

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

**O ESPETÁCULO *ARENA DE TOLOS* COMO PRÁTICA
PEDAGÓGICA DE INSERÇÃO DO TEATRO NA CIDADE**

BELO HORIZONTE
2010

CARLOMAN WELITON SOARES BONFIM

**O ESPETÁCULO *ARENA DE TOLOS* COMO PRÁTICA
PEDAGÓGICA DE INSERÇÃO DO TEATRO NA CIDADE**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao
Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção
do Título de Licenciado em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Simões de Almeida Júnior

Belo Horizonte
2010

CARLOMAN WELITON SOARES BONFM

**O ESPETÁCULO *ARENA DE TOLOS* COMO PRÁTICA
PEDAGÓGICA DE INSERÇÃO DO TEATRO NA CIDADE**

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Simões de Almeida Júnior (FaE/UFMG)
Orientador

Prof. Ms. Ricardo Carvalho de Figueiredo (EBA/UFMG)

Prof. Ms. Eduardo Andrade (EBA/UFMG)

Belo Horizonte
2010

AGRADECIMENTOS

Ao Curso de Graduação em Teatro, todo corpo docente e todos os funcionários (biblioteca e secretaria).

Ao Professor José Simões de Almeida Júnior pela paciência e contribuição no amadurecimento dos meus conhecimentos.

Ao Professor Ricardo Carvalho de Figueiredo.

Ao Professor Eduardo Andrade.

Aos meus colegas e amigos da turma dos 22 (2006) pelo companheirismo nas pesquisas e trabalhos cênicos, em especial, Ana Clara Burato, Ancelmo Dantas, Beto Militani, Diogo Horta, Fabiano Lana, Ítalo Laurenao, João Filho, Leandra Silva, Marcos Coletta, Mayara Dornas, Polyana Horta, Rejane Faria, Renata Corrêa, Ricardo Sabino e Sérgio Nicácio.

A Heitor Lopes pelo incentivo.

A Gorete Milagres pelo presente (A pedagogia do espectador – Flávio Desgranges).

A Viviane Rodrigues e à Cia Drástica.

A Cia Acômica e Nelson Bambam Júnior.

A todos meus amigos dos quais, em muitos momentos, me afastei devido aos estudos.

Aos meus irmãos, todos longe, todos perto.

E aos meus pais, sempre pertos: José Soares Bomfim e Manoelina Barbosa Soares.

RESUMO

Pensar o teatro e a sua relação com a cidade significa, por um lado, investigar os modos de sociabilidade, espacialização e imaginários presentes nas práticas discursivas e cênicas desenvolvidas pela atividade, num dado contexto urbano. Por outro lado, significa refletir e investigar o modo como o fazer teatral dos grupos e/ou coletivos teatrais e suas práticas interferem no entorno. Chama atenção fatos comuns a alguns destes grupos, ao longo dos anos: os modos de inserção na cidade - caracterizados pela concretização da gestão de um espaço próprio, geralmente, descentralizado - a presença de atividades cênicas e o caráter formativo (cursos, oficinas, etc.) e espetaculares ligadas ao entorno. A partir desse contexto nos interessa propor a reflexão acerca da CIA ACOMICA e sua atual inserção na cidade (Bairro São Geraldo), tomando como ponto de observação a prática espetacular *Arena de Tolos*, presente no interior do projeto *Cia Acômica de Portas abertas para a comunidade*, isto é, como prática pedagógica e agente de intervenção artística e social, discutidas a partir do referencial teórico da pedagogia do teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO I – CIA ACÔMICA.....	12
1.1– Tudo tem um começo.....	12
1.2 – Diálogos do teatro da CIA ACÔMICA com a cidade.....	15
1.3 – O projeto: Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade.....	24
CAPÍTULO II – A cidade dentro do teatro.....	28
2.1 – Arena de Tolos e o aprendizado da cidade.....	28
2.2 – O percurso e os procedimentos de criação e da prática pedagógica: Arena de Tolos.....	34
2.3 – A dinâmica espetacular de Arena de Tolos e o espectador.....	41
CONCLUSÃO.....	45
1.1 – Resultados e práticas do projeto Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade.....	45
1.2 - Pedagogia do Teatro: diálogos da cidade na cena.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	52
ANEXO 1.....	54
ANEXO 2.....	78

INTRODUÇÃO

Pensar o teatro e a sua relação com a cidade significa, por um lado, investigar os modos de sociabilidade, espacialização e imaginários presentes nas práticas discursivas e cênicas desenvolvidas pela atividade, num dado contexto urbano. Por outro lado, significa refletir e investigar o modo como o fazer teatral dos grupos ou coletivos teatrais e suas práticas interferem no entorno.

A partir das recentes pesquisas acerca do tema teatro e cidade (ALMEIDA JUNIOR, 2007, 2010; LIMA, 2008,) podemos considerar a existência de um território¹ teatral na cidade de Belo Horizonte, resultado da ocupação e conjunto de atividades realizadas pelos vários grupos de teatro no local. Os modos de inserção de cada grupo teatral na cidade e o uso do espaço possibilitam a construção desse território. As ações realizadas são variadas e distintas.

Durante a abordagem inicial da investigação acerca do espaço teatral e a cidade pude observar os grupos que atuam de modo coletivo e desenvolvem um conjunto de atividades na busca da continuidade e integrados à cidade. Cida Falabella², em sua dissertação de mestrado, apontou que tais grupos são aqueles que se mostram interessados “não só com o resultado do trabalho, mas também com o processo e sua relação com a sociedade” (ROCHA, 2006, p. 10).

Nesse contexto, o associativismo³ do mesmo modo o cooperativismo são estratégias freqüentes de inserção dos grupos no território teatral de Belo Horizonte, assim como ocorre

¹ O conceito de território se dá a partir de aspectos políticos, econômicos e culturais. Nesta monografia atente-me apenas ao conceito cultural. Diante de vários autores que discutem o conceito de território percebe-se a idéia de relação de poder como ponto em comum. Outras características que emergem nos estudos são: o caráter político administrativo em Claude Raffestin; a abordagem jurídico-política, econômica e cultural em Rogério Haesbaert; os aspectos culturais dos múltiplos territórios por Maracelo Lopes de Souza; a questão da natureza dada por Marcos Aurélio de Saquet; o poder político estatal e econômico de grandes empresas apresentado por Manuel Correia de Andrade; e Milton Santos que configura o território, a paisagem e a sociedade para nomeá-lo de político para o espaço de um país. Entendemos, pois, o território teatral como uma unidade cultural de ação de identidade do teatro.

² Maria Aparecida Falabella Vilhena Rocha (Cida Falabella) é Licenciada em História pela UFMG e Mestre em Artes pela EBA/UFMG. É diretora da Zona de Arte da Periferia (ZAP 18).

³ O conceito de associativismo civil é polissêmico (com vários significados históricos) e se associa a outras noções também com múltiplas significações (sociedade civil, ONGs, ações voluntárias, entidades civis, movimentos sociais, ações coletivas, sujeitos coletivos, etc.). A expressão *associativismo* designa, por um lado a prática social da criação e gestão das associações (organizações providas de autonomia de órgãos de gestão democrática: assembléia geral, direção, conselho fiscal) e, por outro lado, a apologia ou defesa desta prática de associação, enquanto processo não lucrativo de livre de organização de pessoas (os sócios) para a obtenção de finalidades comum. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Associativismo>

em outras cidades (Juiz de Fora, Viçosa, Montes Claros, entre outras) nas quais a atividade teatral é frágil e/ou de difícil profissionalização.

A estrutura e o modelo de cooperação são distintos de cidade para cidade. A maioria encontra-se vinculada à necessidade de sobrevivência e da visibilidade do fazer teatral. Sem que necessariamente um se sobreponha ao outro.

Marcelo Bones⁴ destaca que a organização teatral em Belo Horizonte surgiu pela necessidade, também, de trocar e organizar os movimentos dos grupos que se formavam na cidade de Belo Horizonte. Pondera que:

Iniciou-se uma inédita troca de experiências artísticas entre esses grupos (e outros que também começaram a se aproximar). Organizaram-se vários encontros nos quais esses coletivos expunham seus processos de trabalho, suas histórias, suas angústias, seus limites, suas falhas, seus desafios e desejos. E nessa construção coletiva realizou-se em Belo Horizonte um dos mais ricos e importantes processos de compartilhamento político-artístico da década de 1990. (2007, p.72)

Suas observações evidenciam o movimento de intencionalidades voltado para a construção coletiva de um território teatral de identidade do Teatro de Belo Horizonte. A ênfase na proposta de compartilhar processos evidenciava o trabalho coletivo de grupo, para Fernando Mencarelli⁵

A aposta na formação de grupos de trabalho contínuo, a atitude de formação e investigação permanente, a busca e afirmação de um projeto artístico fundamentado delineavam o perfil almejado pelos artistas para o estabelecimento de uma prática

⁴ Marcelo Bones é diretor e professor de teatro, fundador do Grupo Teatro Andante de Belo Horizonte. Atualmente é Diretor de Artes Cênicas da Funarte

⁵ Fernando Mencarelli é diretor teatral, Doutor e Mestre em História da Cultura pela Unicamp e professor na graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, é também consultor do Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM).

de criação. Contrastando com certa predominância dos encenadores nos anos 80, os grupos teatrais voltaram a se fortalecer, apostando nos coletivos como instância do fazer teatral. (2007, p. 45)

Instaura-se, pois, a perspectiva do trabalho coletivo distanciada do modelo clássico de companhia de teatro ou de agrupamentos teatrais momentâneos constituídos, geralmente, para a montagem de um ou mais espetáculos pontuais resultando, a partir do final dos anos 80, no predomínio do teatro de grupo em Belo Horizonte⁶.

Este movimento aos poucos foi se consolidando e ganhou força culminando, no início dos anos 90, com a criação do Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais⁷, uma associação de grupos de teatro, cujo objetivo central de criação se delineia em duas estratégias de atuação: a de representá-los artística e politicamente nas esferas públicas e privadas e de promover a troca artística entre os grupos, como confere Cida Falabella:

A primeira visava propor diretrizes para a elaboração de políticas públicas consistentes na área de artes cênicas e a segunda resultou em memoráveis encontros, onde cada grupo expunha e refletia, junto com os demais, sobre seus métodos, suas escolhas, sua linguagem. (ROCHA, 2006, p. 52)

O processo de espacialização dos sujeitos e suas companhias potencializavam a idéia de rede e, principalmente, no sentido de tornar visível este território teatral. Esfumando ou tornando borrada a figura do diretor e do encenador vinculadas ao modelo autocrata vigente, em prol da imagem do coletivo.

⁶ Cabe considerar que todas as formas de produção teatral permanecem e funcionam concomitantemente na cidade. Nosso objetivo nessa pesquisa é dar visibilidade a um modo de organização teatral – teatro de grupo – também, permeada de contradições. A discussão acerca dos processos de formação do teatro de grupo mineiro é complexa e demanda outras considerações.

⁷ - O Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais (MTG) foi criado em 1991. Diversos grupos já passaram pela associação que atualmente (2010) abriga 17 grupos. Da capital mineira fazem parte: Cia. Acômica, Cia. Candongas, Cia. Drástica, Cia. Forte, Cia. Luna Lunera, Cia. Produz Ação Cênica, Cia. Reviu a Volta, Grupo Olho da Rua, Teatro Negro e Atitude, Trupe Pierrot Lunar e Zap 18. Do interior do estado: Grupo Perna de Palco e Grupo Farropilha (Ipatinga), Grupo Fibra e Grupo Olho de Gato (Montes Claros), Grupo Atrás do Pano (Nova Lima) e Grupontapé (Uberlândia)

Segundo Bones os grupos de teatro de Belo Horizonte

optaram por criar uma terceira via de representação: O Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais (...). Criada a entidade, foi-se à luta. A atuação e a repercussão desse movimento foram muito expressivas. Rapidamente tornou-se uma força política extremamente legitimada por todos os interlocutores, públicos e privados. (2007, p.72)

Imaginavam uma “voz” composta por diversidades ou por diversos grupos teatrais capaz de representar a pluralidade de pulsões. Assim,

A busca por associações e ações cooperadas também marcou os grupos nas duas últimas décadas, em movimentos de alcance nacional ou local, como o Movimento Nacional de Teatro de Grupos, de vida curta, e seu braço local, o Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais [...]. (MENCARELLI, 2007, p. 47)

Ao longo das últimas duas décadas, o resultado do teatro produzido em grupo foi o seu fortalecimento. Na história do teatro de Belo Horizonte são vários os grupos que ganharam visibilidade e notoriedade no conjunto social da cidade, também, no estado de Minas Gerais, assim como em outros estados do país, podemos exemplificar os grupos (ainda atuantes): Grupo Oficina Multimídia (1977), ZAP 18 (1979), Grupo Galpão (1982), CIA ACÔMICA (1995), Grupo Trama (1998), Cia. Luna Lunera (2001), Cia Clara (2003), Grupo Espanca! (2004), entre outros.

É visível, nesse recorte, o fato de que os grupos, ao longo dos anos, (na ótica de inserção na cidade), se caracterizarem pela gestão de um espaço próprio, geralmente, descentralizado e com a presença de atividades cênicas de caráter formativo (cursos, oficinas, etc.) e espetaculares ligadas ao entorno, seja com objetivos de inserção da companhia na cidade, ou para difundir suas práticas e modos de pensar e fazer o teatro, entre outras possibilidades.

Interessa-me, nessa monografia, discutir a partir desse contexto, na relação: Teatro e Cidade, os modos de inserção e os procedimentos pedagógicos realizados por uma das companhias já apontadas acima - a companhia teatral ACÔMICA, tomando como exemplo o espetáculo *Arena de Tolos*, integrante do projeto denominado *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*.

A atividade espetacular – *Arena de Tolos* – tomada como objeto de investigação pode exemplificar o modo de inserção (intencionalidade, procedimentos, métodos e sociabilidades) da CIA ACÔMICA na cidade, cuja atividade será discutida a partir dos pressupostos da pedagogia do Teatro.

CAPÍTULO 1

CIA ACÔMICA

1.1 – Tudo tem um começo...

Apesar de não ter se constituído na ocasião de organização da Associação Movimento de Teatro de Grupo de Minas Gerais, seus integrantes já estavam envolvidos em ações políticas e artísticas como integrantes de outros grupos. Assim, em meados dos anos 90, a CIA ACÔMICA se forma e inicia sua inserção no contexto teatral da cidade de Belo Horizonte, participando de um período de efervescência do movimento de consolidação do teatro de grupo da cidade. Com 15 anos de atividades a companhia se destaca, atualmente (2010) na cena mineira, por manter uma pesquisa centralizada na formação do ator e no seu modo de inserção na cidade.

Parte de seu projeto de formação tem como base o treinamento psicofísico fundado nos princípios e técnicas da: Biomecânica de *Meyerhold*⁸, Mímica Corporal Dramática de *Etienne Decroux*⁹ e a Capoeira Angola¹⁰ - aliados à reflexão teórica. Se somam a este processo as vivências criativas pautadas em improvisações e a pesquisa de campo, a fim de ampliar a expressividade corpórea dos atores.

A busca por uma sistematização de trabalho está presente nas atividades da CIA ACÔMICA desde sua fundação em 1995, sendo o interesse maior não localizado exclusivamente no exercício físico, como comenta Luiz Lerro¹¹, ex-integrante da companhia, em artigo no livro *Cia Acômica na Sala dos Espelhos*: “(...) não somente ao treinamento e virtuosismo físico do artista/ator, mas a uma forma de instrumentalizá-lo e capacitá-lo para compor uma poética cênica”. (2007, p. 11)

Criada por ex-alunos do Teatro Universitário da UFMG, a CIA ACÔMICA compôs sua sistematização de trabalho a partir dos conhecimentos adquiridos por seus integrantes na referida instituição e em oficinas e cursos ministrados por profissionais experientes do Brasil

⁸ Vessélod Meyerhold (RUSSIA, 1874 - 1940), um dos maiores diretores e teóricos de teatro da primeira metade do séc. XX. Criador da Bio Mecânica.

⁹ Etienne Decroux (1898 - 1991), ator e mímico francês. Criou a mímica corporal dramática.

¹⁰ A capoeira Angola caracteriza-se pelo jogo ritualizado que combina elementos de dança, música e luta, salientando a interação entre dois jogadores, os músicos e os observadores.

¹¹ Integrante da Cia Acômica de 1995 a 2005. Doutorando em Estudos Teatrais – Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bologna - Itália

e do exterior como Maria Thaís (USP), Ana Teixeira e Sthefhane Brodt (Teatro Amok, R.J.), entre outros.

Suas encenações foram consideradas pela crítica de forte impacto, seja pela dramaturgia ou pela estética empregada. Ao longo do tempo, a companhia ganhou notoriedade e respeito do público mineiro. Seus cinco espetáculos: *As Criadas* (1995) de Jean Genet com direção de Raquel de Albergaria, *Anjos e Abacates* (1998) de Eid Ribeiro e direção de Kalluh Araújo, *Lusco-fusco ou Tudo Muito Romântico* (2002) com direção de Eid Ribeiro, *Arena de Tolos* (2005) com direção de Rodrigo Campos e *O Sexo não Floresce na Monotonia* (2006) com direção de Fábio Furtado, foram fundamentais para a sua inserção no território teatral da cidade de Belo Horizonte.

Segundo Luis Lerro, durante o período de criação do espetáculo *Lusco Fusco ou Tudo muito Romântico*, a CIA ACÔMICA alcança sua maturidade em relação a sua proposta de uma pedagogia do ator, estabelecendo a organização do trabalho em três tópicos:

- improvisação como processo de criação dos personagens,
- estrutura pedagógica destinada à educação psicofísica do artista-ator,
- produção e execução de eventos culturais. (2007, p.21)

Investindo nessa proposta, a CIA ACÔMICA permanece um período ministrando oficinas em diferentes espaços e localidades destinadas à formação e capacitação de atores de diferentes universos.

Outro momento significativo deu-se em 2003 por meio da parceria com o Centro Cultural da UFMG e o Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG¹² através do *Projeto Cenário*. Neste projeto a companhia teve à disposição uma sala no prédio do Centro Cultural da UFMG, onde pôde desenvolver e reestruturar sua rotina de trabalho, e repensar o lugar do ator-pedagogo, alcançando uma nova dinâmica de condução de suas oficinas que se estende à pesquisa de campo, assim descrita por Luis Lerro:

¹² O Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG foi criado em 1998. É oferecido o Bacharelado com habilitação em Interpretação Teatral e Licenciatura em Teatro.

Com essa experiência conseguimos definir um processo dinâmico onde se podia perceber a linha de pesquisa do grupo, as técnicas utilizadas no treinamento corpóreo do ator e seus sistemas de criação de personagens, baseado na improvisação e na observação *in loco*. (2007, p.23)

Em contrapartida a este projeto, a CIA ACÔMICA ministrou oficinas para alunos do Curso de Teatro da UFMG e para atores independentes e atores integrantes de outros grupos e companhias de Belo Horizonte, estreitando ainda mais sua relação com mestres acadêmicos como Fernando Mencarelli, Rita Gusmão¹³ e Sara Rojo¹⁴.

Entretanto, após o término do *Projeto Cenário* a CIA ACÔMICA se vê mais uma vez sem um lugar para desenvolver seus trabalhos, e com grande volume de cenário e outros materiais cênicos a serem guardados. Diante das constantes mudanças de endereço, não só para ensaio de espetáculos como para guarda dos materiais, e como qualquer outra companhia ou grupo de teatro, os integrantes buscavam meios para se estabilizarem a fim de concretizarem o sonho de uma sede própria. O interesse pelo espaço próprio estava também no intuito de não reter os conhecimentos adquiridos, e sim de espargi-los. A CIA ACÔMICA desejava aliar em um mesmo espaço sua prática artística e sua prática pedagógica, pensamento comum a outros grupos como a ZAP 18¹⁵, cujo “objetivo maior do projeto ZAP, que foi sendo amadurecido durante sua construção física, era dar continuidade não só ao trabalho de produção artística como ao trabalho de formação teatral [...] (ROCHA, 2006, p.70)

Então, ainda em 2003, por meio de verba proveniente de projetos culturais, mecanismo de viabilização de ações artísticas através de Leis de Incentivos, a CIA

¹³ Rita Gusmão é graduada em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1994) e Mestra em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2000). Atualmente é professora assistente da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Curso de Graduação em Teatro.

¹⁴ Sara Rojo diretora teatral, possui Doutorado em Literaturas Hispânica – State University of New York at SUNY (1991), Pós-Doutorado em Teatro italiano na Università degli Stutti de Bologna (2000) e em Teatro Chileno na Universidad de Chile (2007). Atualmente é professora da Associada III da Universidade Federal de Minas Gerais.

¹⁵ Cia. ZAP 18 (Zona de Arte da Periferia), antiga Cia Sonho e Drama criada em 1979, em Belo Horizonte. À sua frente está a diretora Cida Falabella. A Cia mantém em sua sede cursos regulares de teatro, oferecidos para a comunidade do bairro Serrano. “1961-2010” é o último espetáculo da Cia.

ACÔMICA alugou um pequeno galpão no bairro São Geraldo localizado na região leste da cidade, em princípio usado para guarda de material cênico e em seguida para ensaios.

Luis Lerro, ator que cresceu no bairro São Geraldo e possuía uma relação afetiva com a localidade, pois parte de sua família lá ainda residia, foi quem descobriu o galpão a preço acessível para aluguel.

Nesta época, em meio à mudança, houve uma tentativa da companhia de se aproximar da comunidade, mas a falta de condições estruturais para tal finalidade inviabilizou o processo. Pois, não basta estar no lugar para fazer parte dela é necessário criar condições de acesso e trocas entre o equipamento cultural e a comunidade.

Em 2004 o grupo inicia às primeiras atividades na sede: ensaios de montagem dos espetáculos *Anjos e Abacates* e *Lusco Fusco ou Tudo muito Romântico*. Após cumprir a agenda que obrigava a companhia a se ausentar da cidade, como o projeto *Palco Giratório* de 2005, e já percebendo a necessidade de realizar em seu próprio espaço atividades que alimentariam artisticamente seus integrantes, em 2007 a companhia dá início uma série de ações em sua sede como a oficina *A Pedagogia do Ator* ministrada por Luiz Lerro.

É simbólica esta atividade, uma vez que se tratava do retorno de Lerro que havia se transferido para a Itália onde na Universidade de Bolonha prosseguia com seus estudos, e retornara para uma pequena temporada em Belo Horizonte.

Na sequência o espaço abriu suas portas para que diversos grupos da cidade pudessem ali ensaiar seus espetáculos, e por fim, em 2009 concretiza-se o desejo de interagir com a comunidade do bairro São Geraldo através do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*, promovendo encontros de caráter formativo na área teatral. Dessa forma a companhia pôde dar continuidade ao processo de estruturação de sua metodologia de ensino de teatro e iniciar de fato sua inserção no entorno social.

1.2 – Diálogos do teatro da CIA ACOMICA e a cidade

Sabemos que o espaço é inerente às atividades teatrais. Na origem do vocábulo *theatron* (*θέατρον*), em grego *lugar onde se vai para ver*, está implicado sua importância. Almeida Júnior afirma que

não há prática espetacular sem a configuração de um espaço espetacular. É bem por isso, podemos afirmar que o desenvolvimento da *prática espetacular* não se encontra alheio à presença do espaço (2006. p. 02)

O pesquisador utiliza nos seus trabalhos o neologismo *lugar teatral*, como conceito que busca compreender o espaço como fato social e não um depósito ou suporte da cena, trata-se de uma

estrutura autônoma e dotada de especificidades, como: efemeridade, teatralidade, intencionalidade, visibilidade, reprodutibilidade e espacialidade; e passa ao largo da ideia de um espaço concebido como suporte para a cena ou para ser preenchido pelo espetáculo. (ibidem, p. 03).

São essas especificidades que distingue um lugar de outro, e sua relação com a cidade é que estabelece suas características singulares. Assim podemos, também, entender o lugar teatral além da arquitetura, comumente estabelecida como um prédio, uma edificação construída para eventos teatrais. Galpões, garagens, salas comerciais e outros espaços são adaptados por grupos teatrais para realização de suas atividades, mantendo uma relação sócio-cultural com seu entorno.

Muitos destes lugares também se caracterizam por apresentar em sua arquitetura uma fachada com portas abertas para a rua, e “um teatro com suas portas voltadas para a rua, simbolicamente, se abre para a cidade” (ALMEIDA JUNIOR, 2006, p. 04). Podemos, assim, entender uma das possíveis razões do título do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*, como um convite direto à comunidade para que esta adentre aquele espaço, que se propõe enquanto *lugar teatral* e se envolva com o conjunto de atividades teatrais lá desenvolvidas.

Os teatros de fachadas que se abrem para as ruas, na contramão do discurso da segurança, da otimização e da convergência de

públicos, apregoado como vantagens na criação de *lugares teatrais*, em ambientes fechados, ligados ao imaginário da segurança e da ordenação, são responsáveis pela visibilidade e, também, pelo modo de presentificação e resistência da atividade teatral na cidade. (ALMEIDA JUNIOR, 2006, p 04)

A abordagem proposta por Almeida Júnior (2006) envolve a denominação do lugar, além da prática espetacular, entendido como unidade cultural, abrangendo o artístico e o social. Assim, o espaço se define a partir de suas características, de sua organização e de sua utilização pelos artistas e pelo público, considerando o contexto urbano no qual está inserido. É, então, a partir do uso do lugar como espaço de materialidade cênica que se constrói o *lugar teatral*.

Ao propor a continuidade de suas ações, de forma regular, a CIA ACÔMICA intencionava buscar visibilidade em seu diálogo com a cidade, divulgando sua sede enquanto equipamento cultural, em decorrência das dinâmicas de seu funcionamento. Segundo Almeida Junior “as formas *visíveis* geralmente são aquelas nas quais são exacerbados os processo de continuidade, da co-presença, dos arranjos, da oportunidade e da produção cênica (...)” (2006).

É na região central de Belo Horizonte o espaço onde se detecta forte presença da atividade teatral. A criação destes *lugares teatrais* nas adjacências da cidade permite a circulação da atividade teatral que invade as comunidades contribuindo com a acessibilidade aos bens simbólicos.

Cabe destacar que a criação de salas de teatro é fundamental para a veiculação e circulação da atividade teatral. À medida que nos descuidamos dessa estrutura, o teatro deixa de estar presente como instância sociocultural visível na sociedade. (ALMEIDA JUNIOR, 2006, p. 07)

Em Belo Horizonte muitos grupos optam por trabalhar distantes do centro da cidade, por exemplo: Grupo Galpão, Cia Pierrot Lunar, Cia Clara, Maldita Cia, Grupo Trama, Cia

Produz Ação Cênica e CIA ACÔMICA na região leste; Cia Luna Lunera, Cia Candongas, Cia Reviu a Volta e Grupo Giramundo na regional noroeste; Grupo Negro e Atitude na região de Venda Nova, Zap 18 na regional Pampulha e Grupo Armatrux na região oeste. A partir deste breve mapeamento percebemos a criação de territórios teatrais específicos de atuação de cada companhia.

A CIA COMICA optou desenvolver suas ações no bairro São Geraldo localizado na região leste de Belo Horizonte. Para compreendermos este bairro culturalmente identificamos seus principais equipamentos culturais: Centro Cultural São Geraldo da PBH (inaugurado em 12 de dezembro de 2009), Escola de Ballet Suely Freire, Biblioteca Comunitária do Bairro São Geraldo e Parque Linear da Avenida dos Andradas. O bairro abriga o Núcleo de Idosos São Geraldo e o grupo de dança afro Aruê das Gerais pertencente ao Conjunto Mariano de Abreu, mas que ensaia no São Geraldo no salão de um bar. Ali próximo encontramos os bairros Caetano Furquim, Casa Branca, Esplanada, Conjunto Mariano de Abreu, Boa Vista, e a favela Alto Vera Cruz. É nesse contexto que a CIA se instaura como equipamento teatral e fomenta suas atividades de inserção na comunidade.

As práticas da CIA ACÔMICA realizadas no bairro, desde a sua criação, revelam um forte desejo de tornar-se visível na cidade¹⁶, seja pela ação de projetos artísticos e/ou educativos, ou seja pela preocupação formativa centrada na figura do ator que norteou os primeiros anos da companhia.

Na sequência de ações e com o objetivo de dar continuidade às atividades já iniciadas em sua sede, a CIA ACÔMICA é aprovada em 2008 no *Prêmio Cena Minas*, da Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais¹⁷. O projeto, com execução para o ano 2009, previa a realização de: Oficina de iniciação teatral (ministrada por Cláudio Márcio); oficina de capoeira Angola (ministrada por Sérgio Bittencourt); troca de experiência com a Cia Adversa de Juiz de Fora¹⁸ por meio de apresentação de espetáculo e oficina para a comunidade; formação de um núcleo de investigação teatral, apresentação do espetáculo *Arena de Tolos*.

¹⁶ O desejo de visibilidade é praticamente comum a todas as companhias.

¹⁷ -O Cena Minas – Prêmio Estado de Minas Gerais de Artes Cênicas é mais um mecanismo de incentivo às artes cênicas, nas áreas do teatro, do circo e da dança, promovido pela Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais, com patrocínio da COPASA e do Instituto Cultural Sérgio Magnanhe.

¹⁸ -A Cia Adversa é sediada no Diversão & Arte Espaço Cultural de Juiz de Fora, tem interesse investigar a interface entre teatro e dança. Na sede da Cia Acômica apresentaram os espetáculos “Como Queira” e “Um abraço para quem fica” e ministraram a Oficina de Improvisação Cênica.

Para a realização dessas ações uma das primeiras atitudes foi de reorganizar e adaptar todo o espaço do galpão e promover sua inauguração como espaço de encontro e troca com a arte teatral no bairro São Geraldo, para então, iniciar uma *conversa* com o entorno. Abrir as portas, enfim.

Na movimentação, resultado da realização do projeto, parte do material cênico foi transferida para outro local, ficando na sede apenas os materiais de uso mais constante e do espetáculo *Arena de Tolos*. Mobilizou-se para esse processo certo número de pessoas do próprio bairro para uma faxina geral, entre alunos das oficinas e moradores voluntários convocados por Tainá Rosa (moradora do bairro e naquela época técnica de iluminação da ACÔMICA), configurando numa outra espacialidade dentro do galpão e de relação com a comunidade local. Iniciava-se, então, uma conversa na qual o teatro não era o seu objeto principal, mas um vetor dessa ação. Ao transportar os móveis, cenários, equipamentos de iluminação, etc. e promover a limpeza do galpão, simbolicamente aproximava-se comunidade e artistas no *lugar teatral*.

O galpão teatral seria, então, o espaço destinado a vivência artística e que propiciaria atividades de formação em grupo e apreciação espetacular no referido projeto. Dada a sua configuração espacial cênica irregular, o galpão estimulava um pensar distinto do espaço cênico convencional, neste caso, preferencialmente para produções que fogem ao formato de palco italiano.

Podemos considerar que nessa ação se estabeleceu a força do eixo das horizontalidades (SANTOS, 2004)¹⁹, portanto um espaço propício para fazer emergir a solidariedade dentre outros elementos de *surpresa e emoção*.

A partir da definição de *lugar* formulada por Milton Santos (2004) e discutida por Almeida Junior (2007) no Teatro avançamos aqui na compreensão dos diálogos da CIA ACÔMICA e o Bairro São Geraldo. Temos, pois os dois eixos de forças - verticalidades e horizontalidades – compreendidos como:

“O primeiro se define pelas relações que se estabelecem do local com o global, que transcendem a esfera do lugar. O

¹⁹ Milton Santos propõe a definição do lugar a partir de eixos de forças denominados: verticalidades e horizontalidades.(apud Almeida Junior, 2007, p. 45)

segundo explica o lugar a partir das relações socioeconômicas entre os seus habitantes e destes com a natureza local.” (ALVAREZ, 2007, p. 01)

Ou ainda,

“A horizontalidade se refere à contigüidade e corresponde às relações sociais do grupo, a existência comum e território comum. A verticalidade se relaciona com a integração funcional, envolve o processo produtivo, nas suas relações de acumulação e produção de capital, ela se faz presente por meio de empresas representantes do poder hegemônico” (BONASSI, 2009, p.7)

Nesse sentido, no campo das horizontalidades o movimento de troca entre os indivíduos se dá de forma dinâmica no cotidiano de um mesmo lugar. Os segmentos se aproximam em um local comum. Podemos perceber que naquele período a CIA ACÔMICA já estabelecia uma relação próxima com os integrantes da comunidade, uma relação horizontal, de reconhecimento de suas atividades, facilitada pela presença de dois moradores do bairro nos trabalhos desenvolvidos na sede, o professor de capoeira Sérgio Bittencourt e Tainá Rosa.

Outras conversas se tornaram necessárias visando à inserção da CIA ACÔMICA no Bairro São Geraldo. Era necessário dar visibilidade ao espaço ressignificado. Iniciou-se o processo de divulgação da sede, com intuito de se fazer mais presente, principalmente para os moradores mais afastados do endereço da companhia. Assim, além de inserção na mídia em geral, também foi contratado o serviço de *motosom* prestado por um dos moradores do bairro que há anos realiza este tipo de serviço, sendo a melhor forma de divulgação de eventos no bairro.

Tal ação referencia a necessidade de repensar o conceito de periferia e aportamos como sugere Almeida Junior (2010) para as novas centralidades. O bairro de São Geraldo apresenta suas próprias dinâmicas, espacialidades e visibilidades. É a partir dele, e não de outros imaginários, que se inicia o diálogo e as estratégias de relação com o lugar.

Na busca pela participação da comunidade, diversas ações são desenvolvidas, entre elas, a presença de artistas locais, como por exemplo: um grupo de grafiteiros foi convidado a usar a fachada do galpão como suporte para grafitar a logomarca da companhia e de seus patrocinadores, e ainda roda de capoeira com presença de mestres e contramestres e roda de samba. Nesse caldo cultural de diálogos, intencionalidades e teatralidades a sede foi inaugurada em 2009.

O passo seguinte nesse processo foi transformar o local em um espaço *usado* pelo teatro. Com o projeto em curso foi necessário selecionar atores. Para tanto, foi utilizado o procedimento de edital de seleção de elenco²⁰, formando assim o primeiro módulo do Núcleo de Investigação e Experimentação Teatral²¹ da CIA ACÔMICA em Belo Horizonte, que também fariam parte do elenco dos espetáculos em repertório e para uma nova montagem.

A Coordenação naquele momento era de Nelson Bambam²² e Inês Linke²³, com colaboração de Cida Falabella, o núcleo recebeu atores de diversos lugares da cidade e de diferentes formações. Dos selecionados dois eram moradores da região.

Os encontros foram conduzidos ora com atividades físicas, ora com estudos teóricos através de textos políticos, filosóficos e sociológicos que definiriam o tema de investigação para a montagem cênica.

Nesse mesmo período outro núcleo da companhia, em parceria com a Rede Teia²⁴, se realizava na cidade de Carbonita no Vale do Jequitinhonha, uma ação na qual o espetáculo já se encontrava na fase de finalização. Foi nesse momento que me inseri no processo,

²⁰ Como meio de dar visibilidade a suas ações, garantir seriedade na proposta e documentar a ação prevista no projeto.

²¹ -O núcleo de investigação e experimentação teatral é um projeto desenvolvido pela Rede Teia em parceria com a Cia Acômica. Desde 2006 o projeto se realiza no interior de Minas Gerais em cidades como Juiz de Fora, Montes Claros e Ipatinga. A partir da metodologia da Cia Acômica forma-se um grupo de interessados em teatro. Através de diversas atividades e com a condução dos coordenadores constrói-se um espetáculo. O objetivo maior é contribuir com a atividade teatral local.

²² - Nelson Bambam Júnior – é formado em Arte-educação pela UEMG e em teatro pelo curso técnico de formação de atores do Teatro Universitário da UFMG. Integra a Cia Acômica desde 1998.

²³ - Inês Linke – é mestre em artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. Pós-graduada Latus Senso na Escola Guignard da UEMG (2002) e graduada em Artes Plásticas pela Universidade de Iowa (1993).

²⁴ - Rede de Experimentação e Investigação em Artes Cênicas. Desde 2004 a Rede Teia atua em Minas Gerais, promovendo apresentações de espetáculos de artes cênicas, além de palestras e oficinas, sempre ao lado de grupos e professores locais convidados. Essa Rede de circulação, reflexão e formação tece, a cada edição, novos ajuntamento entre grupos de teatro, escolas, professores e a população em geral, em várias regiões de Minas Gerais - numa verdadeira teia de ações.

convidado a acompanhar os núcleos. No início de 2008 havia integrado o elenco do espetáculo *Arena de Tolos*, o que possibilitou me aproximar mais da CIA ACÔMICA.

Nesse contexto, observamos que a companhia crescia a partir de forças internas e das oportunidades, isto é, da ação e desejo dos seus principais integrantes na realização de uma ação estética e de acordo com a disposição e disponibilidade de recursos para os projetos.

Pode se perguntar se a companhia desejava de fato fixar-se no local e com esse espaço manter uma relação estável? A ação realizada no espaço do grupo, a reconfiguração do lugar teatral, apontava, ainda, timidamente para esse sentido.

Com o fim de 2009 se aproximando e alguns acontecimentos inesperados na sede, como um assalto durante um dos encontros do núcleo, resultando no roubo de uma câmera fotográfica e um celular dos integrantes presentes, a insegurança instaurou-se no ambiente. Somam-se a este fato os compromissos externos firmados por alguns desses integrantes, e a transferência de Inês Linke para a cidade de São João Del Rei, os compromissos de Cida Falbella no Acre, e mais os problemas de saúde de Nelson Bambam Júnior, o núcleo de Belo Horizonte enfraqueceu.

O tênue compromisso com o grupo refletiu na ação do entorno positivamente, uma vez que foi necessário redimensionar as atividades e a opção foi privilegiar a relação teatro e a comunidade.

Nesse momento crítico da história do grupo seus integrantes vêem-se na condição de poder perder o diálogo que se estabelecia com o bairro e, portanto, deixar de intervir naquela localidade, é bem por isso, foi investir em ações com (e na) a comunidade.

A crise da CIA ACÔMICA certamente não foi motivada por uma única causa ou razão. O assalto não foi de todo determinante para o desmonte do projeto que estava em curso, foi tratado como fato isolado. Simbolicamente deixava à mostra o entorno e as dinâmicas sociais no interior do *lugar teatral*. Revelando o lugar como unidade espacial viva e dinâmica, no qual as forças dos eixos das horizontalidades e das verticalidades atuam incessantemente e obrigam o tempo todo seus participantes a redimensionar ajustes.

Todavia, a memória do lugar, resultado do diálogo realizado ao longo do ano, ainda que tímido, é retomado. Há um conjunto de projetos que foram gestados durante esse mesmo ano no sentido de verticalizar a relação da companhia com o Bairro. É, sobretudo, neste contexto que o *Arena de Tolos* atua. Pois é nesta prática espetacular que o cotidiano do bairro

e da comunidade transmuta-se e ocupa novos espaços no imaginário cênico revelando outras questões desse mesmo cotidiano.

Para o ano seguinte a CIA ACÔMICA propõe a realização de um projeto que evidenciasse o desejo de integrar-se com o bairro São Geraldo. Foi buscar recursos e inscreveu-se no Prêmio Myriam Muniz 2009 (com execução prevista para 2010), uma realização da FUNARTE, Governo Federal, e foi aprovada com o projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*, cujo principal objetivo era o de dar continuidade às ações iniciadas no local, visando aprofundar a relação com a comunidade do bairro São Geraldo.

Ao detectar a ausência no bairro de aparelhos que ofereçam atividades teatrais, a companhia investe em ações de interesse mútuo com a comunidade, que alicerçam o *lugar teatral* por ela proposto.

Sua proposta de ação é intencional e fruto de reflexões acerca do que melhor poderia atender aos integrantes da comunidade, de acordo com observações realizadas na localidade e em conversas com alguns moradores, naquele momento.

Uma ação de intervenção é compreendida como aquela que se

insere na lógica funcional da cidade, deslizamentos momentâneos que podem subverter procedimentos cotidianos. O cidadão comum, o usuário do espaço da cidade estrutura rotinas que são importantes tanto para sua inserção nos usos sociais das cidades, como para a construção de identidades. As linguagens artísticas que não são diretamente direcionadas com o universo da publicidade ou dos *mass media*, criam espaços de estranhamento com as rotinas das cidades, ainda que não seja, porque não reafirmam diretamente a lógica instrumental do capital. (CARREIRA, 2007, p. 03)

A *conversa* entre a CIA ACOMICA e o bairro de São Geraldo que por alguns meses foi entrecortada pelas incertezas do futuro, retomava agora ruidosa e mais enérgica!

1.3 – O Projeto: *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*

A ideia do projeto surgiu a partir de pressupostos como: acreditar na importância da criação de um espaço cultural que tenha como principal compromisso o envolvimento com a comunidade e a formação sócio-educacional da população.

O principal objetivo do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade* descrito na sua proposta era o de “ampliar o olhar do cidadão através da arte e acessar o que é artisticamente e essencial aos participantes e moradores da comunidade”. Propondo uma integração entre a comunidade e o espaço da companhia no intuito de “aproximar o público dos meios sociais, culturais e artísticos, bem como valorizar a cultura local, fortalecer a cidadania e resgatar a auto-estima”²⁵ descentralizando o acesso a bens culturais e contribuindo com a formação de público.

O título do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade* já explicita a intencionalidade da companhia, isto é, de criar meios para propiciar um encontro com a comunidade do bairro São Geraldo. A partir de atividades que possam despertar o interesse dos moradores do bairro para a prática teatral em suas diversas formas.

O projeto consta das seguintes práticas educativas:

1. Criação de núcleo de investigação e experimentação teatral.

Com duração de seis meses, a proposta prevê três encontros semanais de 4h/aula cada, totalizando 288h de pesquisa e reflexão. O objetivo é o de oferecer formação aos profissionais das artes cênicas. O Núcleo de Investigação tem como pedagogia norteadora a junção da prática espetacular com a ação formadora. O processo perpassa todas as fases de construção de um espetáculo teatral e inclui, ainda, as oficinas de: Dramaturgia, Danças Populares e Cenário e Figurino. Tais oficinas têm o objetivo de desenvolver os temas apontados pelo trabalho além de acompanhar o resultado final. O Resultado deste módulo será na forma de uma montagem de espetáculo teatral.

2. Circulação do espetáculo resultante do núcleo.

O espetáculo produzido pelo núcleo fará temporada de 10 apresentações na sede da Cia., circulará também pelas sedes de outros grupos teatrais e seguintes localidades de Belo

²⁵ -Nestes parágrafos os trechos entre aspas foram extraídos do projeto original “Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade”, redigido em 2009 pela produtora Ana Flávia Amaral e Helena Coelho, e revisado por Nelson da Silva Júnior.

Horizonte: Bairro Serrano; Praça do Bairro Santa Tereza; Bairro Estrela Dalva; Parque Lagoa do Nado; Praça do Papa; Parque Municipal.

3. Tardes teatrais.

Ação teatral na sede da CIA ACÔMICA, onde será realizado intercâmbio entre a Cia. Acômica, o Grupo Trama e Grupo Kabana, que apresentarão os espetáculos: O Pastelã e Eh Boi! respectivamente e ministrarão oficinas artísticas. Concomitantemente às apresentações de espetáculo será realizado workshop com integrantes da Cia e debates sobre os temas abordados nos espetáculos.

4. Ciclo de reflexão sobre arte e comunidade.

Prevê três cursos regulares com duração de 20h/aula, além da realização de quatro mesas-redondas com convidados de diversas áreas culturais, duração de 3h/mesa. Esta atividade será aberta a estudantes, professores, artistas e à comunidade em geral. O ciclo pretende provocar questionamentos sobre a influência da arte no mundo de hoje, e será composto por artistas e professores da UFMG e UEMG. O foco central deste encontro é o diálogo e a troca de experiências entre projetos e comunidade.

5. Oficina de iniciação teatral

Com duração de oito meses e dividida em dois módulos prevê dois encontros semanais, com 3h/aula cada, totalizando 192h de trabalho. É destinada a adolescentes e adultos, e tem como objetivo iniciar, sensibilizar, estimular o interesse e a valorização das artes trabalhando com jogos de improvisação, individuais ou em grupo usando elementos lúdicos próprios da metodologia da Cia. Será ministrada por membros da Cia.

6. Oficina de capoeira Angola

Com duração de oito meses, dividida em dois módulos, a oficina prevê dois encontros semanais de 1h30 cada, além de uma roda de capoeira semanal, com duração de 3h. Ministrada por um Grupo de Capoeira Angola, estabelecido e pertencente à comunidade, a oficina realizará um trabalho de aprofundamento das técnicas da Cia. promovendo a aproximação dos integrantes da Cia. com os praticantes da capoeira. Sendo uma manifestação legitimamente brasileira, que envolve sutileza, teatralização e ginga, a oficina tem o objetivo de estreitar os laços com a cultura e os rituais afro-brasileiros, discutindo valores e despertando em crianças, adolescentes e adultos o interesse pela preservação dos costumes e das manifestações da cultura regional e nacional.

7. Apresentações do espetáculo *Arena de Tolos*

Criado pela Cia. Acômica, é um espetáculo de improvisação, construído diante do olhar do público, que passa de espectador para co-autor da peça. A classificação é para maiores de 12 anos. Serão propostas a realização de três sessões.²⁶

O projeto como um todo certamente pecava pelo excesso de atividades e multiplicidade de estratégias. Contudo é bom apontar que parte desse modelo *inchado* de atividades é de responsabilidade do próprio gestor do financiamento cultural. A maioria dos editais incentiva, mesmo que indiretamente, o excesso de atividades como *contrapartida*.

Diante da pesquisa a qual me propus, entendo o projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade* como agente propositor de atividades de relacionamento desenvolvidas diretamente com o público e com seu entorno. Suas ações se mobilizam no viés da cultura, da espacialização e visibilidade da atividade teatral e buscam encontrar um lugar na dinâmica cultural do Bairro São Geraldo e na cidade de Belo Horizonte.

A presença da sede da CIA ACÔMICA no bairro São Geraldo reconfigura o território social e cultural da região leste da cidade, contribuindo com a descentralização da atividade teatral e firmando sua inserção no cotidiano daquela comunidade. A companhia estrutura sua ação social fundada no eixo das horizontalidades, compartilha seu cotidiano e sua experiência teatral construindo uma relação sócio-afetiva com os moradores e artistas da comunidade, e propõe continuidade de suas ações.

Se há uma lacuna entre o centro e o bairro São Geraldo, no tocante da atividade teatral de Belo Horizonte, o projeto da CIA ACÔMICA tenta preencher tal vazio. Sua sede representa um intercessor entre o teatro e a cidade. A atividade teatral ali estabelecida é instrumento de acessibilidade à arte e reforça a visibilidade do teatro no panorama artístico de Belo Horizonte, além de chamar a atenção para o próprio bairro. Entretanto, no momento não é possível detectar se suas ações são suficientes ou não, se correspondem aos anseios daquela comunidade ou não, somente uma longevidade do projeto com abrangência maior poderá responder a esta questão.

A ação de grupos na cidade, no sentido da formação artística, tem sido um dos campos de ação que mais se desenvolvem na área da pedagogia do teatro, com enfoques

²⁶ - Os textos foram retirados do projeto original da CIA ACÔMICA.

distintos ligados, seja à pedagogia do espectador, ou seja à pedagogia do espetáculo ou da formação artística.

No interior do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade* o espetáculo *Arena de Tolos*, material espetacular suporte desta pesquisa, vale-se como experiência teatral que dialoga com o público na construção da poética cênica. Ao dar possibilidade do público participar expondo suas questões relativas ao político/social, estabelece uma comunicação direta entre palco e platéia. O público é retirado de seu lugar comum, espectador passivo, e deslocado para a posição de espectador atuante. Tratando-se de um jogo de improvisação, *Arena de Tolos*, a partir de técnicas utilizadas no Teatro do Oprimido, se ergue a partir de fatos reais, que são evocados pelos espectadores. O indivíduo expõe sua questão, esta é partilhada em conjunto, ganha visibilidade e passa a ser sentida em comunidade.

O espetáculo *Arena de Tolos* será o fio condutor desse diálogo entre o teatro e a cidade. Seja pelas características constitutivas da proposta de encenação e montagem; seja pelos procedimentos metodológicos envolvidos na sua realização.

CAPÍTULO II

A CIDADE *DENTRO* DO TEATRO

2.1 – *Arena de Tolos* e o aprendizado da cidade

Para Maria Lucia Pupo²⁷ “quando falamos em *pedagogia teatral* estamos nos referindo a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro.” (apud CABRAL, 2006, p. 251)

Complementa Beatriz Cabral²⁸,

o fazer teatral contemporâneo coloca em questão o cruzamento das diversas situações, vivências, circunstâncias e oportunidades no desenvolvimento de habilidades e ampliação do conhecimento. O equilíbrio entre o fazer e o apreciar, entre a formação do ator e do espectador é enfatizado por distintas abordagens pedagógicas. A ampliação da percepção crítica requer vivências diferenciadas. (2006, p. 252)

A Pedagogia do Teatro se insere como campo teórico no país, tendo como característica a interface com outros procedimentos pedagógicos. Os estudos de Paulo Freire²⁹ também colaboram na nossa leitura ao propor uma prática pedagógica cujo ponto de partida são as referências em experiências próprias nas comunidades.

No livro *Pedagogia da Autonomia* (2009) ele nos faz refletir quanto aos procedimentos didáticos que devemos aplicar de acordo com o público que temos. Ressalta a importância do lugar no processo de ensino, pois o professor precisa conhecer o local onde

²⁷ - Maria Lucia de Souza Barros Pupo é Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

²⁸ - Beatriz Cabral é professora da UDESC e diretora de artes cênicas da UFSC. Doutora em Artes-Drama pela University of Central England (1994)

²⁹ -Paulo Freire (Recife 1921 – São Paulo 1997) Foi educador e filósofo brasileiro. Desenvolveu trabalhos na área da educação popular. Influenciou o movimento chamado pedagogia crítica. Autor de livros como Pedagogia da Autonomia, Pedagogia da Indignação e Pedagogia do Oprimido

dá aulas, necessita se inteirar da história da comunidade para se aproximar cada vez mais de seus alunos.

Podemos associar esta linha do pensamento pedagógico aos procedimentos de formação e aprendizado de um grupo de teatro que deseja instalar-se em uma comunidade. É preciso aproximar-se dela. Para podermos discutir a identidade de uma comunidade precisamos conhecê-la, entender o dinamismo de seu cotidiano, reconhecer a diversidade de seus integrantes e o que lhes aproxima em suas relações.

Referindo-se ao livro *Pedagogia do Oprimido* de Paulo Freire (1977), em um de seus artigos, a pesquisadora e professora Márcia Pompeu Nogueira³⁰ comenta sobre o trabalho desenvolvido pelo educador

Seu método fundado no diálogo, no respeito pelo diferente, exige períodos preparatórios de conhecimento mútuo, em que ambos, comunidade e facilitadores, pesquisam a comunidade na busca de temas significativos que podem estar na base de processos teatrais conjuntos. (2007, p. 265)

As teorias pedagógicas de Paulo Freire são um estímulo para que o educador em formação siga seu caminho ciente dos desafios que encontrará pela frente, tendo em mente a preocupação com a ética, o humano, o diálogo, o rigor com a pesquisa e a aplicação dos saberes, o pensamento crítico e o respeito.

A autonomia do sujeito defendida por Freire está no respeito à sua individualidade, à sua cultura e conhecimento. Disso, parte-se para o estímulo à sua curiosidade, oportunizando-o a investigar, comparar, constatar e refletir. Um processo de desenvolvimento constante que leva o sujeito a se perceber como parte da história, autônomo e consciente de seu papel de transformar o mundo.

Compartilho com o pensamento de Paulo Freire que enfatiza o ser inacabado, incompleto, um ser sonhador e tendente à liberdade. Durante toda vida o homem está em constante processo de autoconstrução.

³⁰ - Márcia Pompeu Nogueira é formada pela Escola de Arte Dramática – ECA/USP. Tem Mestrado em Teatro-Educação pela ECA/USP e Doutorado em Teatro para o Desenvolvimento de Comunidades, pela Universidade de Exter, Inglaterra. É professora do Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC.

Gosto de ser gente porque, inacabado, sei que sou um ser condicionado mas, consciente do inacabamento, sei que posso ir mais além dele. Esta é a diferença profunda entre o ser condicionado e o ser determinado. A diferença entre o inacabado que não se sabe como tal e o inacabado que histórica e socialmente alcançou a possibilidade de saber-se inacabado. (FREIRE, 2009, p. 53)

Freire enfatiza em várias passagens do livro que a consciência do caráter inacabado do ser nos faz seres éticos. Como o próprio autor nos diz, o interessante é dar mecanismos a quem nos dirigimos, para que estes se orientem diante de suas escolhas ao longo do infundável processo de autoconstrução, de uma autonomia que caminha ao encontro do ser socialmente inserido, participativo, transformador, criativo, e crítico de sua realidade.

Assim, a partir desse contexto estabelecemos uma série de leituras com autores da Pedagogia do Teatro como, por exemplo, Flavio Desgranges³¹ que afirma.

(... Aprender a ler par além das letras, para além do livro. Aprender a ler para além do teatro). O que nos pode levar a refletir que o âmbito da formação de espectadores não está restrito ao conhecimento da linguagem teatral mas, também, diretamente ligado à conquista dessa autonomia para elaborar os fatos da cena e da vida. Autonomia crítica e criativa. Autonomia interpretativa. (2006, p. 154)

Neste sentido, nós artistas/docentes³² devemos nos preocupar com a qualidade dos saberes que vamos transmitir, a fim de auxiliarmos na construção de indivíduos críticos

³¹ - Flávio Desgranges é Doutor em Educação pela USP. Diretor teatral e professor de Artes Cênicas da USP. Autor dos livros A Pedagogia do Espectador e Pedagogia do Teatro: Provocações e Dialogismo.

³² - Um professor e artista precisam ter a experiência do processo de produção e outras experiências artísticas que possam nortear o processo de criação dos alunos, diferenciando o fazer técnico sem reflexão de um fazer artístico, refletindo sobre o processo de aprendizagem e construindo caminhos metodológicos para o ensino da arte. Desta forma poderá compreender, saber, refletir e discutir o fazer do aluno, tratar do processo e da emoção,

capazes de se perceberem enquanto seres historicamente e artisticamente inseridos na sociedade.

Desgranges completa a linha de pensamento ao vincular a pedagogia da autonomia com a pedagogia do espectador. A partir de estímulos dados ao cidadão é que este efetiva o papel que lhe cabe, agir como ser social, e no caso do teatro, este dará respostas pessoais aos signos apresentados no ato de fruição. A autonomia do indivíduo se apresenta no exercício de sua criatividade e espontaneidade de pensar e agir.

A possibilidade de atuar como artista e educador em uma comunidade redimensiona o papel de cidadão. Ocupar-me de uma nova realidade, distinta da minha, induz-me a repensar conceitos diante da diversidade cultural ali enraizada. Se dentro do sistema educacional, ensino formal, as dificuldades enfrentadas pelo artista/docente de teatro são muitas, no campo do ensino não-formal a situação não se difere. Os problemas são diversos, desde a falta de compromisso por parte de alguns alunos, até situações de violência, como o caso do assalto durante encontro de integrantes do núcleo da CIA ACÔMICA em sua sede, anteriormente mencionado, e outros mais.

Penso no artista/docente inserido na vivência artística de sua comunidade, atento ao que acontece na cena contemporânea, dialogando com o cotidiano de onde atua, oportunizando o acontecimento artístico, sabendo lidar com as deficiências estruturais do espaço e diferenças sociais que lhe são apresentadas. Interessado em práticas pedagógicas que lhe proporcione fazer uso de metodologias que privilegiem os processos criativos e reflexivos, impulsionando mudanças naqueles com quem compartilha o saber.

E sendo o teatro uma arte do coletivo, esta característica deve estar presente nos objetivos do artista/docente, e levada para seu lugar de atuação onde o coletivo de idéias e interesses se forma diante de objetivos comuns. É a partir das relações que tudo se dá, dentro ou fora do jogo teatral.

Márcia Pompeu Nogueira afirma que a prática teatral em comunidades não é algo novo, antes dos países do terceiro mundo, como o Brasil, a África já realizava, e diz ainda,

para então transmitir o saber teórico para uma prática efetiva, ou seja, saber arte e saber ser professor de arte. (WENDT, 2010, p. 23).

http://www.utp.br/eletras/textos/Artigo_20.2_Professor_e_artista_uma_reflexao_sobre_a_pratica_docente_DEN_ISE_WENDT.pdf (acessado em 06/12/2010)

que a fundamentação teórica dessas práticas no exterior era pautada nas idéias dos brasileiros Paulo Freire e Augusto Boal³³.

Nessas comunidades a experiência com o teatro se dá através de seu uso como ferramenta para discutir temas próprios de sua realidade. A pesquisadora cita Baz kershaw para definir o teatro na comunidade:

Sempre que o ponto de partida [de uma prática teatral] for a natureza de seu público e sua comunidade. Que a estética de suas performances for talhada pela cultura da comunidade, de sua audiência. Neste sentido estas práticas podem ser categorizadas enquanto Teatro na Comunidade. (apud POMPEU, 2007, p. 363)

No mesmo artigo apresenta três distintos modelos de entender a prática teatral na comunidade, entretanto enfatiza não ser único, e sim um referencial para análise, segue o excerto:

“1. Teatro *para* comunidades

Este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por uma abordagem de cima para baixo, um teatro de mensagem.

2. Teatro *com* comunidades

Aqui o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo – assuntos específicos que se quer questionar – ou a forma – manifestações populares típicas – são incorporadas no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho.

³³ - Augusto Pinto Boal , (R.J. 1931 / R.J. 2009) foi diretor e dramaturgo brasileiro. Criou o Teatro do Oprimido. Em 2009 foi indicado ao Prêmio Nobel da Paz em 2008.

3. Teatro *por* comunidades

O terceiro modelo tem grande influência de Augusto Boal. Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral [...] (2007, p. 264, 265)

Não se trata, aqui, de discutir o Teatro na comunidade e suas vertentes atuais, mas de apontar as várias interfaces que constituem o rico campo da Pedagogia do Teatro. Nesse sentido, podemos perceber a influência de Augusto Boal nos trabalhos realizados em comunidades e conceber o teatro na comunidade como meio para se refletir sobre *a própria cidade* onde determinado fazer teatral está inserido, e também como meio para a própria comunidade refletir sobre sua identidade, “contribuindo para o aprofundamento das relações entre os diferentes segmentos da comunidade que podem, através da improvisação, do jogo teatral, explicitar suas semelhanças e diferenças” (NOGUEIRA, 2007).

Esta situação provocada pelo jogo teatral tem ocorrido nas apresentações do espetáculo *Arena de Tolos* na sede da CIA ACÔMICA, refiro-me à proposta de inserção dos temas dados pelo público a cada sessão, interferindo no jogo dos atores, uma vez que a história a ser contada surge desses temas.

Isto é, por meio de depoimentos o público expõe os problemas enfrentados no bairro e, assim, o espetáculo “torna-se porta voz de assuntos locais, o que poderia contribuir para a expressão de vozes silenciosas ou silenciadas da comunidade” (NOGUEIRA, 2007) resultando numa dinâmica, por um lado, de estetização da realidade e, por outro lado, de identificação do público com o fazer artístico a partir de uma perspectiva de inserção do espaço *vivido* pela sociedade.

A proposta de *Arena de Tolos* busca fugir do cunho didático, de ações educativas escolarizadas, com mensagens ou moralidades. Procura dar *voz* ao público e exige a sua presença efetiva, para que este exponha suas questões e através da encenação destas reflita sobre si e a sociedade, na busca por um olhar crítico, tentando encontrar meios para enfrentar e, quem sabe, solucionar seus problemas. Aposta na pedagogia do espetáculo que considera o

indivíduo em seu meio social. Parte desta visão o interesse em *Arena de Tolos* como espetáculo que contém uma proposta pedagógica, e que me serve enquanto aluno/pesquisador desta instituição como material reflexivo na minha formação artista/docente.

Podemos, pois, notar que

Deve-se considerar que a arte teatral é em si uma experiência pedagógica e transformadora, ou ainda, compreender o valor pedagógico inerente à experiência proposta ao espectador teatral. (CARREIRA, SANTOS, 2006, p. 03)

E para Flávio Desgranges,

Em nossos dias, um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa. (2006, p. 21)

O que a CIA ACÔMICA também deseja na relação com a comunidade é o diálogo que possa resultar, além das criações cênicas, em vivências que ressaltem os valores presentes naquela comunidade, sejam eles estéticos, políticos ou culturais, e produzidos em parceria com os integrantes da companhia, artistas locais e interessados do bairro São Geraldo.

Nesse sentido, tomando a experiência artística como caminho, pretendo a seguir apontar a partir da ação espetacular *Arena de Tolos* os procedimentos de inserção do teatro e a cidade, como prática pedagógica.

2.2 – O percurso e os procedimentos de criação e da prática pedagógica: *Arena de Tolos*

Em 2004 a CIA ACÔMICA foi convidada para participar da segunda edição do projeto *Cena 3x4*³⁴, uma parceria do Galpão Cine Horto e da *Maldita Cia.* É neste momento que a CIA ACÔMICA estabelece metas para criação do espetáculo *Arena de Tolos*.

O processo colaborativo é assim definido por Antônio Araújo³⁵:

constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias – ou hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (2006, p. 127)

Assim, essa modalidade de criação cênica valoriza todas as áreas envolvidas e privilegia não só o processo como também o produto, horizontalizando as relações de criação. É através dos materiais que emergem das improvisações que se compõem as cenas e se estrutura o espetáculo. Entretanto, o processo colaborativo não é o modelo de trabalho da CIA ACÔMICA, que aceitou o desafio com interesse na investigação e experimentação desse processo como via de acesso para uma nova construção cênica, projetando novas descobertas para sua metodologia de trabalho.

O modelo pelo qual a companhia tem trabalhado encontra-se no processo coletivizado, no qual o grupo se forma por afinidades, todos possuem suas funções definidas, as hierarquias são estabelecidas, idealizam uma continuidade e uma estabilidade, e contribuem na criação do espetáculo - entretanto não há a presença do dramaturgo, ou este

³⁴ - O *Cena 3x4*, realizado nos anos de 2003 a 2005, numa parceria entre o Galpão Cine Horto e a *Maldita Cia.*, visava aprofundar os estudos sobre o processo colaborativo de criação teatral. Esse projeto tinha como principal objetivo a socialização das relações da tríade básica do teatro: direção, dramaturgia e atuação. Para tanto, o formato estabelecido era a realização de uma criação entre três novos diretores que dirigiam três grupos de Belo Horizonte, na montagem de três peças escritas por três novos dramaturgos. Os diretores participantes do *Cena 3x4* foram coordenados por Antônio Araújo (2003/2004) e Francisco Medeiros (2005), os dramaturgos por Luís Alberto de Abreu (2003/2004/2005) e Tiche Vianna (2005) ficou responsável pela orientação de atuação. <http://www.galpaocinehorto.com.br/projetos/cena-3x4>

³⁵ - Antônio Araújo possui Doutorado em Artes (2008) pela Universidade de São Paulo (USP), é professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e diretor do grupo Teatro da Vertigem. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa Práticas Pedagógicas para o Ensino de Direção Teatral.

não é tão bem definido como no processo colaborativo, podendo essa função ser assumida pelo diretor.

A proposta de trabalhar com o processo colaborativo não provocou estranhamento aos integrantes da CIA ACÔMICA, pois já haviam participado de experimento semelhante na ocasião de montagem do espetáculo *Lusco Fusco ou Tudo Muito Romântico*, com a presença do diretor e do dramaturgo, no entanto o pré-texto já estava definido e as hierarquias respeitadas.

É importante ressaltar que a experiência com o processo colaborativo resultou, literalmente, na presença de todos os envolvidos em cena e na improvisação, motor do processo, como espetáculo, pois “os processos de criação coletiva e/ou colaborativa têm na improvisação o lugar de experimentação, um laboratório onde se atestam os caminhos a seguir” (MUNIZ, 2007, p. 460)

A improvisação teatral estava presente nos processos de criação da CIA ACÔMICA e em suas oficinas. Durante o processo no *Projeto 3x4* os integrantes da criação se colocaram dois desafios, como descreve o diretor do espetáculo Rodrigo Campos: trabalhar com a linguagem cômica e que a proposta deveria ser motivadora e satisfatória para atores, dramaturgo e diretor (2007, p. 83).

A ideia de trabalhar com a linguagem cômica em *Arena de Tolos*, anseio da companhia em decorrência do repertório de espetáculos dramáticos, culminou em vários experimentos na sala de ensaio que não se desenvolveram diante da percepção dos integrantes do processo de que as improvisações, na tentativa de fixá-las, perdiam o brilho ao serem repetidas, como comenta Rodrigo Campos “Depois de muitas propostas lançadas e experimentadas em improvisações, sobreveio outra certeza: à medida que começávamos a desenvolver uma ideia, a rever e repetir, ela começava a se tornar desinteressante, a perder o viço, a graça.” (idem).

Diante desta constatação, a equipe decide “tomar a improvisação não como meio, mas como fim, ou seja, deslocá-la do seu lugar de processo para o de espetáculo.” (idem)

Há outra vertente do trabalho de improvisação (...) pouco conhecida no Brasil: *a improvisação como espetáculo*. Este conceito se remete às formas teatrais nas quais os atores criam

em presença do público uma dramaturgia do instante. (MUNIZ, 2007, p. 460)

Assim, lançado o desafio, o instantâneo e o espontâneo ganharam força. Na montagem cabia a todos à tarefa de construção de um jogo cênico privilegiando a criatividade do ator.

Apenas com o roteiro definido os atores entram na *arena* sem preparação prévia da história, do personagem, do texto, etc. Assim, a companhia criaria a estrutura dramática de *Arena de Tolos* no aqui - agora, sendo o fio condutor um inquérito policial ou um crime a ser resolvido.

No sentido de dinamizar e dar suporte às improvisações dos atores, dramaturgo e diretor também entraram em cena:

A idéia de um inquérito policial foi uma saída, mas não suficiente: o dramaturgo entrou fisicamente em cena, conduzindo a narrativa no instante de sua criação-encenação. E, já que era para radicalizar, lá fui eu, diretor, também para o palco, onde propunha abordagens, linguagens, recursos, e estímulos à medida que o espetáculo se construía. (CAMPOS, 2007, p.84)

Um fato interessante no espetáculo é que desde o início de sua criação, a partir do caminho tomado que lhe gerou, a participação do público na sua construção ficou evidente:

Claro que queríamos, desde o início, um espetáculo que “mexesse” com as pessoas. Era necessário estender ao público a chance de transgressão. Se lhe pedimos que vá ao teatro sem saber o que será apresentado (por que ninguém sabe), oferecemos-lhe a possibilidade de participar diretamente da construção do espetáculo, através de mecanismos que asseguravam o seu lugar de co-autor do imprevisível. (idem)

Por ser o *Arena de Tolos* um jogo de improvisação e o teatro um lugar de encontro entre os homens, eram indispensáveis propostas e materiais diversos que estimulassem a sua elaboração, assim, recorrer ao público era uma possibilidade não só de trazê-lo para dentro da cena, mas também de fazer-lhe cúmplice da história. Esse encontro com o espectador instaura o caráter pedagógico do espetáculo, como confirma Desgranges:

O caráter estético, reflexivo, do fato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, e aqui talvez esteja inscrito o caráter educacional da experiência artística. (2006, p. 147)

É nessa experiência que o espectador descobre o prazer de ler o que lhe é apresentado, tomando conhecimento da linguagem teatral, elabora os signos propostos e consequentemente relaciona com seu cotidiano. É por essa via de pensamento, entendendo a experiência artística como ação pedagógica que *Arena de tolос* estabelece conexão com os pressupostos da pedagogia teatral.

A participação do público em *Arena de Tolos* se dá de diversas formas, as três mais importantes cito a seguir:

- a) Através de perguntas feitas pelos atores, músico, dramaturgo e diretor antes do início do espetáculo. Essa *entrevista* pode acontecer quando o público está na fila para entrar ou quando já se encontra no interior do espaço de apresentação.
- b) Através do recurso dramatúrgico de denúncia, quando se abre para a participação do público, no início do espetáculo, para aquele que quiser fazer qualquer denúncia, que poderá ser usada, ou não, no título da história a ser encenada no dia, e ser utilizada, ou não, pelos atores no ato da improvisação

c) Através do recurso dramaturgico de *estilo de linguagem* cênica intitulada *Teatro Oficina – Zé Celso Martinez Correa*³⁶, quando os atores se dirigem à platéia e, simulando uma carnavalização da cena, uma sagração ao deus Dionísio, estimula pessoas da platéia a participarem do culto ao deus. Dependendo do curso da história essas pessoas podem entrar na trama como um novo personagem ou um personagem que já fora citado na trama, contribuindo com o resgate de informações para alcançar o desfecho.

Em *Arena de Tolos* podemos identificar uma proximidade estrutural com o Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Considerando estas características, a participação ativa do público e o tema que emerge do público, recorro ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal, cuja metodologia vem sendo aplicada em diversas comunidades do mundo (mais de setenta países), para melhor entendimento do processo pedagógico do espetáculo:

O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagens e de improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de evoluções para problemas sociais e interpessoais. (BOAL, 2002, p. 28 e 29)

O Teatro do Oprimido tem sua origem nos experimentos de Augusto Boal desde 1956 no Brasil, mas é fora do Brasil, por conta de exílio político (1971) que, na Argentina começa a desenvolver praticamente suas propostas, e no Peru (1973) são dados os primeiros passos para a estruturação da Estética do Oprimido. Sua primeira sistematização está registrada no livro *Teatro do Oprimido e suas Poéticas Políticas*, de 1974. Em 1976 Boal passa a residir na França, onde difunde o Teatro do Oprimido pela Europa e outros continentes. Em 1983 retorna ao Brasil e em 1986 cria o Centro do Teatro do Oprimido no Rio de Janeiro.

Ao propor o Teatro do Oprimido, Boal pretende democratizar o fazer teatral, possibilitando a qualquer pessoa se expressar através do teatro. A partir da encenação de um fato real significativo para a comunidade onde ocorre o evento teatral, o espectador passa da

³⁶ - Um dos mais importantes grupos de teatro brasileiro fundado em 1958. Com o espetáculo *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade inaugura o Movimento Tropicalista. Um de seus fundadores e atual diretor é José Celso Martinez Corrêa. A carnavalização em seus espetáculos busca atingir um teatro orgiástico.

passividade, de sua zona de conforto, para sujeito atuante, com participação ativa, protagonista transformador da ação dramática que interfere diretamente na cena, assumindo-se como *espect-ator*. A intenção é possibilitar ao espectador refletir e conscientizar-se sobre as relações de poder travadas entre opressores e oprimidos, considerando o que vivenciou na sessão teatral, ampliando sua visão diante do fato, contextualizando e tentando modificar sua realidade. Contribuindo com sua autonomia diante dos acontecimentos em seu cotidiano.

Para Boal “o Teatro do Oprimido em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras” (2005, p.19). Sua pesquisa resultou em técnicas que se interdependem, como exemplo: o Teatro de Imagem, a Dramaturgia Simultânea, o Teatro Jornal, o Teatro Invisível, o Teatro Fórum.

O interesse no Teatro do Oprimido está na estrutura dos métodos Dramaturgia Simultânea e do Teatro Fórum. O primeiro por se tratar de uma encenação improvisada criada a partir de um fato real proposto pelo público. A cena se desenvolve e no ápice do conflito é interrompida, então pede-se aos espectadores sugestões para solucioná-lo.

Todas as soluções são improvisadas e ao final a situação de opressão é discutida por todos. O segundo pela encenação também ser realizada a partir de uma situação real, geralmente comum à comunidade local, na qual o sujeito oprimido entra em conflito com o sujeito opressor na defesa de seus interesses. Durante o confronto o oprimido fracassa. Pergunta-se à plateia se há outra solução para o desfecho.

A partir de sugestões dos *espect-atores* o protagonista (oprimido) é substituído por alguém da platéia, que fora estimulado pelo curinga (mediador do jogo), então, o *espect-ator* interfere na cena dando alternativas para o problema em questão, contribuindo dramaturgicamente com o espetáculo.

Os temas abordados, nessa e em outras técnicas do Teatro do Oprimido, devem estar diretamente relacionados com o cotidiano da comunidade onde acontece o evento. Por isso, frequentemente, a trama da ação é proposta por algum morador da localidade, para que, desse modo, o grupo dramatize um fato cotidiano, uma situação significativa e conhecida por todos os

habitantes do lugar, propondo aos espectadores a reflexão sobre os acontecimentos do seu dia-a-dia, e um novo olhar para estas situações, estimulando-os a fazerem e refazerem a história da comunidade. (DESGRANGES, 2006, p. 71)

Assim, encontramos pontos de conexão entre o espetáculo *Arena de Tolos* e o Teatro do Oprimido, os quais serão dispostos mais a frente. Esta constatação provocou-me a pesquisar o tema que resulta nessa monografia, isto é: Pensar a relação do teatro com a cidade e *práxis* da pedagogia teatral.

2.3 – A dinâmica espetacular de Arena de Tolos e o espectador

O espetáculo *Arena de Tolos* converte cada apresentação em singularidade, uma característica dos espetáculos de improvisação. Tudo que ocorre no instante da encenação diz respeito a particularidades dos que estão presentes no evento teatral.

No início do espetáculo, os atores, o diretor/dramaturgo e o músico coletam informações do público, são depoimentos sobre traumas de infância, trechos de letras de músicas, lugares conhecidos na região, objetos inúteis ou estranhos guardados em casa, profissões desejáveis ou indesejáveis, hábitos estranhos pessoais ou de amigos, e outros.

Após esta coleta os atores entram em cena como toureiros e com suas capas incitam a platéia a enfrentá-los, ou seja, a entrar na arena e pôr-se aos riscos. Um dos atores lê um trecho de uma notícia de jornal do dia, previamente escolhida. Um segundo ator usa a notícia para fazer uma denúncia a um terceiro ator que atua como atendente de uma central de investigação. Em seguida é lido um pequeno trecho do Código Penal Brasileiro, e uma nova denuncia é feita pelo segundo ator.

O espectador, parte essencial da concretização do evento teatral, é então estimulado a fazer alguma denuncia, e faz por meio de fatos reais que o incomoda, agride, ou exclui, seja no convívio familiar, social, escolar, etc. Em *Arena de Tolos* a ficção nasce da realidade proveniente do público, temos na dramaturgia uma fusão entre o real e o fictício.

O diretor/dramaturgo faz uma compilação do material coletado e cria o título da história do dia, mais precisamente o crime ou o caso a ser investigado. Parte desse material selecionado é utilizado durante o espetáculo, sendo suas inserções propostas pelo diretor/dramaturgo aos atores que absorvem tais propostas como recursos para desenvolvimento da história improvisada. Temos, então, o espectador como co-autor do espetáculo. A dramaturgia não está isolada nas mãos do dramaturgo, seu lugar está no coletivo.

As denúncias feitas pelo público envolvem assuntos dos mais diversos: atrito entre torcidas de times de futebol; descaso da prefeitura com o lixo depositado nas ruas; animais domésticos como cães e gatos de vizinhos, que incomodam ou são roubados e até assassinados; vizinho que faz muito barulho; vândalos que danificam muros, janelas e portões; professores exigentes em sala de aula; alunos que perturbam o ambiente escolar; pais ausentes; políticos corruptos; e outros tantos.

Em algumas apresentações do espetáculo *Arena de Tolos* o espectador entra em cena contribuindo para a solução do crime. Na maior parte das vezes em que ocorre tal participação, é através do recurso dramatúrgico ligado às estratégias do teatro de intervenção e os happenings, em *Arena de Tolos*, neste caso específico, trata-se da estilização da proposta de carnavalização dos espetáculos do Grupo Teatro Oficina³⁷.

O diretor/dramaturgo anuncia o recurso dramatúrgico: *estilo Teatro Oficina – Zé Celso Martinez Corrêa* - Os atores invadem a platéia e estimulam o público a participar da cena, os mais dispostos aceitam a proposta. Entram na arena e no jogo e podem assumir personagens que contribuem com o desenrolar da história. As outras *estratégias* que contribuem com o jogo dos atores para condução da história são: a utilização de modelos de linguagem, clichês associados a determinados produtos culturais, como: *Teletubbies*, *Grupo Galpão*, *Power Rangers*, *Teatro Contemporâneo*, *Novela Mexicana* e *Hitchcock*.³⁸

A história tem seu início meia hora ou uma hora após o crime, quando são reverberadas as consequências do ato criminoso, e apontados suspeitos. Depois, volta-se no

³⁷ - Fundado em 1958. Com o espetáculo *O Rei da Vela* (1967) de Oswald de Andrade inaugura o movimento tropicalista. José Celso Martinez Corrêa, um dos fundadores, é seu atual diretor. Outros espetáculos: *As Bacantes* (1986), *Os Sertões* (2002) e *Cacilda* (1998).

³⁸ - A estratégia aqui se refere ao procedimento utilizado pelo diretor/dramaturgo para acentuar o clima proposto pela cena. Cada *estratégia* representa um *modo de produto culturalmente vivo no imaginário dos espectadores*. Quando anunciado os atores atuam de modo estilizado em acordo com cada uma delas, sendo um recurso cômico do espetáculo anteriormente preparado.

tempo, uma semana ou três dias antes do crime para apontar os fatos que desencadearam o crime. Em seguida aproxima-se um dia ou dois dias antes do crime para acentuar as relações dos personagens e levantar mais suspeitos. Então, avança-se para uma ou duas horas após crime quando o detetive entra em cena para investigar o caso.

Se o detetive suspeita de algum personagem, este é levado para a delegacia onde é interrogado e *espancado* pelo carrasco Boris. Durante o interrogatório pode ser chamado algum outro personagem, também suspeito, ou até mesmo um espectador, para realizar uma acareação. Neste momento usa-se um dos traumas de infância do público como justificativa para o personagem ter cometido o crime. O trauma é encenado pelos atores.

Vale lembrar que se trata de uma comédia, e mesmo improvisada, tenta-se tomar certas precauções quanto aos temas abordados, para não enfatizar atitudes preconceituosas ou imprimir uma moralidade. No final, durante o interrogatório o detetive que investiga o crime, ou o caso, pode narrar o desencadear dos fatos e revelar o autor do ato criminoso e seus motivos, encerrando o caso, ou não, pois em algumas apresentações não se encerra o caso.

Dessa forma, em *Arena de Tolos*, ao fazer uma denuncia sobre acontecimentos reais ligados ao cotidiano da comunidade a qual pertence, o espectador expõe um problema comum que alerta a todos os presentes na sala de espetáculo sobre tal fato que o incomoda.

Por exemplo, durante as apresentações de *Arena de Tolos* na sede Cia Acômica, um morador do bairro São Geraldo que relatou atitudes de alguns jovens (vândalos) que jogavam bombas na varanda de sua casa, acarretando em prejuízos materiais.

Noutro dia, outra denuncia feita relatava os atrasos do ônibus de uma das linhas que serve ao bairro, causando transtornos para os moradores que a utilizam. Ou, então, uma moradora do bairro pronunciava-se indignada com o noticiário televisivo que divulgava demasiadamente o andamento das investigações do *caso Bruno* (goleiro suspeito de assassinar ex-amante).

Assim a *denuncia* é compartilhada com todos os presentes tornando o fato público e não restrito a determinado número de cidadãos, ganhando uma dimensão social, ao ser levado para a cena contribui com a reflexão dos espectadores.

No caso da *denuncia* do atraso do ônibus os argumentos utilizados pelos atores para dar causa aos atrasos, através das perguntas feitas para o espectador no instante da alegação,

foram: congestionamento no trânsito, falta de manutenção no veículo ocasionando estouro do pneu, e irresponsabilidade do motorista que parou o veículo para visitar uma amante.

A partir destes dados várias situações foram levantadas, e no desencadear das cenas várias informações dadas pelos espectadores (trauma de infância, trechos de músicas, hábitos estranhos, etc.) surgem e são por eles reconhecidas.

Assim, a cumplicidade é inevitável. O músico interfere a cada cena dando clima e pontuando momentos. Cada personagem, criado a partir das sugestões dos espectadores, é caracterizado às vistas do público, sendo utilizados recortes de plásticos para a composição do figurino.

A partir desse procedimento a *cidade* passa a fazer parte da cena. Uma *cidade* que é um recorte das múltiplas cidades existentes no imaginário de cada cidadão. Os depoimentos teatralizados e incorporados à cena não pretendem resolver o problema, mas dar visibilidade a ele, ou então mostrá-lo de outro modo ao público.

No Teatro Fórum de Boal o espetáculo também é criado a partir de um fato real, e em determinado momento, em que é deflagrada a situação opressora, o *espect-ator* propositor entra em cena, coloca-se no lugar do personagem oprimido dando vida à sua opinião/solução para a situação encenada.

Neste sentido, podemos considerar alguns pontos de conexão entre *Arena de Tolos* e o Teatro do Oprimido. A pedagogia do Teatro do Oprimido se dá na ação, no fazer e no refletir sobre o que se observa e faz, transformando o espectador passivo em protagonista da ação, assim como em *Arena de Tolos*. Em ambos os procedimentos aplicados têm como base a improvisação e o jogo no teatro. Todavia, o Teatro do Oprimido possui uma série de exercícios teatrais próprios, jogos de preparação para este *espect-ator*, partindo do pressuposto de que todo cidadão é uma ator em potencial. Não é este o caso no *Arena de Tolos*.

Nos dois procedimentos a resolução do conflito dá-se através do diálogo entre palco e platéia que se transpõem para a cena os temas reais a serem abordados, provenientes dos espectadores.

Já os pontos diferenciais: em *Arena de Tolos* o espectador *pode* contribuir na solução do caso, entrando em cena, e neste caso evidenciando os motivos, as situações e o criminoso, numa mescla dramatúrgica de ficção e realidade, relativos ao tema. No Teatro do Oprimido,

tomando como exemplo o Teatro Fórum, é imprescindível a intervenção do *espect-ator* na cena expressando sua opinião na tentativa de solucionar o problema e mudar o curso da história, ou seja, propõe soluções no embate entre opressor e oprimido diante de um fato real que motivou a encenação. O Teatro do Oprimido possui cunho político, em *Arena de Tolos* o político surge em razão dos temas sociais emanados.

No caso do *Arena de Tolos* a reflexão surge no decorrer dos fatos quando são apresentadas as conseqüências do ato criminoso e da omissão do criminoso, até sua revelação. Já no Teatro do Oprimido a reflexão se dá, principalmente, através da discussão do tema entre os participantes que tentam encontrar a melhor solução para o conflito, entretanto nos dois casos a repercussão do tema no dia-a-dia do espectador, é atitude de ensaio para a vida real. Não podemos esquecer a reflexão que também se dá após a fruição, travada individualmente pelo espectador.

Percebemos, então, que o diálogo proposto em *Arena de Tolos* não se reduz apenas entre palco e platéia, como também entre espectadores e comunidade, teatro e cidade, pois outra percepção do todo é estabelecida. Assim, podemos entender que o espetáculo é, também, um pretexto para que o cidadão comum se veja protagonista e co-autor de um ato teatral, exponha seu cotidiano, perceba-se como parte integrante de um todo e reflita criticamente sobre seu entorno.

A guisa de informação o público da comunidade do bairro São Geraldo freqüentou as ações teatrais da CIA ACÔMICA em sua sede, e neste caso o espetáculo *Arena de Tolos*, com apresentações realizadas nos dias 30 e 31 de julho e 01 de agosto de 2010.

CONCLUSÃO

1.2 – Resultados e práticas do projeto Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade

Em janeiro de 2010 iniciaram-se as atividades do projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade*, todas oferecidas gratuitamente. As primeiras ações realizadas foram as duas oficinas, com intuito maior de selecionar atores para a continuidade do núcleo de investigação da CIA ACÔMICA.

A primeira oficina destinada a atores e bailarinos foi ministrada por Jadranka Anjelic, diretora de teatro da Sérvia que trabalhou as ações físicas em relação com o espaço, para a criação de repertório cênico a partir de improvisações. A segunda oficina, *Minúcias*, foi ministrada pela bailarina e mestre em artes pela escola de Belas Artes da UFMG Paola Rettore, que focalizou a composição física e psicológica de personagens a partir de pequenos detalhes, como um botão de roupa.

Destas oficinas foram selecionados três atores e duas atrizes para darem prosseguimento aos trabalhos da companhia já iniciados no ano anterior, integrando o elenco de seus espetáculos em repertório e a criação de um novo espetáculo direcionado para a rua.

Ainda em janeiro foram realizadas quatro oficinas que se integraram objetivando um resultado comum. A *oficina de iniciação teatral* ministrada por Cláudio Márcio, recém desvinculado da Cia., a *oficina de capoeira Angola* ministrada pelo professor Sérgio Bittencourt, a *oficina de literatura* ministrada pela professora convidada Geozeli Tássia, e a *oficina de brincadeiras* ministrada pelo arte-educador Léo Ladeira. O público alvo foram os adolescentes da comunidade.

Como resultado deste trabalho criou-se o exercício cênico intitulado *Estação Furquim*, uma analogia ao bairro Caetano Furquim, que se localiza ao lado do bairro São Geraldo. O espetáculo foi proposto a partir das improvisações dos alunos/atores mostrava o cotidiano dos moradores do bairro tendo como ambiente a fictícia estação de trem Caetano Furquim.

Realizou-se um dia de atividades para encerramento desse primeiro bloco de ações, sendo sua programação iniciada com roda de capoeira, seguida da apresentação do espetáculo de bonecos *Aldeia de Histórias* com o Grupo Aldeia, e por fim o resultado das oficinas integradas. A platéia foi formada exclusivamente por moradores do bairro, em sua maioria parentes dos alunos/atores.

Em abril uma nova *oficina de capoeira* e uma de *iniciação teatral* foram oferecidas. Boa parte dos inscritos foi composta pelos alunos da primeira oficina. Desta vez, a oficina ficou a cargo da atriz Helena Soares e monitoria de Henrique Bocelli, que integram o atual núcleo de investigação da CIA ACÔMICA.

O resultado dessa ação o exercício cênico *Prezo a Velocidade das Tartarugas*, criado através das observações que os alunos fizeram sobre o cotidiano do bairro, selecionando as

situações que lhes causavam incômodos, como: brigas de gangues e violência doméstica. O exercício foi apresentado em um dia de atividades do qual também faziam parte da programação a roda de capoeira com alunos da oficina e outros jogadores da comunidade e a apresentação do espetáculo *Arena de Tolos*.

Como parte desse segundo bloco de ações, foi realizada a *oficina de teatro de rua*, ministrada por Rubens Xavier, integrante do elenco do Grupo Kabana, parceiro da Cia. Acômica neste projeto. A oficina recebeu inscrição de alunos das oficinas de *iniciação de teatral* e de interessados de outros bairros. Na mostra de resultados, realizado na rua em frente a sede da Cia., o Grupo Kabana também se apresentou com espetáculo “Êh Boi”, mobilizando grande número de moradores do bairro, sendo este conjunto de ações uma das propostas das Tardes Teatrais do projeto.

E para finalizar esse segundo bloco a Cia. realizou três apresentações do espetáculo *Arena de Tolos* em sua sede. O espetáculo já apresentado anteriormente atraiu um público diversificado que lotou os três dias de apresentação.

Como se pode perceber a dinâmica da presença do público nas oficinas é endógena. Há uma constante retroalimentação. Assim o aluno faz uma oficina e depois parte para outra. Há, portanto, um processo de ligação do aluno com a proposta do espaço.

No segundo semestre de 2010 tivemos o prosseguimento da programação do projeto. Entre os dias 17, 18 e 19 de setembro foi realizado o Ciclo de Reflexões que agrupou o Fórum de Debates, articulados no *intuito de ouvir e partilhar experiências de outros grupos, instituições e comunidades, envolvendo em três dias de palestras e mesas redondas artistas, agentes comunitários, arte-educadores, gestores e estudiosos que almejam aproximar e descentralizar o fazer e o pensar artístico cultural, expandindo os horizontes e discussões para além dos espaços convencionais*³⁹. Envolvendo temas como “A trajetória do Teatro do Oprimido: suas relações com as comunidades e apresentação conceitual da última obra de Augusto Boal” e “Grupos artísticos, institutos de arte e seus relacionamentos formativos socioculturais”. Participaram das mesas nomes importantes como: Cecília Boal (T. O.), Sônia Augusto (Projeto Arena da Cultura – Fundação Municipal de Cultura/PBH), Hanna Drumond (Plug Minas), Clarice Libânio (Favela É Isso Aí), José Simões de Almeida Júnior (FAE-

³⁹ -Neste parágrafo os trechos em itálico foram extraídos do programa de divulgação do Ciclo de Reflexões, redigido em 2010 pelo produtor Fábio Guimarães, e revisado por Neson da Silva Júnior.

UFMG), Aderval Costa Filho (FAFICH-UFMG), Élcio Ribeiro (Centro Cultural São Geraldo – PBH), Renegado (Grupo Cultural NUC) entre outros. Também fez parte das atividades a oficina Teatro do Oprimido ministrada por Nuno Arcanjo.

No início de outubro o *núcleo de investigação e experimentação* da CIA ACÔMICA, apresentou o exercício cênico resultante de suas vivências em praças, parques e instituições de Contagem, Betim e Belo Horizonte, inclusive na praça do bairro São Geraldo.

Dando sequência às Tarde Teatrais, a Cia Circunstância apresentou o espetáculo *Palhaços à Vista*, na rua em frente à sede e ministrou a oficina circense *Malabarearte*, oferecida para a comunidade do bairro São Geraldo e interessados em geral. Este grupo foi convidado para substituir o Grupo Trama impossibilitado de participar dessa agenda.

A CIA ACÔMICA pretende dar sequência em suas atividades, oferecendo atividades artísticas formadoras e apreciativas que aproximem cada vez mais a comunidade do bairro São Geraldo do teatro.

1.2 – Pedagogia do Teatro: diálogos da cidade na cena

A partir desta pesquisa pude observar que muitos grupos de teatro de Belo Horizonte têm como prática teatral na cidade a realização de atividades formadoras, como exemplo, a CIA ACÔMICA que atua em sua sede no bairro São Geraldo.

As ações teatrais, tanto no interior quanto na rua à frente da sede, como também na praça do bairro, modificam o cotidiano da comunidade, propiciando a leitura de novas imagens desse cotidiano aos que experienciam o evento teatral.

Desse conjunto de atividades o espetáculo *Arena de Tolos* é modelar. A prática improvisacional, a inserção do dia-a-dia do bairro no texto cênico, atrelada a linguagem cômica torna-se um facilitador de vínculo com o entorno, bem como uma alternativa de diversão para os moradores do bairro São Geraldo.

Ao oferecer a possibilidade do público participar - expondo suas questões relativas ao político/social - se estabelece uma comunicação direta entre palco e platéia, companhia e comunidade, teatro e cidade.

O espectador é retirado de seu lugar comum, espectador passivo, e deslocado para a posição de espectador atuante. Ao proporcionar a socialização de questões (problemas) provenientes da comunidade, ao facilitar o encontro dos moradores para a fruição espetacular, a sede da companhia torna-se, mais uma vez, em lugar de possibilidades, *lugar teatral*.

Os desajustes emanados no cotidiano do bairro são expostos, transferidos do particular para o público, ganham visibilidade. Um morador que, durante o recurso *denúncia* do espetáculo, reclama do vizinho que desperdiça água ao lavar a calçada usando mangueira, está potencialmente imaginando colaborar com a cidadania, proporcionando uma reflexão a cerca do problema da falta de água potável na cidade (e quem sabe no mundo dada a presença maciça do tema na TV e mídias eletrônicas). Nesse momento a cidade é levada para dentro do teatro. Os problemas do bairro passam a ser motes teatrais e tornam-se *visíveis*, protagonista do fazer teatral. Concretiza-se, pois, o diálogo entre arte e vida.

Se a estrutura do Teatro do Oprimido pode ser percebida no *Arena de Tolos* ao mesmo tempo é possível verificarmos que ela não se encontra na sua totalidade. O *Arena de Tolos* não é uma prática do Teatro do Oprimido, mas outras estratégias se fazem visíveis, dentre elas a da improvisação teatral e a participação efetiva do público.

Arena de Tolos dialoga pedagogicamente com o espectador no embate da cena, quando este é convidado a somar-se aos atores, dramaturgo e diretor, dividindo a criação do espetáculo que se constrói a partir de fatos reais, que são evocados pelos espectadores. Assim, o próprio *jogar* e improvisar são por si pedagógicos, tanto que é parte essencial de diversas metodologias do ensino de teatro. Do mesmo modo o cômico não esvazia a reflexão dos temas, apenas suaviza o peso do fato real. Abre-se, pois, o espaço para o indivíduo expor suas questões, e estas são partilhadas em conjunto, ganham visibilidade e passam a ser sentidas no coletivo. Lida no campo da sensibilidade.

[...] a relação do espectador com a obra não é somente a de alguém que está lá para entender algo que o artista tem para dizer. [...] a participação do espectador é a de alguém que está lá para elaborar uma interpretação da obra de arte, para uma atuação que solicita sua participação criativa. Ou seja,

compreende-se que os significados de uma obra não estão cravados nela como algo inalterável [...] (DESGRANGES, 2006, p. 37)

Neste sentido, podemos perceber que a importância dada ao espectador para o evento teatral também se encontra na construção dos significados proporcionados pelo diálogo deste com a obra. Cada espectador organiza as informações que lhe são dadas, constrói suas próprias imagens. Acompanhar o desenrolar dos fatos é fonte de prazer, o que efetiva o fato artístico, dando ao espectador a tarefa que lhe cabe, a de co-autor. Ao reelaborar os códigos apresentados e lançar, a partir daí, “um novo olhar interpretativo para a vida”, (ibidem, p. 23), de forma reflexiva e crítica, o espectador ganha mais autonomia em seu caminho. Assim, o último campo de atuação de uma obra teatral está no espectador. Dessa forma podemos conceber o teatro não só a partir do fazer, mas também da possibilidade de pensá-lo. Mais uma vez constata-se o valor pedagógico que o espetáculo *Arena de Tolos* proporciona.

Entretanto vale enfatizar, mais uma vez, que este processo pedagógico de formação de públicos em micro espaços, como o *lugar teatral*, é pouco investigado. Optamos por relatar a atividade de inserção da companhia na cidade e seus desdobramentos. Muitas questões ficaram em aberto e outras ainda não estão claras para mim.

Ao sair do campo da escolarização e da formação de alunos, mas sim, compreendendo o projeto artístico de uma companhia de teatro como prática pedagógica, na sua relação com a cidade, entramos num campo com muitas possibilidades de análise e reflexão.

Parte do público presente nas apresentações do espetáculo (aproximadamente 60 pessoas por sessão) foi composta por moradores do entorno, a outra parte de alunos das oficinas oferecidas pela CIA ACÔMICA em 2009 e 2010, ou seja, esse segundo grupo de moradores do São Geraldo já estava familiarizado com a linguagem teatral, o que contribui com a percepção e participação destes com a obra em questão e o próprio fazer teatral.

Durante as apresentações de *Arena de Tolos* também se pode constatar:

- Algumas pessoas retornam para verificar se o espetáculo é realmente improvisado e se a história será outra.
- Ao retornar a possibilidade de um mesmo espectador realizar nova denúncia é concreta.

- O espectador ao retornar está sempre acompanhado de um amigo ou parente que não participara até então do evento teatral.
- A concordância de parte da plateia com o denunciante no instante da denuncia é visível.
- O retorno do público sobre a repercussão quanto a uma e/ou outra denúncia realizada no dia anterior na comunidade ainda é pequeno.
- A presença de crianças é freqüente, muitas acompanhadas pelos pais, ou seja, as famílias comparecem.
- A presença de espectadores pertencentes a outros bairros, distantes da região leste.

Entretanto, no momento não é possível detectar se as ações da CIA ACÔMICA são suficientes ou não, se correspondem aos anseios daquela comunidade ou não, somente uma longevidade do projeto, com abrangência maior, de uma companhia que ali se instala poderá responder a esta questão. Mas, como descentralizador da atividade teatral, como espaço de reflexão sobre teatro, como propositor de atividades no âmbito da pedagogia teatral e no diálogo que faculta entre companhia e comunidade, os projetos da CIA ACÔMICA vêm alcançando seus objetivos, contribuindo com a inserção e a visibilidade do teatro na cidade.

Assim, o projeto *Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade* é constituído por um conjunto de procedimentos, revelando inúmeros meandros no objetivo de fazer *parte da comunidade*, de compreender o pertencimento e estabelecer pontes identitárias com o entorno. Certamente, não será somente o *Arena de Tolos* capaz dessa mobilização pedagógica. Trata-se de uma estratégia compreendida aqui como modelar. Na qual se pode observar a riqueza de detalhes que envolvem estar presente e se inserir na cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA JR, José Simões de. O lugar teatral e a cidade: entre o visível e o não visível. In *Nas margens: ensaios sobre o teatro, cinema e meios digitais*. Lisboa: Gradiva.(2010)

_____. *Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo - 1999 a 2004*. Tese Doutorado em Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo: 2007.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Revista Sala Preta. Nº 6. São Paulo: USP editorial. 2006.

BOAL, Augusto – *O arco íris do desejo*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2002.

_____. *O Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BONES, Marcelo. *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine HortO*. nº4. Minas Gerais: Rona editora. 2007.

CABRAL, Beatriz. *Pedagogia do teatro e teatro como pedagogia*. In: Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 251-254.

CAMPOS, Rodrigo. *Cia Acômica na sala dos espelhos*/ MENCARELLI, Fernando. ROJO, Sara (orgs.). Belo Horizonte: Cia Acômica, 2007.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

_____. *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

ROCHA, Maria Aparecida Vilhena Falabella. *De Sonho e Drama a Zap 18: Construção de uma identidade*. Dissertação (Mestre em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 40ª reimpressão. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2009

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino do teatro*. 6ª edição. Campinas: Papirus, 2006.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck Lima (Org.) *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LERRO, Luiz. *Cia Acômica na sala dos espelhos*/ MENCARELLI, Fernando. ROJO, Sara (orgs.). Belo Horizonte: Cia Acômica, 2007.

MENCARELLI, Fernando; ROJO, Sara (orgs.). *Cia Acômica na sala dos espelhos*. Belo Horizonte: Cia Acômica, 2007.

MUNIZ, Mariana. *A relação ator público na improvisação como espetáculo*. In: Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 460-463.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. *Tentando definir o teatro na comunidade*. In: Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 460-463.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ELETRÔNICAS

ALVAREZ, Ricardo – *Soluções estão fora da esfera regional*. Disponível em: <http://blog.controversia.com.br/2007/08/24/solucoes-estao-fora-da-esfera-regional/> . Acesso em 12 de out. 2010.

CARREIRA, André – *A cidade como dramaturgia do teatro de “invasão”*. Disponível em: http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira_A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf . Acesso em 10 de out. 2010.

CARREIRA, André; SANTOS, Adriana – *Subprojeto o teatro de grupo e a busca do público: Reflexões sobre a proposição e estratégias do teatro de grupo em relação ao seu público*. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Andre%20-%20Drica.pdf . Acesso em 20 de out. 2010;

BONASSI, Edna C. V. – *Globalização, a consistência de um conteúdo na disciplina de geografia*. Disponível em: http://egal2009.easyplanners.info/area03/3039_Bonassi_Edna_Celeste_Vieira.doc . Acesso em 10 de out. 2010

Apud BORDO, Adilsom; SILVA, Cleide; NUNES, Marcelo; et al. – *As diferentes abordagens do conceito de território*. Disponível em: http://www.temasemdebate.cnpm.embrapa.br/textos/051018_TERRITORIO_ESPACO_quarta.pdf . Acesso em 03 de nov. 2010.

ROSSETO, Robson. *A plateia da cena teatral: objetivos pedagógicos*. http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/09_artigo_Robson_Rosseto.pdf . Acesso em 01 de out. 2010.

ANEXO 01

ANEXO - 01

Fotos do projeto: Cia Acômica de Portas Abertas para a Comunidade

Fotos da inauguração da sede:





Roda de Capoeira durante inauguração da sede:



Roda de Samba durante a inauguração da sede:



Oficina de capoeira Angola para crianças da comunidade. Ministrante - Sérgio Bittencourt:





Oficina de Iniciação Teatral. Ministrante – Cláudio Márcio:





Oficina – Jadranka Andjelic



Núcleo – 1ª FASE

Orientadores: Nelson Bambam Júnior, Inês Linke e Carloman Bonfim / colaboração Cida Falabella





Oficina de Iniciação Teatral. Ministrante – Helena Soares e Henrique Bocelli:



Núcleo 2ª fase

Orientadores: Nelson Bambam Júnior e Carloman Bonfim





Circulação do exercício cênico criado pelo núcleo
 Direção: Nelson Bambam Júnior
 Assist. de Direção: Carloman Bonfim
 Dramturgia: Glicério Rosário

Apresentação em Contagem:



Apresentação em Betim:



Apresentação Parque Municipal de Belo Horizonte



Ciclo de Reflexões:





Resultado da oficina Teatro do Oprimido. Ministrante - Nuno Arcanjo:



Tardes Teatrais

Apresentação do espetáculo: Palhaços à Vista (Cia Circunstância):



Oficina Clown – Ministrante: Cia Circunstância

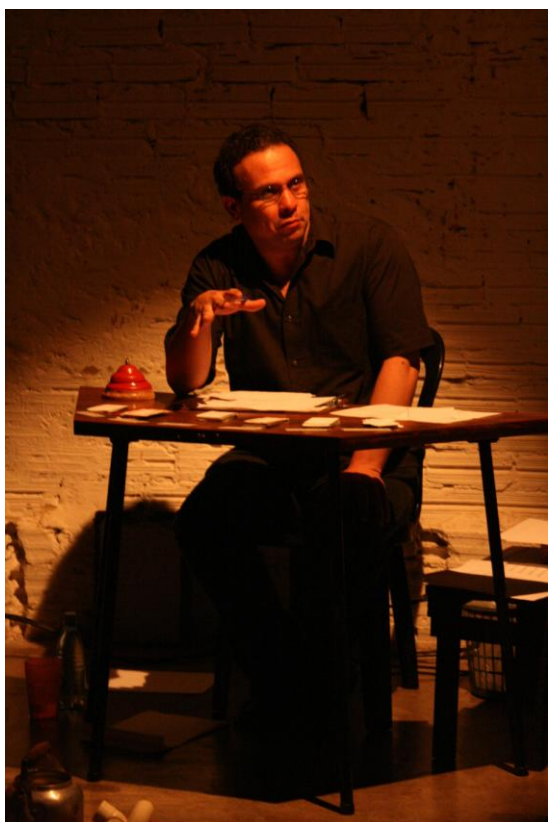


Apresentação do espetáculo Arena de Tolos

Entrevista para coleta de dados para a dramaturgia:



Leitura de notícia de jornal para coleta de dados para dramaturgia



Diretor/Dramaturgo

Espectadores fazem denúncia:





Espectador participa da cena:





Músico



Material coletado e reunido para o dramaturgo selecionar e propor no instante da cena.



Fachada atual da sede da Cia Acômica



ANEXO 2

Materiais de divulgação dos eventos na sede em 2010:



Cia Acômica Programação de julho

17/07 Tarde Teatral

15h – Roda de Capoeira – Mostra de resultados da oficina de Capoeira com a participação de capoeiristas convidados
17h30 – Apresentação do espetáculo Arena de Tolos
18h30 – Prezo a velocidade das Tartarugas – Mostra de resultados da oficina de Teatro.

19 a 24/07 Oficina Teatro Kabana

A Oficina busca a compreensão da rua como espaço cênico a ser reconquistado e discute as suas possibilidades de linguagem e dramaturgia, introduzindo conceitos e técnicas específicas para o trabalho de atuação de rua.

Período: de 19 a 23/07 - 18h às 22h
dia 24/07 - 08h às 13h

Inscrições: no www.ciaacomica.blogspot.com até o dia 15 de julho.

Público: Adolescentes, jovens e interessados em geral.

24/07 Eh Boi! Espetáculo de Rua Grupo Teatro Kabana

Espectáculo de teatro de rua inspirado em folguedos populares brasileiros em que o boi é amplamente cultuado e reverenciado, resgatando uma gostosa tradição de contar histórias.

Horário: 15h30
Classificação: Livre

30/07 a 1/08 Arena de Tolos Espetáculo Cia Acômica

Um espetáculo ousado e hilariante, construído diante dos olhos do público, no momento de sua apresentação. e esse mesmo público, por sua vez, é co-autor da peça e, a cada apresentação, um espetáculo diferente.

Horários: Sex e Dom - 20h. Sáb - 21h
Classificação: Livre

Local: Sede Cia Acômica
Rua Curi, 706 - São Geraldo

Informações:
www.ciaacomica.blogspot.com
Fone: 31 3481-8524

Realização:



Patrocínio:



Apoio:

