

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

UMA DANÇA SEM COREOGRAFIA
Apontamentos de uma licencianda em teatro

Belo Horizonte
2018

Raiane de Oliveira

UMA DANÇA SEM COREOGRAFIA
Apontamentos de uma licencianda em teatro

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro -
Licenciatura
Escola de Belas Artes da Universidade
Federal de Minas Gerais para obtenção de
título de Graduação
Orientadora: Prof^a. Doutora Marina
Marcondes Machado.

Belo Horizonte
2018

Gostaria de transmitir algo, mesmo que seja um pequenino grão de areia – talvez isso eu consiga. Se eu puder transmitir esse minúsculo grão, extraindo-o de tantos outros infinitos, talvez valha a pena investir minha vida nisso. É melhor peneirar fundo, até o âmago dos âmagos, mesmo das coisas minúsculas. Tratando-as com cuidado. Ainda há tempo

OHNO, 1970-1997

Dedico essa escrita à criança que fui e seus amigos de infância, elementos fundamentais da minha formação humana.

À minha mãe que me possibilitou ser criança e viver a infância de maneira plena.

Aos queridos alunos, que estiveram e estarão comigo contribuindo para eu aprender a ser professora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe guerreira e irmã por darem sentido à palavra “família” nos momentos delicados mais necessários.

À ZAP 18 e as parceiras e parceiros de luta.

Ao Lúcio, meu companheiro, por me ensinar princípios básicos como amor e tolerância, me acolher em sua casa e compartilhar comigo longas conversas sobre as dores e delícias de ensinar teatro.

Ao meu pai, que apesar das discordâncias políticas, continua sendo um grande artista apaixonado pelas coisas sensíveis do mundo.

À Jana, um presente da universidade: caminhamos juntas, de perto ou de longe, na licenciatura em teatro ou na vida.

Ao Rogério, meu terapeuta.

Aos “gêmeos” Charles e Raysner, pelo carinho e ajuda imprescindíveis nessa reta final. Muito obrigada!

À Marina, minha orientadora, pela sabedoria compartilhada nesses anos, à orientação regada de afeto e cuidado que me impulsionaram a acreditar nesse trabalho e ir até o “fim” (que não termina aqui).

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso parte da minha trajetória de vida. Traça uma espécie de linha do tempo (nem sempre linear) para compreensão do contexto vivido: começa na infância, onde percebo as primeiras sementes do teatro germinar em minha vida; depois, as experiências vividas na educação básica; o encontro artístico, na adolescência, com a ZAP 18 – Zona de Arte da Periferia (espaço cultural que exerce fundamental importância na minha formação humana e artística), em seguida, narro, brevemente, o percurso e os dilemas da experiência no curso de graduação em Teatro da UFMG, trilhado na licenciatura. Ao longo da narrativa, revelo angústias, alegrias, descobertas e encontros que delinearão cada situação aqui abordada. Busco traçar semelhanças e diferenças entre as experiências teatrais vividas na ZAP 18 e na UFMG, e como elas compõem e costuram a noção de ensino de Teatro que dançam comigo na vida docente. O princípio metodológico utilizado foi a autobiografia, que revelou um caminho potente de pesquisa na qual pude refletir acerca das escolhas feitas, processos vividos, rumo ao esboço de minha poética própria, a ser completado com a presença do outro. Desejo, a partir do estudo empreendido, contribuir para práticas e pensamentos das pesquisas em artes que trilhem caminhos biográficos. E crescer, enquanto professora, artista e ser no mundo compartilhado.

Palavras-chave: infância, ensino de Teatro, ZAP 18, autobiografia

ABSTRACT

This undergraduate thesis comes from my life trajectory. It draws sort of a timeline aiming for the comprehension of the whole experience: it starts in my childhood, when I noticed the first acting seeds grow in my life; then the experiences which I lived during Elementary School; the artistic encounter, in adolescence, with ZAP 18 - Zona de Arte da Periferia (cultural location fundamental to my human and artistic formation) and then I relate, briefly, the path and dilemmas from my college experience while studying Performing Arts at UFMG, aiming to be a teacher. Throughout the narrative I reveal anguish, joy, discoveries and encounters which drew each one of the situations I now weave. I search to trace resemblances and differences between the theatrical experiences lived in ZAP 18 and at UFMG as well as the way they set and sew the notion of teaching performing arts, that dance within myself, since early life on the Academy. My methodological basis is autobiography, which revealed a powerful research path where I was able to think over the choices I made, the processes I lived heading to the draft of my own poetics, to being fulfilled with other people's presence. I wish, from the undertaken studies, to contribute to the practice and thought of the arts reasearch which tread biographical paths. Apart from that, I desire to grow as a teacher as much as an artist and a human being in the world we share.

Key-words: childhood, performing arts teaching, ZAP 18, Autobiography

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Atrizes no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP..... 16
- Figura 2 – Projeção utilizada como recurso de distanciamento. Abaixo, atores no “Bar da Rose”... 18

SUMÁRIO

I – Introdução: de onde eu vim	10
II – Por onde andei	14
• Uma dança jamais coreografada de antemão.....	26
III – Onde (ainda) estou: a boa filha a casa torna	29
• Além do projeto <i>ZAP Teatro Escola</i>... ..	30
IV – Conclusão: para onde vou.....	32
Referências bibliográficas.....	34
Webgrafia.....	34

I – Introdução: de onde eu vim

Nasci em 1993 e cresci no bairro Urca, localizado na região da Pampulha, periferia de Belo Horizonte - lugar diferente do cartão-postal (belorizontino e carioca) e do imaginário estético de “beleza” que acompanha esses nomes (“Urca” e “Pampulha”). O bairro surgido no fim da década de cinquenta, em um ponto afastado do centro da cidade, recebeu (e recebe) pouco investimento público em sua infraestrutura, o que faz com que sua apresentação, à primeira vista, não seja propriamente bela. Vale ressaltar que com os governos Lula¹ e Dilma² nos anos 2000, houve mudança significativa na vida das famílias de baixa renda que predominantemente habitavam (e ainda habitam) o bairro - incluindo a minha -, tornando mais acessíveis bens de consumo (automóveis, móveis, eletrodomésticos e eletroeletrônicos, roupa, calçado, alimentação, etc.) antes voltados às elites econômicas. No entanto, o processo de integração social não contou com grande inserção no meio cultural: apesar da mudança econômica significativa em nossas vidas, não passamos a frequentar museus, ir ao teatro, exposições, comprar livros ou mesmo a produzir ações culturais, a educação continua sendo um campo defasado, como descreve o jornalista Jean Wyllys, no prefácio do livro *Como conversar com um fascista* (2016), da filósofa Márcia Tiburi:

A maioria da população brasileira está há décadas alijada do direito a uma educação de qualidade que lhe faça cidadã com capacidade de pensamento crítico e de reconhecimento da diversidade cultural e humana. A ampliação do acesso ao sistema formal de educação [...] não significou acesso a uma educação de qualidade. A maioria se informa apenas por tevês e rádios, que, pela própria dinâmica da comunicação de massa, não aprofundam as questões de interesse público e divulgam as informações de acordo com interesses políticos e financeiros de seus concessionários ou administradores. (SANTOS, 2016, p. 17-18)

O bairro Urca cresceu a seu ritmo, ganhou um Centro Cultural através do programa de representação popular *Orçamento Participativo* da Prefeitura de Belo Horizonte, embora a adesão ao espaço fosse (e ainda é) tímida e os hábitos fortemente demarcados por uma influência interiorana, afastada do ritmo acelerado da metrópole: sentar-se no meio-fio, nos botecos, jogar conversa fora, ver o movimento - da rua, do bairro, dos carros, comércios... - enfim, deambulações que se opõem ao ritmo frenético e urgente do trabalho, geralmente, no centro da cidade e arredores, e desenha um tempo outro, que caminha a passos lentos,

¹ Luiz Inácio Lula da Silva, político, foi operário metalúrgico e líder sindicalista. Filiado ao Partido dos Trabalhadores (PT), em 2002 foi eleito presidente do Brasil, sendo reeleito em 2006.

² Dilma Rousseff, política e economista, também filiada ao PT, sucessora de Lula na presidência exercendo o cargo de 2011 a 2016, quando houve o fim do seu mandato por processo controverso de *impeachment*.

vagarosos... Nesse cenário, vivi o tempo da minha infância, mergulhada em brincadeiras, correria desenfreada e descalça pelas ruas do bairro que pareciam mundos infinitos de aventuras: invencionices que ofuscavam magicamente a violência urbana que já espreitava nosso cotidiano.

Lembro-me da época em que minha mãe trabalhou fora, de madrugada, como estoquista num hipermercado. Eu tinha cinco anos de idade e ansiava pela sua chegada em casa pela manhã. Ela trazia consigo, além do aspecto de muito cansaço, um saco com brinquedos-surpresa “Kinder Ovo”³, algo que fazia parte da mercadoria perdida, defeituosa e descartada dos estoques, que os funcionários podiam levar com eles. O Kinder Ovo era sonho de consumo de todas as crianças do meu convívio, mas pelo seu valor, caro e inacessível para nós nessa época, era um sonho distante. Tive a sorte desse sonho realizado quase diariamente pela minha mãe, que resistiu a esse período de trabalho intenso e salário ínfimo. Relato esse tempo, pois é nele que identifico os primeiros traços de teatralidade da/na minha infância: eu passava horas a fio montando e desmontando o mini cenário da fábula, criando os personagens, os nomes e seus modos de ser, imaginando uma troca de roupa, outros figurinos, manipulando os pequenos objetos e cuidando para que não fossem pisoteados por algum (gigante!) adulto desatento. Finalizava a brincadeira brincando: cantando e me despedindo de cada um deles, enquanto os guardava num saco. A brincadeira, experienciada solitariamente, acontecia antes, durante e depois: ao criar, pensar, elaborar minuciosamente cada detalhe de quem eu era na história ou de quem (secretamente) eu sonhava ser. Ao final, colocava-os para dormir dentro do saco.

Ainda na primeira infância, conquistei o espaço da rua: meu corpo criança no mundo habitava um lugar de liberdade, ao ar livre e por diversas vezes afastado do olhar adulto – um “espaço potencial”, lugar “entre – nem dentro de si, nem tampouco de fora” (MACHADO, 2011) que possibilita o surgimento do brincar criativo,

[...] a criança vive entre sua realidade compartilhada e fantasia: entre o que se habituou dizer “mundo interno” psíquico, e “mundo externo”, compartilhado. [...] E, para Winnicott, é nesse espaço que as crianças brincam, que os artistas criam, que os filósofos pensam, que os religiosos exercem suas crenças. (MACHADO, 2010a, p.58)

³ Kinder Ovo foi um produto muito famoso entre as crianças nos anos 90 e 2000. Um chocolate em formato de ovo (chocolate por fora e chocolate branco por dentro) que continha em seu interior um brinquedo miniatura montável.

A rua passou a ser o cenário principal das relações com o outro: amigos da vizinhança, primos ou qualquer criança que surgisse na área para um mergulho na experiência brincante de criar, reinventar, fantasiar mundos à nossa maneira. Minhas maiores e melhores lembranças da infância estão na rua; em casa, ia somente quando minha mãe, irmã mais velha ou minha avó (que cuidava de uma “renca” de netos enquanto as mães trabalhavam fora) chamava, pleonasticamente, para “entrar pra dentro”, o que equivalia a ir para casa e fazer as obrigações da escola, de casa, tomar banho, alimentar e dormir.

Nessas memórias, tempo e espaço se borram, se (con) fundem e só posso identificá-los através do tempo e do espaço ilusórios da brincadeira: o principal e mais prazeroso fazer da época, que só não era o único, pois o tempo-ofício infantil se dividia entre isso e o estar na escola e cumprir às suas exigências.

A primeira experiência na escola, com quase dois anos de idade, durou apenas um mês, pela dificuldade de adaptação ao modo disciplinar severo do jardim de infância (hoje, conhecido como Educação Infantil), que punia aos gritos e ameaças a criança pequena que chorava à despedida da sua mãe, que a levava bem cedo para a escola e ia para o trabalho, antes das outras crianças chegarem. Ali surgia minha aversão à escola, a dificuldade com normas disciplinares e o constante desejo de fuga.

As demais experiências escolares foram mais amenas, apesar de a escola nunca ter sido um lugar onde verdadeiramente gostava de estar. O constante “clima de guerra” das escolas públicas que estudei me assustava: insegurança ao andar pelos corredores e pátio e ser atropelada ou agredida por algum aluno em sua correria abrupta e violenta durante o recreio, o excesso de barulho (gritos, de alunos, de professores, a sirene escolar e obras intermináveis, que eram frequentes em uma das escolas que estudei). Me incomodava e dispersava a obrigatoriedade de ficar sentada e em silêncio, acordar cedo, passar horas do dia confinada “aprendendo” conteúdos que raramente despertavam meu interesse. Queria fugir da escola para brincar na rua. Não entendia como e por que a escola era assim.

Aversa e avessa a esse clima escolar, eu fazia as vezes da “boa aluna”, tentando manter as notas acima da média, para não permanecer na escola nenhum tempo a mais que o necessário. As notas razoavelmente boas me garantiram uma vaga numa instituição escolar privada, vinculada à igreja católica, onde permaneci de 2005 a 2008 (antigas 5ª a 8ª série). Apesar do caráter confessional católico, que hoje, com olhar crítico adulto, percebo como doutrinário e às vezes intolerante (às diferenças religiosas principalmente), a passagem por essa escola me proporcionou um olhar mais humanizado para o ensino, para o outro e para o mundo. Suas ações de conscientização em prol do meio ambiente, oficinas extraclasse de

tear, música, investimento no ensino de esportes diversos como xadrez, salto em distância (no qual fui destaque entre as meninas!), arremesso de vara, corrida, etc., o interesse pelas demandas dos estudantes (em sua maioria, de baixa renda e em situação de vulnerabilidade social), me fizeram perceber que havia diferentes escolas e possibilidades de ensino. Tive experiências mais efetivas em artes com pintura, modelagem, escultura em gesso e argila, desenho e colagem em ateliê, que muito contribuíram para que, nesses anos estudando no São José Operário⁴, eu sentisse algum prazer em ir para a escola. Foi também nela o meu primeiro contato com teatro, como espectadora e como aluna de um experimento “mal sucedido”. Explico melhor: nós, alunos, fomos obrigados a fazer uma encenação, nomeada pelos professores como “uma peça de teatro”, sobre um recorte da história do Brasil: a chegada dos colonizadores e as peculiaridades da família real portuguesa. A apresentação fez parte de uma mostra semestral das atividades desenvolvidas pela escola. O professor de História demonstrava não ter a menor experiência com ensino de teatro, o que culminou numa experiência constrangedora, na qual me senti ridícula, vendo a mim e aos outros desempenharem funções incompreensíveis e descontextualizadas. Um misto de angústia e riso tentava ocultar tamanha ridicularização a que estávamos expostos. O teatro utilizado como ferramenta para o ensino de História e não com finalidade em si mesmo, expunha despropositadamente os estudantes, se colocando a serviço do riso e escárnio de seus espectadores. Fugi do teatro enquanto pude...

⁴ Nome da escola que estudei de quinta a oitava série.

II – Por onde andei

Salto no tempo: após três ou quatro anos de fuga de quaisquer experiências teatrais, em 2010, resolvi finalmente conhecer o espaço vizinho do bairro de que tanto falava um amigo da rua. Tomada de curiosidade, e porque meu interesse por diferentes fazeres artísticos sempre existiu, fui conhecer a ZAP 18 - e lá permaneço até hoje.

A ZAP 18 – Zona de Arte da Periferia - é uma associação sem fins lucrativos, espaço artístico e cultural localizado no bairro Serrano (vizinho do Urca, onde cresci), também localizado numa região periférica de Belo Horizonte. O espaço, inaugurado em 2002 como um desdobramento da companhia teatral *Sonho & Drama*. O nome *ZAP 18*, veio das iniciais do termo “Zona de Adensamento Preferencial”, encontrado nas documentações do lote vago onde seria construído o galpão. A escolha pelo termo **da** e não **na** periferia, confere um sentido de pertencimento aos membros do grupo que queriam estabelecer, além de um novo nome, uma nova identidade que dialogasse com o novo lugar de trabalho, tornando-se assim, parte daquele local escolhido. O número 18, veio do endereço onde está localizada a ZAP. Nas palavras de Cida, uma das fundadoras do espaço: “Existia o desejo de que o novo nome refletisse tanto este outro lugar do fazer teatral, quanto à mudança do foco, que se amplia, englobando não só a produção de espetáculos como também a formação e o viés social.” (ROCHA, 2006, p.74).

A ZAP 18 desenvolve estudos sobre Teatro Épico, *performance* e intervenção urbana, tendo em seu repertório criações artísticas de viés político e foco na realidade social. O grupo se dedica também à formação de crianças, adolescentes e adultos através do projeto ZAP Teatro Escola, com oficinas teatrais de diferentes especificidades. O galpão, localizado na Rua João Donada, recebe e oferece mostras, espetáculos, debates, oficinas, desempenhando relevante papel no âmbito artístico belorizontino, de trocas com outros grupos de teatro e a comunidade.

Tinha 15 anos quando adentrei pela primeira vez os portões da ZAP 18, apesar do comportamento fugidio e desconfiado, acentuado na adolescência, tive uma identificação total e imediata com os jogos teatrais e a maneira, ao mesmo tempo, séria e descontraída como eram conduzidas as aulas de teatro. Dessa vez, o sentimento de ridículo não me constrangia, pelo contrário, havia nisso um sentido de autenticidade que possibilitava me comunicar de diferentes maneiras através do fazer teatral. Via os jovens ali presentes questionarem, opinarem e contribuírem com suas ideias para as criações artísticas ao invés de somente cumprirem um papel estabelecido por quem conduzia as ações. O caráter igualitário

aparente das relações entre alunos, professores e atores, despertava em mim a sensação de pertencimento, embora eu fosse recém-chegada.

Logo passei a integrar a oficina de iniciação teatral para adolescentes ZAP Monta, coordenada pelo ator Wesley Rios⁵ e por Pedro Pedrosa⁶, composta inicialmente por Jogos Teatrais de Viola Spolin⁷, jogos tradicionais e a **Mandala**: exercício teatral tradicional na ZAP 18, que se constrói como uma espécie de mosaico, a partir de jogos teatrais existentes, começando e terminando em roda. Ela se estabelecia como “uma brincadeira, que pudesse ser conduzida pelos próprios alunos e que servisse como aquecimento, não só do corpo, mas também da atenção, do caráter coletivo” (ROCHA, 2006, p.76). A Mandala se transforma, adquire novos contornos e regras, de acordo com o coletivo e o processo artístico que dela se apropria. Posteriormente, Wesley⁸ inseriu um texto da literatura de cordel, que juntamente com jogos teatrais, eram o mote das improvisações que davam vida ao texto dramático, encenado como finalização do processo de criação da oficina. A escolha pelo cordel, gênero literário popular do nordeste brasileiro, se distinguia das narrativas comumente trabalhadas na ZAP 18, com foco na realidade social, na comunidade, sendo uma opção do professor⁹ diversificar a prática de iniciação teatral, baseando-se nas suas experiências de formação no Teatro Universitário. Além de permitir aos alunos se aproximarem do teatro pelo viés e as possibilidades interpretativas da fábula, o Cordel também se aproximava de nós, adolescentes, pelo seu caráter popular de manifestação crítica e satírica de episódios cotidianos. Com a descoberta da ZAP 18, veio o interesse de ir ao teatro, assistir teatro, além de fazer. Assim, nós, os alunos das oficinas, acompanhávamos como espectadores assíduos o repertório de espetáculos do núcleo profissional da ZAP 18.

Destaco a encenação de *Esta Noite Mãe Coragem* com estreia em 2006 na ZAP 18, assistida por mim pela primeira vez em 2011, texto de Antônio Hildebrando¹⁰, direção musical de Maurílio Rocha¹¹ e dirigido por Cida Falabella¹². A narrativa é uma *transcrição*

⁵ Integrante do núcleo de atores da ZAP 18 na época, que coordenava oficinas de teatro para adolescentes e crianças na ZAP na chave do teatro cordel, influência vinda da sua formação no Teatro Universitário com o professor e diretor pernambucano Fernando Limoeiro.

⁶ Músico colaborador da ZAP 18.

⁷ Autora de teatro que sistematizou um conjunto de Jogos Teatrais a partir dos princípios teatrais de importantes autores como Bertold Brecht e Constantin Stanislavski.

⁸ Refiro-me às pessoas da ZAP 18 apenas pelo primeiro nome, quando não se tratar de citação, devido o caráter afetuoso e intimista estabelecido com estes no espaço.

⁹ Refiro-me aqui a Wesley Rios como professor, embora o mesmo recusasse o título, enfatizando sua formação como ator/artista. Bebendo da etimologia da palavra professor, do latim “que se dedica a”, Wesley, na sua dedicação à inserção teatral para adolescentes, foi meu primeiro professor de teatro.

¹⁰ Antônio Hildebrando é diretor, dramaturgo e professor da graduação em Teatro da UFMG, além de colaborador da ZAP 18.

¹¹ Maurílio Andrade Rocha é professor da graduação em Teatro da UFMG com ênfase na Música Popular.

a partir do texto *Mãe Coragem e Seus Filhos* de Bertold Brecht - de quem falarei mais adiante -, contextualizado à realidade brasileira e da comunidade onde está localizada a ZAP, a guerra do tráfico nas periferias. A história se passa no ano de 2020, hoje, num futuro ainda mais próximo do que no ano de sua estreia, quando o espetáculo buscava mostrar as mazelas daquele tempo como se fossem as mesmas de um futuro distante (e não são?), convidando o público a lançar um olhar “distanciado” sobre seu tempo, como explicarei em seguida. Ana Filinto, a “mãe coragem” é conhecida assim devido sua ousadia de transitar, comercializando entre a comunidade e a polícia. A vendedora ambulante, imersa no contexto violento da favela onde mora, se aproveita da guerra – a guerra brasileira do tráfico de drogas – para viver, mas acaba perdendo seu filho assassinado por traficantes, pois se recusa a entregar sua mercadoria para o chefe do tráfico como pagamento da dívida filho. Paralelamente, na forma de metateatro¹³, um grupo de artistas vai até o morro para encenar “Mãe Coragem”, de Brecht, mas precisam se refugiar num bar devido a um tiroteio que se inicia (o **Bar da Rose**, como é conhecido, adere ao tempo e espaço da peça, servindo ao público bebidas e comidas antes, durante e após o término do espetáculo). Ali, os atores descobrem pela conversa com moradores locais, que será construído um muro para separar a favela da cidade e assim, decidem fazer uma peça sobre o muro.



Figura 1: Atrizes no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. Arquivo ZAP 18.

¹² Cida Falabella é diretora e uma das fundadoras da ZAP 18. Atualmente, ocupa o cargo de vereadora na Câmara Municipal de Belo Horizonte.

¹³ A grosso modo, quer dizer o teatro encenado dentro do teatro, a representação da representação.

O espetáculo é constituído de dois atos e entre eles, são apresentados números musicais no bar e o público pode desfrutar dos sabores do Bar da Rose¹⁴. No segundo ato, no entanto, a personagem da mãe, Ana Filinto, entrega a mercadoria de onde tira seu sustento para pagar a dívida do filho, mantendo-o vivo, sem saber agora como e do quê sobreviverão. A peça não responde à pergunta, incitando a guerra, o pacifismo passivo ou concede qualquer outra solução para as escolhas da “mãe coragem”, no dilema entre ganhar dinheiro com o comércio ilegal ou sobreviver de maneira indigna com aquilo o Estado permite. Mas lançava perguntas, convidando, incitando seu espectador à reflexão, a pensar possibilidades, não respostas propriamente:

*Tempo pra pensar,
Quer parar?
Que cê quer?
Viver pouco como um Rei,
Ou muito como um Zé?
Mano Brown, 2002¹⁵*

Valendo-me do “distanciamento” causado pela citação uma letra do grupo de rap brasileiro Racionais MC’s, falarei brevemente sobre o **Teatro Épico** idealizado pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht - velho conhecido da ZAP 18, que inspira seu trabalho e o próprio espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*. O teatro épico surge em meados do século XX, no contexto da primeira Guerra Mundial, quando o impacto desse acontecimento na sociedade como um todo, revelava a dimensão global dos processos e problemas sociais. Brecht, em busca de um teatro afinado ao seu tempo, percebia então, que o drama tradicional aristotélico, focado nos conflitos psicológicos do homem, individualistas e permanentes, não era suficiente para reproduzir o homem no mundo em sua totalidade e complexidade. Assim, o teatro não deveria ocupar o lugar exclusivo de entretenimento de seu público, mas exercer uma função elucidativa, despertando em seus espectadores uma atividade reflexiva sobre seu

¹⁴ Rosemeire Macedo é uma moradora do bairro Serrano, colaboradora da ZAP 18 desde a sua inauguração, em 2002. “Rose”, como é conhecida, comanda a cozinha/bar que funciona na ZAP antes (às vezes durante) e após os espetáculos que o espaço realiza e recebe, com quitutes e cardápios saborosos. Seus filhos, por muitos anos foram alunos das oficinas da ZAP, o mais velho, Thiago Macedo, participou do espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem*, como o personagem “Manteiga”, um filho do tráfico.

¹⁵ Trecho da música Vida Loka Parte II do álbum “Nada Como Um Dia Após o Outro Dia”, do grupo Racionais MC’s, formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay. Considerado o maior grupo de rap do Brasil. Uma das influências sonoras da minha infância no bairro Urca.

tempo e a sociedade na qual estão inseridos. A essa função didática, Anatol Rosenfeld, em seus escritos sobre o Teatro Épico de Brecht, confere ao gênero a

[...] intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo, de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 1985, p. 148)

A “mágica” da qual o autor se refere está relacionada ao caráter ilusório, catártico, de total identificação suscitado no público pelas emoções das personagens nos dramas psicológicos.

O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo [...] e incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, “o teatro épico não combate as emoções” (isso é um dos erros mais crassos acerca dele). [...] O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio. (ROSENFELD, 1985, p.148)

Entendemos que a emoção não está proibida, mas deve estar associada à crítica, à concepção do sujeito como ser mutável capaz de transformar e ser transformado. Nas palavras de Brecht:

[...] O homem não pode continuar a ser apresentado ao homem como uma vítima, como objeto passivo de um ambiente desconhecido, [...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo pelo teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação. (BRECHT, 1978, p. 6-7)

O espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* adotou em sua concepção e encenação diversos recursos da forma épica de teatro, a exemplo da temporalidade na qual a peça se passa (o ano de 2020), provocando efeito de distanciamento em seu público em relação ao tempo em que vive. “O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística. (BRECHT, 1978, p. 79)



Figura 2: Projeção utilizada como recurso de distanciamento. Abaixo dela, atores no “Bar da Rose”. Arquivo ZAP 18.

Os recursos de distanciamento surgem no espetáculo como “quebra da quarta parede”¹⁶, quando os atores comentam a cena ou dirigem a atenção diretamente para o espectador, despertando neste uma reação menos passiva. O rompimento é feito no espetáculo *Esta Noite Mãe Coragem* através de faixas, projeções, pela letra das canções (que não cumprem exclusivo papel de trilha sonora, mas comenta a ação), quando mostra versões diferentes de uma mesma cena ou pelos próprios atores em suas narrativas. O espetáculo situa o espaço percorrendo todo o galpão da ZAP 18, a plateia é diluída entre cadeiras, almofadas ou no bar, fugindo às estruturas tradicionais da composição palco-plateia (também conhecido como *palco italiano*). Ao fim do espetáculo, os atores narram um depoimento pessoal sobre a violência urbana e convidam o público a fazer o mesmo: infelizmente, todo mundo tem uma história de violência para compartilhar. Nas diversas vezes em que assisti à peça, estranhamente, me senti em casa. A “mãe coragem” me lembrava muitas mães da região onde passei a infância, que perdem seus filhos para o tráfico e têm dificuldade de se verem inseridas na violência cotidiana. As canções em ritmo de *rap* e *samba* que compõem a peça, soavam como os ritmos a que fui habituada desde pequena. Quando os atores diziam sua história pessoal diretamente para o público e convidava-o a fazer o mesmo, tinha a sensação de uma comunicação efetiva instaurada no teatro, tendo como pano de fundo a realidade social. Na ZAP18, me reconheci com ser social, porta-voz da minha própria história.

¹⁶ Termo popular entre estudantes e artistas de teatro, a “quarta parede” é uma parede imaginária que separa a representação do espectador, o palco da plateia, se relaciona ao teatro realista. O rompimento da quarta parede é um dos princípios do Teatro Épico.

As brincadeiras na rua já não eram possíveis, pois a violência no bairro já estava instaurada e, nela vi amigos da minha infância se perderem no deslumbre pela “vida fácil”. Senti que o salvador da “minha pátria” seria o teatro.

Em conversa com o grupo de adolescentes da oficina de iniciação teatral, revelamos uns aos outros o desejo de experimentar outras narrativas, outras maneiras de se fazer teatro. Desejávamos aproximar a prática de nossa realidade, claramente influenciados pelos espetáculos de cunho político e reflexivo da ZAP, principalmente *Esta Noite Mãe Coragem*, uma grande referência até hoje. Dessa maneira, o professor abraçou a ideia e nos deu a tarefa de pesquisar temas de interesse. A maioria dos alunos se esquecia ou não faziam a pesquisa, apresentada como tarefa de casa, deste modo, o momento de compartilhar os achados e conversar sobre os temas era fragilizado pela carência de discursividade e o trabalho não se desenvolvia, pois poucos entendiam a pesquisa como parte importante desse processo de criação. Assim, o professor interveio na escolha e sugeriu uma abordagem sobre a Copa do Mundo de 2014, assunto da época (2011), quando foi anunciado que o Brasil seria o país sede. A princípio, o tema pareceu fugir às expectativas de conversar com a (nossa) realidade, mas o aprofundamento nas pesquisas, notícias que circundavam o tema e as longas conversas em roda, prática muito comum nos processos criativos na ZAP 18, mostraram que a discussão acerca da Copa do Mundo extrapolava o assunto futebol, já que os impactos negativos do “grande evento” atravessavam nosso cotidiano: desapropriação, corrupção, obras intermináveis que dificultavam o trânsito e o acesso aos lugares rotineiros, pois residíamos relativamente próximos ao estádio de futebol “Mineirão”¹⁷. Nossos dizeres e questões fora da ZAP 18 eram refletidos, discutidos e levados à cena em diálogo com os acontecimentos referentes à Copa do Mundo de 1950 - quando o país foi pela primeira vez sede - e os impactos sociais, políticos e econômicos nos anos que precederam a Copa do Mundo de 2014. O trabalho contou com práticas teatrais na chave do teatro épico e as ideias de Brecht. Assim, o professor tinha a tarefa de juntar o “quebra-cabeça” dramaturgico das nossas pesquisas e narrativas pessoais, compartilhadas e discutidas em grupo.

Em dezembro de 2011, estreamos o espetáculo **Ei você, eu vou tocar seu coração...**, título de uma canção criada pelos próprios alunos para o espetáculo em parceria com o músico-educador. As experiências na ZAP 18, principalmente esta última, foram uma base formativa determinante na escolha por trilhar caminhos teatrais; sentia o desejo de vivenciar

¹⁷ Nome como é conhecido o Estádio Governador Magalhães Pinto, localizado na região da Pampulha, em Belo Horizonte. O estádio, inaugurado em 1965 e tombado como patrimônio histórico cultural de Belo Horizonte em 2003, está entre os cinco maiores do Brasil. Para saber mais: <http://twixar.me/np93>. Último acesso em 30 de novembro de 2018.

mais a fundo as potencialidades expressivas que o teatro oferecia, comunicar aos meus, transformar as pessoas e os lugares, assim como fui transformada.

De volta à escola, no final do Ensino Médio, medieei ações teatrais – “na tora produções” - inspiradas no teatro épico e teatro do oprimido, de Augusto Boal, que conheci também nessa época, e que conversavam sobre temas do cotidiano escolar, principalmente as diferenças (raciais, sociais e de gênero). As apresentações eram feitas nas feiras de cultura e/ou eventos de qualquer outra ordem que tivessem abertura artística mínima. O resultado surpreendia professores, a quem sempre passei despercebida e angariava aliados: alunos que também queriam dizer de si, da escola e da realidade na qual vivam. Levar um pouco de teatro para a escola foi o que me ajudou a concluir os últimos anos na instituição escolar, quando já não aguentava mais fazer o papel da “boa aluna” e matava aulas frequentemente para jogar xadrez, cartas, beber e conversar fiado na rua. A ZAP foi a melhor escola pela qual passei.

Concluído o ensino médio, fiz o ENEM - Exame Nacional do Ensino Médio – adotado no ano de 2011 como primeira etapa do vestibular na UFMG. Despretensiosamente, realizei a prova, pois não acreditava que o ensino médio na escola pública, carente de professores e determinadas matérias (devido às greves dos professores da rede pública estadual por melhores condições de trabalho e salários atrasados), fosse base suficiente para ser aprovada numa universidade, já que também não podia pagar pelos famosos “cursinhos” preparatórios para o vestibular. Mas o tempo estudado na escola pública foi suficiente para uma nota relativamente boa no ENEM, validando o esforço empenhado como “boa aluna”, apreendendo minimamente o que era ensinado ou passado pelos professores nas escolas por onde estive. Escolhi cursar Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, sem saber exatamente o que isso significava; havia o forte desejo de investir no ofício teatral devido à identificação com os trabalhos da ZAP 18 e essa escolha era coerente.

Filha de uma família potencialmente matriarcal, contrariando os dizeres blasfemos do futuro vice-presidente do nosso país sobre a família não tradicional (pai, mãe e filhos) como uma “fábrica de elementos desajustados”, fui a primeira integrante e mulher da minha família a ingressar o ensino superior.

Aprovada no curso de graduação em teatro, no segundo semestre de 2012, aos 18 anos de idade, me tornei aluna da UFMG, levando comigo, uma bagagem teatral poética e política adquirida na ZAP 18. Não tinha dimensão da importância das experiências teatrais na ZAP e o que elas significavam para uma jovem recém-chegada à universidade. Logo, essas experiências e aprendizados apareciam sob forma de crítica, questionamento,

posicionamento, características que esboçavam o “tipo” de aluna que fui durante os anos na UFMG, dançante e descompassada.

No primeiro semestre do curso há um momento de convívio arquitetado pelos alunos veteranos para receber e “apadrinhar” (ou “amadrinhar”) os alunos novos, gesto amistoso que, teoricamente, se distingue das práticas de “trote”, proibidas na universidade. Seguindo a tradição do curso de teatro, os veteranos da minha turma forjaram uma situação: invadiram a sala de aula fantasiados, com dizeres coercivos, mandando e desmandando como os “calouros” deveriam agir. A abordagem escolhida para a intervenção, que demarcava o primeiro contato efetivo com outros alunos do curso, me incomodou bastante. Real ou fictícia, a ação parecia gratuita, descontextualizada, inarmônica com o tipo de relação a que eu estive, até então, habituada nos âmbitos artístico e teatral: um aspecto notável (e me arrisco a dizer, incomum) da ZAP 18 enquanto coletivo teatral é a busca pela horizontalidade nas relações entre os longevos do grupo e aqueles que acabaram de chegar – relação que se dá através do encontro, do convívio, nos ensaios, nas propostas de exercícios teatrais de aquecimento corporal, vocal, nas conversas e “cafés pedagógicos”¹⁸, uma prática costumeira do grupo.

As ações dos alunos antigos, que supostamente precediam uma recepção afetuosa, só fizeram evidenciar as relações de poder existentes entre os estudantes na universidade, a tentativa de controle de uns sobre os outros sob o pretexto da “brincadeira”, anunciava as relações hierárquicas de primeira instância estabelecidas naquele contexto. Fortemente influenciada pelas experiências de convívio opostas às que se apresentavam, fui a primeira aluna a contestar a ação saindo da sala de aula e encorajando alguns poucos a fazerem o mesmo. A bagagem que trazia da ZAP 18, tornou-se uma espécie de senso crítico necessário para minha autodefesa ante as incoerências presenciadas nesse período, que nada tinham a ver com minha forma de enxergar e me relacionar com o outro no mundo.

A lida com a universidade notadamente teria seus percalços. Aos poucos, algumas diferenças entre fazer teatro na UFMG e na ZAP 18 começavam a surgir, principalmente no aspecto hierárquico que compete às relações dentro da universidade. A começar pela “grade curricular obrigatória”, relação de disciplinas ofertadas, necessárias a cada período, com base na disponibilidade do professor (concursado), na qual cada aluno deve se adequar (ao dia e horário inflexível) para cumpri-las como parte fundamental do percurso acadêmico. Logo no

¹⁸ O “café pedagógico”, como foi carinhosa e *brechtianamente* apelidado, é um momento de lanche coletivo, provido do café cedido pela ZAP e cada um contribui com um trocado para o pão, queijo e o que mais for desejável. Os cafés acontecem após ou durante uma pausa nos ensaios ou reuniões do grupo, que expõe, enquanto come, as pautas do coletivo e do espaço.

início do curso (e também ao longo dele), vi situações em que o professor, diante da turma de alunos, fazia a avaliação individual da disciplina dizendo sobre o desempenho (e até sobre o modo de ser) de cada aluno dentro da sala de aula e de como isso era bom ou ruim, “servia” ou não para o saber acadêmico instituído na “sua” disciplina. Mesmo jovem inexperiente, vi o ensino do saber acadêmico muitas vezes ignorar, atropelar o saber autobiográfico por meio de uma grade curricular instituída previamente, a individualidade descartada por valores como certo e errado num contexto em que muito se fala sobre subjetividade. Tais professores me ensinaram como não quero ser: a “professora do jardim de infância”, que pune a criança pela sua inadequação ao modo (ou seria molde?) pacato e eficiente do que parece ser um perfil ideal de estudante.

Atualmente avisto a certa distância, (pois, na medida em que o tempo passou as idas à universidade ficaram cada vez mais pontuais) um burburinho crescente de jovens recém-ingressos no curso de teatro da UFMG que querem e ousam dizer de si, suas origens, seu meio social, sua cor, seus autores de referência, inclusive denunciando comportamentos abusivos de poder, como no caso do exemplo citado acima, no qual a avaliação pública claramente constrange quem não está apto aos parâmetros da prática corporal implantada na disciplina, e que dada a posição de autoridade (e até de inacessibilidade, nesse caso) na qual se encontrava o professor em questão, nenhum aluno soube como contestar sua atitude na época. Considero esse ruído, fragor estudantil no curso de teatro que tanto incomoda, ainda trôpego, maturando sua discursividade, seus motivos de ser, mas um legítimo movimento autoafirmativo, que como num exercício, busca se articular para transformar e minimizar a assimetria hierárquica presente nas relações de ensino na universidade. Movimento que conduz a uma ampliação da tolerância à discursividade heterogênea dos alunos que chegam até a UFMG e aos poucos (e espero que mais e mais) nos permita conquistar espaços cada vez mais autênticos nos moldes universitários.

As relações de poder que demarcam a primeira diferença identificada no ensino de teatro na UFMG e na ZAP 18, remontam a aluna que fui nesses anos na universidade (e nas instituições escolares de maneira geral): questionadora, arisca e fugidia, apesar do entusiasmo típico da entrada no curso de teatro na universidade. Desde 2010, dois anos antes da universidade, fazia teatro na ZAP, portanto, estava claramente influenciada por seu modo de fazer artístico, de teatro crítico, político, em diálogo com a realidade. Assim, o tempo e interesse eram divididos entre a descoberta e o fazer teatro nesses dois lugares.

O primeiro ano da graduação em teatro é composto por um currículo disciplinar de base comum, sendo que no terceiro período, cada estudante escolhe entre a licenciatura em

teatro ou o bacharelado em interpretação teatral, dando seguimento ao curso com disciplinas específicas de cada modalidade. O percurso de cada aluno vai sendo traçado por suas escolhas pessoais dentro do curso. Assim, a formação inicial das turmas e dos pares se desfaz nos períodos seguintes, tornando a caminhada cada vez mais solitária.

Escolhi a licenciatura, pois o “bacharelado” em teatro eu considerava que fazia na ZAP 18, significando: as atividades de “faz-tudo” não menos complexas e burocráticas realizadas na ZAP (atuação, produção, bilheteria, preparação do corpo e do espaço, etc.) me contemplavam artisticamente. A licenciatura na universidade me parecia mais completa e mais complexa no sentido de ensinar teatro, pois nessa época comecei a pensar sobre dar aulas e sobre como relacionar minhas experiências teatrais na ZAP 18 com o contexto da educação. De fato, a escolha pela licenciatura parecia mais complexa com a vinda das aulas teóricas, mais leituras, mais produção escrita e mais demanda acadêmica.

Lembro-me da professora Marina dizer muitas vezes em suas aulas em tom brincante: “o bacharelado está se divertindo”, enquanto nós, da licenciatura, ouvíamos da sala de aula, sons, cantos, gritos eufóricos vindos do bacharelado - provavelmente, parte de alguma atividade com encenação. Sim, muitas vezes tive a impressão de que “eles” se divertiam, enquanto nós nos debruçávamos sobre teorias do ensino de teatro. Teorias, estudos, planos e ensaios que se desdobraram em práticas na sala de aula, nas disciplinas Análise da Prática e Estágio I, II, III e IV.

Uma prática em docência marcante que destaco como parte da completude (e complexidade) da licenciatura, foi na disciplina de Projetos Especiais em Educação (naquele ano sob responsabilidade do professor Ricardo de Carvalho Figueiredo): dar aula em um contexto fora da instituição escolar que nos foi proposto para elaborar e oferecer uma oficina/aula de teatro, que refletisse e dialogasse com o local escolhido e as pessoas nele. Meu grupo escolheu um abrigo de crianças, o instituto *Casa das Meninas*, localizado na região da Pampulha em Belo Horizonte.

O lugar sugerido por um dos integrantes do grupo despertou os interesses e nos desafiou a pensar aulas de teatro em um contexto bem específico: uma casa de acolhimento de meninas entre 7 e 12 anos, vítimas de violência física ou psicológica. A primeira visita trouxe uma estranha sensação de calma: o espaço verde, silencioso e acolhedor, contrastava definitivamente à história densa, marcada pelo descuido e violência, das pequenas vidas que pululavam curiosas dentre as árvores do bosque, quintal da casa, lugar onde nos recebeu e confidenciou uma funcionária.

O paradoxo da calma inquieta e incômoda se estabelecida à medida que a funcionária nos partilhava como e por que as meninas estavam ali. As crianças “institucionalizadas”, segundo ela, são afastadas da família pelo Conselho Tutelar através denúncias e apuração do caso. A abordagem é feita, geralmente, na madrugada (ou quando a criança está na escola). Curiosamente, pariu em mim e nas outras mulheres do grupo, um silêncio profundo no caminho de volta para a casa. Dado o contexto delicado do lugar escolhido, nos questionamos muito sobre como lidar com as meninas.

A resposta possível viria logo nos primeiros encontros: o grupo elaborava suas ações, de acordo com as percepções obtidas na primeira e nas demais idas a Casa, pensando o espaço, as idades, o tempo disponível para realizá-las; na situação das meninas e na percepção do cotidiano delas (como estavam, como brincavam, etc.)... Sem saber, exercíamos algo parecido com o que Marina nomeia como “olhar fenomenológico” para a criança, tendo como ponto de partida a observação da relação que elas tinham consigo mesmas e o mundo a sua volta - conceito que não aprofundarei nessa escrita. Com um repertório de jogos teatrais, fomos ao primeiro encontro efetivo com as meninas que, prontamente, quebrou nossas tão receosas expectativas em relação a esse contato: uma recepção afetuosa da parte delas nos abraçou (literalmente). Pouco a pouco, entre jogos, brincadeiras, intrigas, conversas e contação de histórias (reais ou tendo a ficção como pano de fundo para a realidade), adentrávamos o universo cotidiano das meninas, sabíamos umas das outras. Histórias, devaneios, conflitos, tudo ia sendo desvelado na fala e no gesto de cada uma.

As idas ao abrigo se tornaram cada vez mais difíceis de negociar devido às outras atividades que a casa recebia. O grupo de trabalho elaborou um jogo de “caça-tesouro” como finalização dos encontros, embora houvesse, por parte de todos, o desejo de continuar frequentando o espaço. As meninas nos receberam fazendo uma encenação/brincadeira criada por elas com nome de “um teatro” e a funcionária da casa nos agradeceu, dizendo que situações como essa, com a participação de todas, eram raras e que, desde nossa ida ao espaço, as meninas se mostravam mais unidas, o que demonstra a potência das relações no teatro. No jogo proposto no último encontro, o “tesouro” encontrado pelas meninas no quintal da casa, era composto por objetos pessoais nossos, que continham alguma história ou valor pessoal. Lembro-me de levar uma pequena câmera analógica para brincar de contar uma história: memórias da infância, de imagens, pessoas, lugares, iam sendo completadas pelos *cliques* das meninas pelo espaço, entusiasmadas com o objeto retrógrado.

Também o adulto quando brinca entra em contato com suas primeiras experiências culturais – faz sua memória funcionar e integra nele mesmo diversas fases de sua vida. Ao brincar, ele experimenta novamente a ligação entre o que possui dentro de si e a realidade de fora, o espaço potencial que aproxima e mistura esses dois mundos. Quando ocorre essa união, a pessoa (adulto ou criança) se sente mais inteira e dona de si mesma, buscando entendimento de como ela é e como vê o mundo (MACHADO, 2010, p. 34-35).

Convidamos as meninas a fazerem o mesmo e, em pouco tempo, a varanda estava tomada por bonecas, música, histórias, saudades de casa, da mãe... Compondo um espaço para as narrativas de si, com o outro, que, a maneira de cada uma, entrecruzavam, sonhos, ficções e realidade no âmbito da brincadeira.

A coletividade adotada pelo grupo como modo de trabalho, com contribuições e contradições próprias de qualquer coletivo heterogêneo, sem deixar de lado os desejos de cada um, retoma o caráter coletivo vivenciado na ZAP 18 que busca em seus processos artísticos uma relação horizontal com seus membros. Essa experiência foi um marco na minha difícil trajetória da licenciatura, principalmente por ter aprofundado em mim os desafios do teatro-educação: algo que até então não havia vivenciado nos estágios em escolas. A experiência anunciou em mim o desejo fértil/fortuito de perscrutar o ensino de teatro na infância.

- **Uma dança jamais coreografada de antemão**

Muitas vezes me perguntei por que a escolha da licenciatura, quando na verdade, eu queria estar me “divertindo”, fazendo teatro, dançando, bem longe da escola, da universidade. Tinha dificuldade de associar os prazeres da arte à função de professor na escola. As respostas vinham lentamente, de maneira distinta, nem sempre exprimível em palavras, a cada experiência que tive como professora de teatro de crianças e adolescentes, dentro e fora da escola, construindo uma relação pautada no olho no olho, como eu havia aprendido (fora da escola e lembrado dentro dela). Novas perguntas começaram a surgir quando encontrei Marina Machado (minha orientadora nesse trabalho) na licenciatura em teatro, saltitando de um lado para o outro na sala de aula como “Marininha”¹⁹, colocando objetos no chão, ensinando com e a partir deles, unindo forma e conteúdo, pois, segundo ela mesma, “para

¹⁹ “Marininha” seria uma representação brincante, versão pequena da Marina, performada por ela mesma em suas aulas, que critica a representação estereotipada de crianças no “teatro infantil” e também exemplifica relações de opressão entre o adulto (professor, pais, etc) e a criança pequena.

conversarmos sobre nossos princípios e procedimentos artísticos, podemos performá-los diante de nossos interlocutores - buscando formas-conteúdos com simplicidade e transparência.” (MACHADO, 2015, p. 62).

Sua abordagem intrigante e instigante no ensino das teorias de teatro (quando tivemos o primeiro contato) destoava de toda e qualquer aula ou professor da licenciatura até então, que muito remetiam à escola tradicional: a linearidade do espaço físico nas carteiras enfileiradas (ou no máximo em círculo), aulas teóricas cansativas, o professor em destaque, falando, falando, falando conteúdos que nem sempre dialogam com a realidade dos seus ouvintes.

Algo marcante nesse encontro com Marina foi numa aula em que citou o filme de ficção científica “Os 12 Macacos”: não me lembro mais do contexto, mas fui a única aluna a reconhecer a referência, pois já havia assistido o filme. Creio que esse fato nos aproximou. A surpresa para a professora, uma *baby*²⁰ “sacar” sua referência, junto à surpresa da aluna, que viu na professora a possibilidade de falar sobre outros temas de interesse artísticos para além do teatro. Além da identificação com a abordagem, Marina valorizava saberes não acadêmicos, derrubando as fronteiras entre as artes, convidando os alunos a uma busca pela “poética própria” a partir das narrativas de si com o outro no mundo. O mais importante: convidava seus alunos a “ser feliz”.

Nas disciplinas optativas “Abordagem Espiral no Ensino de Teatro e Brincar, Criar, Teatralizar, Viver” – nomes que já contém em si uma dose poética -, reconciliei a relação com a universidade ao ser apresentada a uma noção de ensino de teatro que, de certa maneira, dialogava com minhas experiências artísticas e na ZAP 18. Na **Abordagem Espiral**²¹, Machado (2011) propõe o ensino de teatro que inter-relacione diferentes âmbitos artísticos existenciais, como nomeia diferentes áreas artísticas que podem ser assimiladas pelos alunos como “âmbitos da experiência humana”. Espiralar forma-conteúdos:

[...] que mistura e bagunça os campos entre a dança e o teatro, as artes visuais e a *performance*, cenários repletos de teatralidades e propositivas cênicas dentro de instalações, teatro fora do teatro, dança em qualquer corpo, música como paisagem sonora, silêncio e vazio, enfim, um fértil **campo híbrido** que, se bem explorado, levará a experiências estéticas das mais significativas, contextualizadas no que se diz “contemporâneo”, o espírito próprio de uma época. (MACHADO, 2011)

²⁰ Como é carinhosa e ironicamente chamado por Marina, em tom brincante, o aluno recém-chegado à licenciatura em teatro.

²¹ Expressão que surge a partir dos estudos de Marina sobre a “Abordagem Triangular”, sistematizada por Ana Mae Barbosa, proposta que não irei abordar nesse trabalho.

Uma vez apresentada a essa nova noção de ensino, cabia a pergunta: mas como? Novamente, a resposta viria da prática, da convivência com os alunos e a valorização do seu modo de ser e estar no mundo compartilhado (entre adultos, crianças, jovens), abrindo mão de um tipo de ensino baseado exclusivamente na racionalização excessiva e tecnicista que desconsidera a história e o saber de cada aluno. Não há uma fórmula, tampouco o passo a passo de uma coreografia estipulada de antemão, o caminho para a espiral é relacional e busca, na relação com o outro (que é o aluno), planos de ensino que o estimule a investigar sua poética própria. Partindo do princípio de que “todo corpo dança”,

O primeiro material, bruto, sou eu e você. As sutilezas surgirão a partir de interações entre todos. Consigo trabalhar artisticamente em um espaço vazio – simples assim! – na medida em que tenho experiência relacional, corporal, existencial. (Idem)

A noção de ensino de teatro proposta por Marina revela semelhança com as relações horizontais e de convívio nos processos artísticos e de ensino-aprendizagem na ZAP 18. Ainda que as relações, de qualquer ordem, possam esbarrar vez ou outra, nos hábitos hierárquicos e isso não significa necessariamente um problema. Outra semelhança encontra-se no viés autobiográfico que atravessa os processos artísticos e de ensino nesses dois lugares ou estudos teatrais, que possibilitam cada qual com sua ferramenta potente de registro - a Marina com o **Diário de Bordo**, a ZAP 18 com o **Caderno de Protocolo** – que a escrita, narrativa, descritiva, criativa ou fenomenológica, se apresente em primeira pessoa.

III – Onde (ainda) estou: a boa filha a casa torna

Agora com bagagem adquirida das experiências (nem todas mencionadas aqui) na licenciatura, “a boa filha a casa torna”: a ZAP 18 abre suas portas para que eu dance *descoreografadamente* pelo seu espaço: atualmente, trabalho dando aulas de teatro para crianças na ZAP, desejo que há alguns anos se esboçava em outras experiências (como nas práticas de Estágio III e IV, regendo aulas na escolas públicas para o ensino fundamental e médio) de ensino. O interesse pela infância, de certa maneira sempre esteve atrelado às minhas práticas e desejos em relação ao teatro pelo desafio, a potência criativa da criança mesma e por ser parte valiosa da minha biografia.

Influenciada pela noção de ensino de teatro proposta por Marina na Abordagem Espiral, elaboro aulas como um “roteiro de improviso”, quer dizer, um plano de aula sujeito a modificações, com propostas **híbridas** que queiram se aproximar das **poéticas próprias**, do modo de ser e estar da criança enquanto brinca, corre, desenha, reclama, grita ou silencia e deem espaço (e tempo) para que isso aconteça. Entre as proposições brincantes, estão estímulos sonoros para movimentar o corpo no espaço, a utilização de longos tecidos no chão como uma passagem secreta que “me dá um poder especial”, uma corrida em câmera lenta em que o último que chegar vence, danças (como uma bailarina, um bêbado, um gato) e uma criação recente surgida de uma conversa entre os alunos: o “esconde-esconde solitário”, no qual, a mesma brincadeira tradicionalmente conhecida é realizada solitariamente, embora todos ocupem o mesmo espaço. Objetos como cadeiras, caixas de papelão e outros materiais **brinquedo-sucata**²² são frequentemente utilizados e adquirem, nas ações, novos significados. Também me inspiro nas influências *zapianas*, como o exercício da Mandala, que permite às crianças, em coletivo, criarem suas próprias regras (e isso inclui burlá-las) dentro de uma estrutura modificável, que é o que caracteriza a Mandala, como expliquei nas páginas anteriores.

Como forma de registro, considero tanto o Caderno de Protocolo da ZAP 18 quanto o Diário de Bordo sugerido por Marina em suas aulas, para a vida. Incorporados e reinventados por mim de maneira variada em cada aula, mantenho um caderno de registro pessoal de cada encontro e proponho aos alunos registros pessoais ou coletivos, às vezes

²² Diferente da noção de brinquedo **feito de** sucata, o **brinquedo-sucata** é nomeado por Marina como a materialidade que não representa em si um objeto ou brinquedo específico, mas é passível de transformação de acordo com quem o manuseia.

reduzidos a uma palavra que resume o encontro, um gesto, uma expressão facial, um desenho que se completa coletivamente, etc.

- **Além do projeto ZAP Teatro Escola...**

Recentemente, tive uma breve experiência no **Programa Escola Integrada**²³ numa escola pública da rede municipal de Belo Horizonte. Lamentavelmente, percebo que as relações de poder no contexto escolar, continuam se definindo pelo caráter autoritário e punitivo, com uso de apitos, gritos, palavras ofensivas e, na pior das situações, gestos físicos de violência “para conter a bagunça”. Com a função de “monitora”, era esperado pelos demais, que eu reproduzisse as mesmas ações com as crianças, contrárias a tudo aquilo que há anos, luto para combater como adulta e mais recentemente como professora. As crianças passam horas no ginásio esportivo, sentadas no chão, enfileiradas enquanto esperam para ir a casa onde acontecem as atividades (ou frequentemente o ócio improdutivo) da Escola Integrada. A ordem das monitoras (grupo majoritariamente feminino, portanto, tratarei no feminino) é de que permaneçam quietos, enfileirados, não pode dormir, apesar do enfado da longa situação de espera e do sono que muitas vezes também me abatia após o almoço; nem pode correr, embora o ginásio seja um espaço enorme e convidativo; gritar também não pode. Enquanto elas, de pé ou sentadas em cadeiras dispostas na entrada do ginásio, os observava em estado de vigília. A situação me incomodava a ponto de muitas vezes chegar em casa e chorar, sem saber o que fazer pelas crianças e por mim nesse contexto que retoma o “estado de guerra” que comento no início deste trabalho ser uma constante nas escolas públicas pela qual passei, como aluna ou estagiária. Me perguntei angustiada por vários dias sobre como lidar com a situação, estruturalmente instituída na escola e naturalizada pelos demais funcionários. Como resistir nessa função em nome de uma necessidade financeira maior? Anunciei minha saída, apesar de precisar do emprego naquele momento, estava cada vez mais nocivo conviver com a maneira opressora e violenta com que os funcionários da Escola Integrada lidavam com o que chamavam de “aluno-problema”. Poucos desses funcionários tinham alguma formação conectada à educação, o que enfatiza o modo despreocupado com a formação profissional e dos próprios alunos, conferindo à estes últimos um sentido de

²³ O Projeto Escola Integrada é um programa da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, que estende a jornada escolar para nove horas diárias, sendo que, após o turno convencional de aulas, os alunos são subdivididos em atividades de diferentes áreas culturais (esporte, música, teatro, dança, etc).

contenção. Mesmo assim, escolhi resistir a esse tipo de comportamento no tempo em que cumpri meu contrato na escola.

Novamente a resposta possível das perguntas que me fazia chegava através da relação com as crianças. Meu primeiro manifesto a essa forma de lidar com as crianças se deu no dia em que fui apresentada como nova monitora, ao falarem meu nome, num gesto brincante inspirado pela atitude de Marina perante as crianças, agachei lentamente em direção a elas. Pois “agachar-se é ir ao chão, onde a criança está.” (MACHADO, 2011). Diferente dos demais adultos que dividiam a tarefa de espera comigo e as crianças, eu sempre optei por sentar no chão, junto às crianças.

Outras pequenas atitudes manifesto-performativas se seguiram a essa, como levar na mochila uma máscara de “bicho” feita por mim e dizer às crianças que se aproximavam durante esse período de espera, que eu tinha um bicho na mochila, “quer ver?”. Mostrava dentro da mochila a máscara, com olhos arregalados, de aspecto esquisito e engraçado. O “bicho” parecia ganhar vida ao olhar da criança, que assustada e encantada, não sabia de dizer se aquilo era real ou não. A dúvida me colocava num “lugar entre”: professora/personagem, realidade/fantasia, eu/outro, desconfiança/admiração.

Essas atitudes amenizaram minha angústia no período na escola, me presenteando com muitos cúmplices que queriam faltar às outras atividades para assistir às aulas de teatro. Muitas crianças vinham até mim, para conversar, me presentear com desenhos e bilhetes, querendo saber mais sobre o “bicho”, querendo saber sobre mim, me dar um abraço, ficar em silêncio ao meu lado, brincar de “quem rir primeiro perde”, me ensinar brincadeiras ou até mesmo confidenciar situações de violência familiar. *Flower power*²⁴ no contexto de guerra escolar.

As monitoras, a seu modo e a seu tempo, passaram a entrar no jogo, pois percebiam a confiança e carinho das crianças depositados em mim através de um modo possível e diferente de estar ali, assim, passaram a me tratar muito respeitosamente. O burburinho provocado por essas pequenas ações, chegou até o diretor da escola, que me chamou em sua sala, e, para a minha surpresa, elogiou meu trabalho e pediu para que eu permanecesse na escola.

Infelizmente, o tempo de permanência na escola não foi além do tempo de contrato, devido o processo de escrita desse trabalho que me exigia tempo de dedicação e outras

²⁴ O termo em inglês *flower-power* se refere ao slogan do movimento *hippie* nos anos 60, que simbolizava a não violência, surgido em resposta à Guerra do Vietnã. Marina utiliza esse termo para se referir à nossa arma: o poder da flor.

demandas da vida adulta. Guardo essa experiência como um rabisco, esboço de como eu gostaria de exercer a profissão de professora de teatro na educação infantil: no esforço para que a luta contra a guerra escolar, seja pelo “poder da flor”.

IV – Conclusão: para onde vou

Para dançar sem coreografia, é necessário, primeiramente, tirar os sapatos. Gesto simbólico de entrega, solicitude, dedicação. Na cultura oriental, acredita-se que tirar os sapatos (na entrada de um lugar), é um gesto respeitoso e humilde de despir os pés para pisar no chão, assim como é feito em lugares considerados sagrados. Minha relação com a “dança”, que ilustra o título do meu trabalho, surgiu do meu encontro e admiração profundos por uma manifestação artística oriental: a dança-teatro *butoh*, que não me arrisquei a mencionar como parte desse trabalho, pois, sua difícil e complexa definição me exigiria muitos anos de aprofundamento e pesquisa. Mas ousou citá-la como inspiração filosófica e artística para pensar a experiência do corpo nas aulas de teatro para crianças: a relação plástica, expressiva, não coreografada, não mecanizada, imprevista, integrada às noções de **criança-mundo, criança-corpo, criança-tempo, criança-espço**, compartilhada com adultos:

[...] todos esses aspectos que reúnem o saber recursivo, integrativo e criativo desse corpo, são alguns dos elementos, que configuram esses indicadores para refletir acerca da educação, por tratar-se de uma nova possibilidade de leitura do real, a partir da linguagem do gesto inscrita no corpo (NÓBREGA, TIBÚRCIO, 2004, p.467).

O “lugar sagrado” seria o teatro, feito no palco, galpão, na rua ou na sala de aula. Refletir e escrever sobre a minha própria trajetória, foi um processo fundamental para compreender como e por que cheguei até aqui com as pessoas, acontecimentos, alegrias e angústias, perguntas (tantas perguntas) que costuraram esse caminho. Assim, sintonizo meus pensamentos aos de Sumaya Moraes, pesquisadora que estuda a autobiografia como caminho de pesquisa no campo das artes:

[...] historiar a própria vida representa uma oportunidade de sanção do sujeito ao seu percurso de formação, mas também pode ser o início de um profundo questionamento, o que também é positivo, uma vez que interrogar os pressupostos que estiveram por trás das escolhas feitas no passado, introduz uma possibilidade de exercício crítico e reflexivo no tempo atual e abre novas possibilidades no futuro (MORAES, 2009, p. 3901).

Reflico acerca das riquezas do processo vivido ao longo da escrita da monografia, de poder partir do meu percurso de vida para refletir, distanciadamente, os caminhos que trilhei para pensar e rever as intenções e propósitos que me levaram a escolher o teatro e a licenciatura.

Considero um privilégio poder partir da minha própria história para falar do ensino de teatro para crianças, já que as tessituras que compõem essa dança buscam justamente valorizar a história que cada um carrega consigo. Eis um desejo que caminha comigo há anos como pesquisadora de teatro e educação (ou teria desejado isso logo no jardim de infância?), que a relação entre crianças e adultos seja olho no olho, as hierarquias cada vez menos discrepantes e as autobiografias um material rico para a pesquisa em artes, a formação em teatro e seu ensino na infância.

Até meados dessa escrita, duvidei do valor e relevância que a narrativa do (meu) percurso autobiográfico pode alcançar no contexto acadêmico. Aos poucos, em orientação, compreendi o valor e rigor desse caminho de pesquisa. A cada redescoberta, revisitada nas escolhas que me levaram à ZAP 18, à universidade, à sala de aula, nos textos, escritas nos Cadernos de Protocolo e Diários de Bordo, imagens, memórias e, principalmente, nas aulas de teatro. Como aluna e professora, fui impulsionada a me apropriar dessa história e seguir perscrutando o caminho processual, pessoal e inconcluso de ser professora de teatro na chave proposta por Marina.

Pretendo me aprofundar nas noções de ensino e temas da educação engatinhados nesse trabalho que requerem e merecem um desdobramento mais elucidativo. Considerando os acontecimentos políticos dos últimos meses, que notadamente atravessaram o processo de escrita, fui tomada de uma descrença temporária, do sentido das coisas, incluindo o sentido de seguir desenvolvendo esse trabalho. Aqui e agora, vejo a não desistência da escrita como ato de resistência nesses tempos em que ser professor e artista exige acreditar na vida, mesmo que isso não faça sentido. Embora seja um trabalho tímido, busquei ser fiel ao meu percurso como estudante universitária nesses cinco anos na UFMG. Agora, calço os sapatos para seguir na caminhada dançante, no tempo e espaço *descoreografado* da vida mesma.

Referências Bibliográficas

MACHADO, Marina Marcondes. **Merleau-Ponty & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

MACHADO, Marina Marcondes. **O brinquedo-sucata e a criança: a importância do brincar - atividades e materiais**. 7. Ed. São Paulo: Loyola, 2010b.

SANTOS, Jean Willys de Matos. Prefácio. In: _____. TIBURI, Márcia. **Como Conversar com um fascista**. 6.ed. Rio de Janeiro: Records, 2016.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. 2016. n-1 Edições. São Paulo.

Webgrafia

BRECHT. Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Disponível em: <http://twixar.me/1893>. Último acesso 30 de novembro de 2018

MACHADO, Marina Marcondes. *Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria*. *Rascunhos*, Uberlândia, v.2, n.1, 2015. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813/17060>. Último acesso 30 de novembro de 2018.

MACHADO, Marina Marcondes. **Abordagem Espiral para experienciar arte e educação**. Disponível em: <http://agachamento.com/?p=275>. Último acesso 30 de novembro de 2018.

MORAES, Sumaya Mattar. **Memória e reflexão: A biografia como metodologia de investigação e instrumento de (auto) formação de professores de arte**. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/sumaya_mattar_moraes.pdf. Último acesso 30 de novembro de 2018.

NÓBREGA, Terezinha. TIBÚRCIO, Larissa Kelly. **A experiência do corpo na dança butô: indicadores para pensar a educação**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v30n3/a06v30n3.pdf>. Último acesso 30 de novembro de 2018

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Fabella. **De sonho & Drama a ZAP 18: A construção de uma identidade**. Disponível em: <https://twixar.com/shorten>. Último acesso: 30 de novembro de 2018.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. Disponível em: <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2014/09/rosenfeld-o-teatro-c3a9pico.pdf>. Último acesso: 30 de novembro de 2018.