos sobre o espetáculo, quando foram feitos elogios e propostas mudanças necessárias.

A cada novo dia durante a temporada o espetáculo foi sendo “costurando”. A costura durou sete dias e o tempo foi exíguo para a montagem de cenário, acerto de figurinos, ajustes de som, trilha, criação, montagem e afinação de luz. Vale lembrar também que quando a luz ficou pronta, ela foi apresentada aos alunos/atuentes para que entendessem e tomassem conhecimento das marcas para não ficar fora da luz ou fora do foco.

Era o início de mais uma obra com os alunos, cheia de cores, sonhos e fantasias. Naquele momento, eles formavam uma grande e única família, o teatro passava a ser a casa dos alunos. Todos queriam “cirandar” juntos.

Temporada e último dia

Essa temporada foi de nove sessões consecutivas, sendo duas por dia, sempre retomando as matinês que aconteciam nos teatros dos anos sessenta/setenta, e todas com entrada franca. A matinê geralmente é apresentada para as escolas, que se organizam com antecedência, e de preferência da rede pública de ensino da cidade e também para os idosos.

Durante a temporada, o elenco era como uma bateria de celular, quando termina cada sessão, eles cansados pegam o ônibus que os levam para suas casas e no outro dia voltam “novinhos em folha” e recarregados de novas emoções.

Mas quando chega o último dia, em todos os anos a mesma cena se repete: a energia parece ser maior e os novos alunos/atuentes e os que vão sair da *Casa* no ano do espetáculo choram muito. Uns por emoção do novo e outros por uma despedida verdadeira. E na platéia, alguns ex-alunos também choram emocionados, relembram suas experiências felizes sentidas naquele momento mágico que a arte proporciona e que nunca se repete. No final, última sessão, última apresentação do ano. O que fica? A esperança de que ano que vem terá tudo de novo.

Pão do povo, o espectador

Perceber e conhecer o espectador, como foi dito, representa um papel para essa prática social de relevante importância, o fazer teatral, um teatro que se propõe ser lúdico, provocador e questionador. Embora, cada espectador que assistiu ao espetáculo apresente linhas pessoais de entendimento de acordo com sua ideologia (mas também em termos ético, moral, religioso e político), algo naquele instante pode ficar.

Gostando ou não, este fazer teatral quer proporcionar um outro olhar, um outro universo, para cada espectador que o assiste. Este novo horizonte muitas vezes pode ser bem distante da realidade da platéia, mas é algo que pôde tocá-la e, talvez, transformá-la.

Nesse sentido, percebe-se que o espectador é aquele que tem o olhar não apenas como uma ação física, mas como algo que ele constrói ao se deparar com a situação e ação apresentada, neste caso, a dramatização teatral.

Portanto, o espetáculo tem a função de um provocador para novos pensamentos e se possível para novas ações. E com esse intuito, de ouvir cada vez mais este espectador⁷¹, vem sendo feita uma pesquisa espontânea e natural na internet, mais precisamente no Orkut (rede de relações sociais). Um dos alunos criou a comunidade *Casa de Ensaio*, e no fórum postou as seguintes perguntas: Qual foi o espetáculo que você mais gostou? O que você achou do “Cirandando”?

Percebeu-se que entre os alunos e ex-alunos que responderam à pesquisa, em sua grande maioria, o que eles mais gostaram foi do primeiro espetáculo em que participaram (a estréia no teatro, assim como o primeiro beijo, é uma experiência da qual nunca mais se esquece), mas também daquele na qual sua atuação e do grupo foram mais expressivas.

A *Casa* alcança hoje uma platéia heterogênea, de todas as condições sociais e intelectuais, e sem esquecer, claro, daqueles que nunca puderam antes ir ao teatro, em sua maioria aluno novo ou seus familiares.

⁷¹ Já passaram pela *Casa* mais de 45 mil espectadores durante esses dez anos.

Novos desafios

A cada ano se assume publicamente que a construção cênica da *Casa de Ensaio* vem bebendo em modelos de práticas ou teorias do fazer teatral observados no trabalho de mestres como Stanislavski, Brecht, Pina Bausch, Arianne Mnouchkine, Zé Celso, Myrian Muniz, Spolin, Koudela, Artur Azevedo, Manoel de Barros, Osman Lins, e tantos outros encenadores, educadores, diretores de cinema, pintores, músicos, bailarinos, poetas, fotógrafos, intelectuais, artistas. Todos cidadãos sensíveis, que alimentam e dão de beber a essa fonte inesgotável e instigante que é a Arte Teatral.

Os experimentos durante esses dez anos foram conseqüências de uma evolução determinada por mudanças na forma de encarar o fazer teatral como espetáculo popular, um teatro com o povo e para o povo.

Tendo como parceiras empresas preocupadas e responsáveis com questões sociais, e tendo em vista as leis de incentivo à cultura e os prêmios, um novo panorama vem se abrindo ao teatro no terceiro setor, o que é proposto pela *Casa de Ensaio*. Embora se constate algumas vezes certo corporativismo nas esferas políticas, como aspecto negativo.

Nesse sentido, o fazer teatral passa a ser também outra forma de lutar contra a exclusão e a desigualdade social, principalmente no que se refere aos jovens. Cada um dá o que pode, uns dão sangue, outros idéias, outros capital, outros trabalho, outros afagos e muitos ainda não dão nada. A *Casa de Ensaio* dá a utopia, a vontade de mudar o hoje, o agora e utiliza como ferramenta o fazer teatral.

Um trabalho realizado de dez anos consecutivos, mas ainda muito se poderá realizar, pois ele continua vivo. Histórias contadas para serem construídas, com uma única certeza, o trabalho não está só, um complexo cultural e social de ONG (organização não-governamental) caminham juntos. Por outro lado, dez anos, tempo curto para se falar de experiências pedagógicas teatrais, mas suficiente para imprimir marcas profundas e mudanças significativas de vida em seus alunos/atuantes e em todos os envolvidos por esse processo.

Apesar da bibliografia existente a respeito do teatro-educação e sobre as produções artísticas, ainda há alguns obstáculos para encontrar material sobre a historiografia do teatro como “arte-transformação” com crianças e adolescentes. Muitos projetos, muitos experimentos no terceiro setor existem, mas ainda há pouquíssimos registros. Desse modo, espera-se trazer à luz mais um registro que possa contribuir para novos estudos e experimentos através do teatro espetacular de muitos jovens no palco.

Olhar Convexo

Concluir essa pesquisa me faz obter um olhar convexo sobre toda essa experiência teatral que foi desenvolvida por mim durante esses dez anos e que ainda continuo desenvolvendo até mesmo nessa narrativa através de suas imagens (2007⁷²), que podem contribuir com o prazer e a importância do coro no palco com muitos jovens. E transformações individuais ou coletivas que o teatro lhes proporciona através de um exercício de arte contemporânea viva, atual.

⁷² Em 2007, o espetáculo encenado foi “Os amores de Lisbela”. Apesar de não fazer parte dessa narrativa, algumas fotos foram inseridas para melhor identificar o processo da busca pelo coletivo.

A narrativa dessa trajetória com o teatro sócio-cultural que venho desenvolvendo dentro da *Casa de Ensaio*, desde o seu início com o Ciclo Maria Clara⁷³, em seu primeiro espetáculo, “Um boi e burro na estrada”, o coro já se fazia presente no palco, com os personagens “passageiros da estrada” e as “floristas”. Mas foi com o decorrer dos anos, a cada novo espetáculo encenado, é que pude perceber em sua constância o seu verdadeiro papel no palco. Então, fui em busca de novos conhecimentos para que o coro pudesse adquirir força e forma no palco. Mas naquela época não sabia como proceder, a única certeza era “*falar em língua de ave e de criança*”, como diz o poeta Manoel de Barros.

Portanto, fui seguindo novos passos e a cada peça encenada a minha preocupação em adequá-los ao palco de forma a satisfazê-los era necessária e urgente. Eu precisava falar em língua de ave e criança e tentar manter o brilho nos olhos dos meus alunos/atuantes, precisava mostrar o prazer de se fazer teatro, tanto nos ensaios quanto no palco. O protagonista não podia ser um, mas todos porque um é nenhum, como já dizia Bertolt Brecht.

Apresentei aqui alguns passos dessa pesquisa que foram significantes para o entendimento desse processo intenso de descobertas em prol do coletivo dentro da minha experiência teatral com cem jovens em cena.

Apontar os artistas que me influenciaram e me ajudaram a entender melhor esse percurso foi necessário, por exemplo, quando encontro nas obras de Makarenko, e me identifico quando ele diz que só começou a ampliar sua proposta sobre uma educação nova quando partiu do coletivo para poder dar forma a uma personalidade humana mais livre⁷⁴. Um professor que ensinou literatura, teatro, poesia, música e especialmente o valor do trabalho coletivo a jovens que viviam do crime sem esperar nada da vida⁷⁵. Era isso que eu também queria fazer naquela época, dar forma a esse coletivo para conseguir obter entre meus alunos/atuantes personalidades mais livres e mais reflexivas. Segundo Makarenko, para haver um trabalho coletivo, todos precisam estar envolvidos em tudo o que acontecia em

⁷³ Entre 1996-1998 foram apresentados quatro espetáculo do Ciclo Maria Clara.

⁷⁴ Makarenko in Capriles, 1989, 76.

⁷⁵ Idem, 1989, 82.

sua colônia, desde lavar suas roupas, cozinhar, guardar os utensílios do refeitório, o material do dormitório, encenar e estudar.

E no meu caso, dentro do processo do programa “Palco de Experiências”, todos os alunos/atuantes precisavam estar envolvidos desde as pesquisas para conhecer o autor a ser estudado até ler e entender o texto da peça, ensaiar, distribuir nas escolas e nos bairros: filipetas, cartazes, e convites, varrer o palco todos os dias, passar incenso no teatro, cuidar dos figurinos, dos camarins, dos banheiros, das maquiagens, maquiar os outros, ajudar a montar o cenário, fazer os lanches, cuidar dos seus adereços nas coxias, ajudar alunos atuantes em suas trocas de figurinos, construir juntos as normas do teatro, receber o espectador, atuar e ajudar na ‘desprodução’⁷⁶. E assim venho fazendo, um teatro onde tudo é por e para todos.

⁷⁶ Desprodução é desmontar o cenário, tirar todos os figurinos dos camarins, ajudar a tirar as gelatinas dos refletores, os banners etc. Ou seja, limpar o teatro para outro grupo poder entrar no dia seguinte. A nossa desprodução acontece no último dia de cada espetáculo e alguns amigos nos ajudam emprestando seus carros para carregar todo o material, que é sempre grande. Em 2007, somente as peças de figurino eram quatrocentas.

Outro ponto que contribuiu para a realização desse processo de exercício do coletivo foi manter a unidade com qualidade entre todos os elementos de um espetáculo. Manter um espaço cênico em que tudo precisava estar em equilíbrio: luz, figurino, cenário, trilha, coreografia, vídeo, personagens e texto.

Mas em se tratando de crianças e adolescentes, preciso ainda hoje ultrapassar algumas barreiras. Por exemplo, como encenar com cem jovens juntos, deixando-os envolvidos e comprometidos com todo o processo nas mais diversas idades, de dez até dezessete anos. Mostrar que um simples gesto como abrir e fechar a cortina na hora certa é tão importante quanto cantar junto ou dançar ou falar junto em cena. Como mostrar que estar na coxia em silêncio é também estar em cena, é ajudar o outro para que juntos possam fazer teatro. Mostrar a importância dos ensaios para que não falem e estar atento às suas falas ou marcas cênicas. Como assistir um ensaio ou um espetáculo sem conversar com o colega do lado. Como perceber que sua voz precisa ser projetada para atingir uma platéia de cem ou de mil lugares.

Barreiras como essas e tantas outras ainda são difíceis de ultrapassar, assim como se fazer entender, em se tratando de muitos jovens no palco. Eles precisam perceber o tempo todo que o caminho que os leva vai além do prazer de estar no palco para muitas pessoas, mas também é o do comprometimento com as coisas e com eles mesmos. Mas nessa idade, o início da adolescência, para quebrar essas barreiras é preciso proceder passo a passo, ano a ano. Um exercício de cidadania que até os pais não compreendem, quando no meio do processo os tiram da *Casa de Ensaio*, colocando-os de castigo porque não vão bem nos estudos ou por falta até mesmo de recursos financeiros para o transporte ou ainda para os inserirem em programas de primeiro emprego no mercado de trabalho.

Ainda encontro muitas dificuldades para atingir um resultado coeso sobre a importância do fazer coletivo, um exercício de ser cidadão. Mas percebi que para exercer uma educação participativa e democrática é necessário que eles cumpram o curso que a *Casa* oferece por pelo menos cinco anos consecutivos. Uma questão que ainda é polêmica e pode gerar outra pesquisa é saber por que se deve dar a importância devida às artes se nem à educação no Brasil é dada a importância que merece.

Mas no intuito de minimizar algumas barreiras como a da evasão escolar na *Casa de Ensaio*, adquirimos como um dos nossos critérios de seleção para os novos alunos estar com a idade entre dez e doze anos. Critérios esses que também são sempre contestados e, dependendo do caso, sofrem concessões. Assim, eles podem ficar mais tempo na *Casa* e se possível concluir todo o curso.

Mas esse problema da evasão, apesar de atualmente ser menor, ainda acontece, principalmente com os meninos de quinze/dezesseis anos, que depois de três a quatro anos de palco na *Casa*. Depois desse prazo já estão desinibidos e seus pais os acham “aptos a trabalhar” e saem para o mercado de trabalho informal em plena adolescência. Outro desdobramento para se pesquisar seria: qual é a melhor idade para o jovem iniciar o seu primeiro emprego.

Privilegiar o uso dos jogos teatrais nos processos cênicos contribuiu muito para o processo de “artetransformação” que venho desenvolvendo na *Casa* com eles, pois além de exercerem a criação coletiva eles se transformam, tornado-se indivíduos mais livres e mais participativos. E quando as pulsações cênicas partem de um processo de criação coletiva, como já foi dito, não só facilitam as tensões de trabalho como o resultado cênico e pedagógico passa a ser mais transparente, satisfatório e prazeroso.

Com os jogos teatrais pude mostrar a eles a importância de se brincar para levar a vida, vida nada fácil de muitos desses alunos, mesmo sendo crianças. Pois jogando, a sua problemática pôde até ser resolvida, além de se tornar uma pessoa mais sensível para lidar com as questões que enfrentam em seu dia-a-dia. Para mim, executar os jogos teatrais de Spolin no palco e nos ensaios trouxe mais segurança para o fortalecimento da forma do coro nas cenas e até mesmo nas suas próprias vidas.

Brincar com os jogos tradicionais e com as cantigas de infância, além de contribuir para o fortalecimento do coro no palco, recupera uma ação da minha infância que muito me ajudou no exercício do coletivo. Quando criança, podia brincar com meus amigos livremente nas ruas. Assim, a *Casa de Ensaio* passa a ser uma escola de verdade só que de brincadeiras, um lugar onde todos podem brincar e ser o que eles são, ou seja, criança, mas sem medo.

Outro procedimento que também me ajudou foi trazer os novos alunos/atuantes, aqueles recém-ingressados na *Casa*, para assistirem ao espetáculo, sentados nas primeiras cadeiras do teatro, porque observar em silêncio a magia do teatro também fez parte do aprendizado coletivo. Pois em sua grande maioria é a primeira vez que vão e fazem teatro.

Misturar idades e conhecimentos em um mesmo espaço cênico tornou-se outro procedimento adotado como exercício, com muitos e todos juntos. Pois todos os alunos/atuantes sobem ao palco juntos, o maior aprende com o menor e o menor com

maior, assim aprendem assistindo e atuando. Essa metodologia foi aplicada por Vygotsky em seus métodos de educação com foco no social.

O início de uma dramaturgia específica, a partir de 1999, para as peças teatrais encenadas no programa “Palco de Experiências” (que ainda desenvolvo), também contribuiu em prol de um fazer coletivo. Elas trazem muitas vezes linguagens construídas e vivenciadas por eles em cada novo espetáculo encenado. Pois é através dessa dramaturgia e das minhas criações artísticas nessas ações cênicas que os pensamentos lúdicos, poéticos, humorísticos e românticos começam a se desenvolver dentro deles e do grupo.

Essa dramaturgia também auxilia na percepção da importância do seu papel enquanto cidadão, inserido no contexto contemporâneo cada vez mais individual e massificado. E assim também os conduz para o seu desenvolvimento humano, porque as questões

políticas, sociais, regionais e/ou universais atuais sempre passam como mote de todos os espetáculos da *Casa*. Por exemplo, em “Cirandando” (2006), os autores escolhidos para o estudo eram alguns poetas brasileiros e os sentimentos, o sonho e a indignação. A questão levantada era se com tanta corrupção e violência que vem ocorrendo no Brasil, ainda havia coisas boas para se ver. E então os personagens viajam pelo Brasil em busca das coisas boas, e as encontram nas músicas e nos poemas. Mostram então que no Brasil ainda existe algo bom como a arte.

Mas com essas experiências e muitas outras inquietações vou analisando, repensando, estudando e a cada ano sigo criando novos experimentos artísticos para o palco de muitos. Algumas são resolvidas quando posso juntar as influências que obtive com artistas como Koudela e seus jogos teatrais, Brecht com seus poemas sociais e o seu método em se mostrar no palco que estamos fazendo teatro, Viana com o reaproveitamento e a composição dos muitos figurinos para a construção dos personagens, Mnouchkine com a força do sagrado, a criação coletiva e a importância em se dizer a influência que obtemos com os mestres do teatro dos quais nos identificamos, Bausch com seu teatro-dança, Hortélio com sua cultura de infância, Freire com seu método educacional participativo e democrático, Barros com o poder de brincar com as palavras e tantos outros artistas que vou pesquisando. Com o ato de cada um em aprender fazendo vão me ajudando a entender melhor esse processo de dar forma ao coro, tendo uma experiência teatral sempre com muitos jovens no palco.

Assim, o “falar em língua de criança” foi fluindo, crescendo, experimentando, até fazer o coro chegar a ser o protagonista de suas histórias como aconteceu a partir do espetáculo “Coragem” (2003) e assim sucessivamente: “Vamos Mambembar?” (2004), “Noite de Lua Cheia” (2005) e “Cirandando” (2006) e continuo com “Os Amores de Lisbela” (2007). E ele passa a ganhar forma e força. Portanto, a cada novo ano, novos experimentos são acrescentados, partindo do ponto zero para a concepção cênica, mas sempre tomando como base as experiências anteriores vivenciadas.

Portanto, os meus novos aprendizados, enquanto encenadora, vieram também do prazer ao se criar a cada ano sempre um novo espetáculo, foram 12 em dez anos. Bem como também da minha alegria em se criar as pulsações cênicas e poder compartilhar com todos os envolvidos nesse processo artístico e pedagógico alunos/atuantes, artistas e técnicos.

E por fim, envolvê-los nessa experiência teatral poderá contribuir para o estudo do diálogo do teatro com a educação, tomando como base o percurso do encontro da força e da forma do coletivo, sempre com muitos jovens em cena, cujos olhos brilham e refletem no palco.

Sendo assim, a experiência da *Casa* segue como a vida, um fluxo sempre inesperado. Em alguns momentos, ela segue a favor, em outros contra o vento, mas, busca no dia-a-dia novos alimentos e novas fontes de beber que a levem a continuar desenvolvendo essa arte teatral com muitos jovens no palco.

Uma preocupação constante foi em entender a força do coletivo, respeitando todas as diferenças culturais, sexuais, sociais, étnicas e físicas. E dar preferência às crianças e adolescentes simples de bairros periféricos da cidade de Campo Grande.

Ofereci aqui informações gerais que constituem a narração de algumas experiências significativas, relatando um fazer teatral e discernindo as minhas influências com alguns mestres. Nesse sentido, tentei mostrar a importância do trabalho coletivo que o “Palco de Experiências” vem desenvolvendo. E o reconhecimento da importância do papel que o teatro, o nosso maior mestre, possui na vida desses jovens, alunos/atuantes que me ajudam a dar vida a esse fazer teatral verdadeiro e coletivo.

Cabe ressaltar também que os momentos aqui narrados representam dez anos da *Casa de Ensaio*, com foco em um dos seus programas, o “Palco de Experiências”. O objetivo do programa é permitir e disseminar o uso das Artes Cênicas no palco, como uma atitude proposta pelas diversidades artísticas para que o aluno/atuante, nesse caso a criança/adolescente, descubra através do teatro o caminho da sensibilidade e possa levantar os seus gigantes adormecidos, cobertos de sonhos e desejos pessoais. Um fazer teatral com a intenção de mostrar a importância do coletivo, sempre com muitos alunos/atuantes no palco.

Percebi nesse estudo, como o teatro potencializa a consciência humana ampliando o horizonte de quem o faz e até de quem o assiste. A magia, nesse sentido, é necessária, porque o ser humano é o próprio “fazedor dessa magia” nesse mundo globalizado e contemporâneo. De acordo com Fischer (Fischer, 1980: 20), precisamos dessa magia para transformar uma realidade, que muitas vezes é cruel e desumana. Ele acredita que a poesia tira o homem de sua realidade e o devolve mais sensível para ela, enriquecido em seus sentimentos e em suas ações individuais e coletivas.

De acordo com Freire:

“é a partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela, e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, que ele/ela vai dinamizando o seu mundo, vai humanizando a realidade acrescentando a ela algo que ele mesmo é, o fazedor”. (Freire; 198, 43)

São esses muitos alunos/atuantes que no palco se transformam em “fazedores de magia”, aparentemente frágeis, que dinamizam esse mundo e fazem nascer uma nova qualidade de relação. Cabe a eles buscar suas referências e se apropriar de suas escolhas. O meu encontro de artes e desartes com o teatro, através do coletivo, busca o exercício de tocar, reconhecer, experimentar, criar, fazer, expressar, sentir, sonhar, pensar, errar, refletir, absorver, decidir, emocionar, agir, refazer e recomeçar do zero a cada novo ano.

Formalizar essa experiência, um fazer teatral com muitos, me permite também re-significar esse grande espetáculo que é o teatro da vida. E sem reconhecer a sua conclusão, essa minha experiência na *Casa de Ensaio* prossegue, ora em guerra, ora em paz, envolvendo um questionamento constante sobre as influências e transformações individuais e coletivas que ocorrem através do teatro.

O palco tem sido o espaço desses meus experimentos, e como diz Manoel de Barros: “*se o nada desaparecer, a poesia acaba*”. Assim sigo na *Casa*, por momentos da vida sonhando, percebendo as flores, as cores, os sentimentos e subindo até às nuvens a cada novo espetáculo encenado. Fazendo poesia, ou seja, fazendo o nada com todos. Voar é preciso, sonhar é possível.

Sendo assim, a descrição que fiz nessa pesquisa durante os anos de 1996-2006 deve ser vista como um recorte e o encerramento provisório de um primeiro ciclo, de uma primeira

década composta por diversas histórias vivas. Bem como perceber os desdobramentos que possam instigar o leitor ir atrás com novas pesquisas.

Após conceituar historicamente esse percurso, o presente aqui se torna passado. E como conhecimento não se transfere, diz Freire, mas se constrói, continuarei construindo.

Através da reflexão e análise desse processo por mim desenvolvido, penso que essa encenação com cem pode servir como mais um processo de aprendizagem e afirmação desses alunos/atuentes e poderá contribuir para novas investigações nessa área, onde o coro nos mostra um único mestre, o teatro.

Não há, por fim, uma conclusão que se possa registrar de maneira cristalizada, mas um caminhar que deve continuar, assim como as perguntas que o gerou. Desse modo, encerro aqui o relato de uma experiência teatral que teve como base não a construção de estrelas esvaziadas de sentido, mas a criação de um coletivo, cheio de emoções e contradições vivas, materializadas por aqueles que normalmente não são vistos, que estão, não por opção, à margem.

E como diz Barros: *“eu penso renovar os homens, usando borboletas”*.

BIBLIOGRAFIA

ESPECIFICA

BARROS, Manoel. **Poeminha em Língua de brincar**. Rio de Janeiro: Record, 2007

_____. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1993

_____. **Ensaio Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2005

BERLAU, Ruth. **Lai-Tu, a Amiga de Brecht**: Memórias e Anotações de Ruth Berlau. São Paulo: Brasiliense, 1967.

Brecht, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo, 34, 1967.

BENJAMIN, Walter, **Reflexões**: A criança, o brinquedo, a educação. São Paulo: 3 4, 2002.

CAPRILES, René. **Makarenko, o nascimento da pedagogia socialista**. Rio de Janeiro: Scipione. 1989.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

_____. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-10ª ed – Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MAKARENKO, A.S. **Poema Pedagógico**. VL três, Tatiana Belinky. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MARTINS, Gilson Rodolfo. **Breve painel etno-historico de Mato Grosso do Sul**. Mato Grosso do Sul: UFMS, 2002.

MENEGAZZO, M.A. **Representações literárias de Mato Grosso**: o europeu, o latino americano, o brasileiro e o mato-grossense. In: SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos. **Literatura comparada: Interfaces e transições**. Campo Grande: UCDB/UFM

ORTIZ, R. **Um outro território**. São Paulo: Olho D'água, 1986.

----- **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Jogos Teatrais na sala de aula**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

S, 2001.

_____. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: DUFMS/CECITEC, 1991.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade**. São Paulo: Herder, 1963.

_____. Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

STANISLAVSKI, Konstantines. **Minha Vida Na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1989.

_____. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VYGOSTSKY, Lev. S. **A formação Social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1994

TESES E DISSERTAÇÕES

VIANA, Fausto. **O Figurino das Renovações Cênicas do Século XX**. Tese de Doutorado, Programa de Pós - Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2004

ARTIGOS DE REVISTAS OU JORNAIS

BOAL, Augusto, Cadernos 2 / Cultura, Jornal **O Estado de São Paulo**, 27/02/2005.

ROSSI, Michelli. **Correio do Estado, Caderno B**, Campo Grande, 10/10/2006.

Revista MS Cultura, nº 29, Mato Grosso do Sul, 1996.

SA ROSA, M. G. **Correio do Estado, Caderno B**, Campo Grande, 21/07/2001.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICOS

BERTAZZO, Ivaldo e Inês Bogéa. **Espaço e corpo** - guia de reeducação do movimento. Editora SESCSP, São Paulo, 2004.

DORIA, Lais e Artur M. de Barros. **Cadernos de Ensaio**, número 01. Campo Grande: Casa de Ensaio, Fundo Municipal de Incentivo a Cultura, 2006.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz, **Jogos teatrais e cultural**, in: Revista do CEAP./ ano 5, set, 97, n 18, Salvador, 1997.

GARCIA, Mariana. **Premio Cultura Viva**: um premio a cidadania. Câmara Brasileira do Livro, São Paulo: CENPEC, 2007.

ORTELIO, Lydia. **Brincando de Roda**. Salvador: Instituto Anísio Teixeira, 1977.

NOGUEIRA, Wellington. **Balanço Doutores 15 anos da Alegria**. São Paulo, 2006.
PETRILLO, Mila. **Arte de transformação**. São Paulo: SESCSP, 2007.

MENEGAZZO, M.D. **Representações artísticas e limites espaciais**: o regionalismo revisitado. In: RUSSEFF, Ivan et al.

_____. **Ensaio Farpados**: Arte e cultura no Pantanal e no Cerrado. Campo Grande: Letra Livre / UCDB, MS, 2004.

VHS

A Volta do Camarão Alface, Casa de Ensaio, 1997.

O Gato de Botas, Casa de Ensaio, 1998.

A Gata Borracheira, Casa de Ensaio, 1998.

Cem anos de segredo e prosa, 1999.

DVD

Moreninha 1, moreninha 2, Casa de Ensaio, 2000.

João Alem e sua comitiva, um D.Quixote do Pantanal, Casa de Ensaio, 2001.

O Avarento do Centro Oeste, Casa de Ensaio, 2002.

Coragem, porque um é nenhum, Casa de Ensaio, 2003.

Vamos mambembar, um teatro de revista, Casa de Ensaio, 2004.

Noite de lua cheia, uma lenda indígena, Casa de Ensaio, 2005.

Cirandando, uma viagem através da musica e da poesia, Casa de Ensaio, 2006.

Os Amores de Lisbela, Casa de Ensaio, 2007.

INTERNET:

(www.artetransformador.blogspot.com)

(www.casadeensaio.org.br)

(www.dreamscanbe.org/br/who.html) Fontes CIESP e IBGE, junho 2004.

(www.onu-brasil.org.br)

(www.uniriobr/opercevejoonline/7/artigos/4/artigo4htm)

(www.humbertoespindola.com.br)

(www.releitruas.com/manoeldebarros_bio.asp)

(www.democratizaocultural.com.br/paginas/home.aspx2007)

(www.orkut.com/Home.aspx)

(www.youtube.com/results?search_query=casa+de+ensaio&search=Search)

(www.youtube.com/results?search_query=cirandando&search=Search)

(www.youtube.com/results?search_query=os+amores+de+lisbela&search=Search)

(www.avina.net/web/siteavina.nsf/page?open)

GERAL

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

AMARTYA, Sen. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **Escritos Sobre o Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **A Troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BENJAMIN, Walter . **Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985

BONFITTO, Matteo. **O Ator Compositor**. São Paulo :Perspectiva, 2003.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro ,Civilização Brasileira, 1995.

_____. **O Arco -Íris do Desejo**. Rio de Janeiro ,Civilização Brasileira, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo 12V**, Rio de Janeiro, Paz e terra, 1992.

_____. **Diário de Trabalho**, São Paulo, V. 1, Roco, 2002.

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

_____. **Histórias do Sr Keuner**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2000.

BRUNNER, Jose Joaquim. **Globalizacion cultural y posmodernidad**. Santiago: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

CHAUI, Marilena. **Cidadania Cultural**, o direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário critico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **O que é Ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro & Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DESGRANGES, Flavio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do Teatro**. Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUPAS, Gilberto. **Economia global e exclusão social**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. São Paulo: Zahar, 1980.

FREIRE, Paulo. **Educação como pratica de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

FURTH, Hans G. **Piaget na sala de aula**. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Historia e Narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

JANUZELLI, Antonio Janô. **A Aprendizagem do Ator**. São Paulo: Ática, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Um vôo brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

MASETTI, Morgana. **Soluções de Palhaços**: Transformações na Realidade Hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MAGALDI Sábado. **Depois do espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAKARENKO, A.S. **Poema Pedagógico** tradução Tatiana Belinky. São Paulo: 34, 2005.

MERCER, Kobena. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1999.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo Os Nus**, o figurino em cena. Editora SENACRIO, Rio de Janeiro, 2004.

NOGUEIRA, Wellington. **Doutores da Alegria**, o lado invisível da vida. São Paulo: Rona, 2006.

OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. São Paulo: Beca, 1999.

PINSKY, Jaime e Carla. **História da cidadania**. São Paulo: Contexto, 2003.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. **No reino da desigualdade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ROSA, Maria da Gloria Sá. **Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Fundo Municipal de incentivo a cultura, 2005.

RUSSEFF, Ivan et al. **Ensaaios farpados: Arte e cultura no Pantanal e no Cerrado**. Campo Grande: Letra Livre / UCDB, 2004.

SCHWARTZMAN, Simon. **As Causas da Pobreza**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

_____. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SANTOS, Valmir. **Aos que virão depois de Nós kassandra in process**. Porto Alegre: D Terra da tribo, 2004.

TEIXEIRA Coelho. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **O Que é ação Cultural?** São Paulo: Brasiliense, 1989.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa - Ação**. São Paulo: Cortez, 2004.

TRASSI, Maria de Lourdes. **Adolescência violência, desperdício de vidas**. São Paulo: Cortez, 2006.

WARNIER, Jean-Pierre. **A Mundialização da cultura**. São Paulo: EDUSP, 2000.

WEKWERTH, Manfred. **Diálogos sobre a Encenação**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WINNICOTT, DW. **A Criança e o seu mundo**. São Paulo: Zahar, 1966.

_____. **Privação e delinquência**. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

VIGANÓ, Suzana S. **As regras do Jogo: A Ação Sociocultural em Teatro e o ideal Democrático**. São Paulo: Hucitec, 2006.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ARAUJO, Geraldo S. **Teatro na Educação: O Espaço de Construção da Consciência Política** – Estética. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

CARVALHO, Livia M. **O Ensino de Artes em ONGS: tecendo a reconstrução pessoal**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.

JAPIASSU, Ricardo O. **Ensino do teatro nas series Iniciais da educação básica**, a formação de conceitos sociais no jogo teatral. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1999.

LOPES, Beth. **Ainda é tempo de Bufões**. Tese de Doutorado, Programa de Pós - Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

MILET, Maria.E. **Uma tribo mais de mil: O teatro do CRIA**. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós - Graduação em Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

PUPO, Maria L. **Palavras em jogo: textos literários e teatro educação**. Tese de livre docência, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1997.

.

PUBLICAÇÕES PERIÓDICOS

SALA PRETA, Revista do departamento de artes cênicas – ECA – USP nº 2, São Paulo, 2002.

SALA PRETA, Revista do departamento de artes cênicas – ECA - USP nº 3, São Paulo, 2003.

SALA PRETA, Revista do departamento de artes cênicas – ECA - USP nº4, São Paulo, 2004.

SALA PRETA, Revista do departamento de artes cênicas – ECA - USP nº5, São Paulo, 2005.

*“Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores”
Manoel de Barros*