### UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS Centro de Artes Curso de Teatro - Licenciatura



Samuel de Moraes Pretto

O Teatro do Oprimido e a Performance Ruidosa: Caminhos de um curinga-

performer

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de

Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas

como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado

em Teatro.

Orientadora: Prof.ª Dra. Fabiane Tejada da Silveira

Pelotas, 2019.

2

### O Teatro do Oprimido e a Performance Ruidosa: Caminhos de um curingaperformer

| Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro. |  |  |
|--|--|--|
| Data da defesa:  |  |  |
| 04 de dezembro de 2019.  |  |  |
| Banca Examinadora:   |  |  |
| Prof. <sup>a</sup> Dra. Fabiane Tejada da Silveira (Orientadora)   |  |  |
| Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas   |  |  |
| Prof. <sup>a</sup> Helen Sarapeck  |  |  |
| Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Janeiro   |  |  |
| Prof. <sup>a</sup> Dra. Lúcia Maria Vaz Peres  |  |  |
| Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.  |  |  |
| Pós-Doutora em Estudos em Psicologia e Imaginário, Universidade do Minho em Portugal.  |  |  |

#### Agradecimentos

A Yemanjá, Ogum, Exu, Iansã, Omolú, Oxum, Xangô. Saúdo todos os Orixás. Pretos Velhos, Pretas Velhas, Caboclos e Caboclas, o Povo Cigano, saúdo Terena, todas as Pomba Giras e Exus.

À todas as travestis, pessoas trans e demais LGBTQIA+.

À artista multilinguística Eduardi Moraes Pretto pela sua capacidade de me inspirar e de ser referência de força e resistência no mundo e na arte. Um salve à minha irmã bixelererrérrimaaaaaa! À Sandra Pretto (mana), ao Fê (Luis Felipe M. Pretto), à minha mãe Ivone de Moraes Pretto e ao meu Pai Luis Carlos Pretto, meu amor e gratidão.

Ao projeto de extensão Teatro do Oprimido na Comunidade por me possibilitar acreditar na revolução.

À amiga e professora Fabiane Tejada pela força e pelo poder de transformação que me transformou. Ao, Isma, Mel, Alisson, Zoé, Régis e Aline.

Às comunidades do Desafio Pré-Vestibular, Escola Estadual de Ensino Médio Santa Rita, ao Centro de Referência da Juventude do Capão do Leão, ao GV Municipal e GV Estadual de Pedro Osório pelas parcerias e aprendizados.

À minha amiga e parceira de performance Ruya, Rui Carla, Rui, El roído, amiga, bailarina meu desejo para que nossa revolta siga virando arte ruidosa e alma.

À Jardel Athayde pelo trabalho criativo e político desenvolvido em parceria com os coletivos Ruidosa Alma e Artêmista e pelo desenvolvimento da visualidade deste trabalho.

À Elizabeth Silveira Silva e Eduardi Pretto pelos trabalhos coletivos realizados

Ao Naylson Costa, Grazielle Bessa e Felipe Cremoni pelas parcerias teatrais transformadoras que juntxs desenvolvemos. Nossos encontros e nossas construções são marcas profundas no meu teatro e na minha compreensão de escola e mundo!

À amiga Kauwá Apurinã pela resistência e parceria de sempre.

A todos os meus amigues que me atravessam e me constituem!

A todos que acreditam que é possível mudar ou possível tentar!

#### Resumo

PRETTO, Samuel de Moraes. **O Teatro do Oprimido e a Performance Ruidosa: Caminhos de um curinga-performer**. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

O presente trabalho é uma pesquisa autobiográfica que se dedica ao estudo do Teatro do Oprimido e da Performance a partir das ações vividas no projeto de extensão Teatro do Oprimido na Comunidade (TOCO- UFPel) e com as performances experimentais do coletivo Ruidosa Alma. As ações de ambos os grupos pautam temáticas sobre as opressões compromissadas com a discussão crítica da realidade através do teatro e da performance em suas respectivas estéticas. Os grupos propõem experimentos e práticas que operam dentro da lógica relacional com os envolvidos — uma vez que a intervenção de espect-atores e espect-atrizes são fundamentais para a constituição do fenômeno cênico que se desenvolve em ambos os casos. As investigações possuem dispositivos de ativação da cena como a queda da quarta parede e o embaçamento das fronteiras entre aqueles que ocupam a cena e os que a assistem. O trabalho também abarca a construção da pessoa professora de teatro a partir da experiência como curinga e performer e da mediação de temas e debates sobre opressão.

Palavras-chave: Teatro; Teatro do Oprimido; Performance; Autobiografia.

## Sumário

| 1- | Criar cancha e afundar carreiro: primeiros passos de um curinga-performer       | 08 |
|----|---|----|
| 2- | Teatro do Oprimido: politizando debates e afirmando atuações transformadoras no |    |
|    | mundo   | 22 |
| 3- | A última foto: a performance como ação política em protestos                    |    |
|    | públicos  | 30 |
| 4- | Um trajeto ruidoso  | 39 |
| 5- | Percursos criativos experimentais: teatralidades e performances                 |    |
|    | fronteiriças  | 46 |
| 6- | A performance cordas: como rolava a discussão sobre                             |    |
|    | opressão?   | 53 |
| 7- | O cortejo à cigana terena: rastro cigano em                                     |    |
|    | performance   | 57 |
| 8- | A construção do professor de teatro a partir da experiencia de um curinga-      |    |
|    | performer   | 65 |
| 9- | Considerações finais ou o fim da  |    |
|    | picada  | 76 |
| Re | ferências Bibliográficas  | 79 |

## CRIAR CANCHA E AFUNDAR CARREIRO: PRIMEIROS PASSOS DE UM CURINGA-PERFORMER



Figura 1 - Performando Ananda Paz Azevedo, Daniela Küinchtner, Dienefer Vilarinho, Eduardo de Moraes Pretto, Nahome Paz Azevedo, Robson Eduardo Chaves da Silva (Yara Rainbow), Samuel Pretto e Valenthina Ávila Vizzoto no espetáculo *O Mundo de Gaia* - Espumoso - 2014

Eu poderia começar falando de mim a partir do meu nome, um ponto simples, referencial, que em tese me acompanha desde o meu nascimento e que foi comumente utilizado (por mim) como disparador das minhas antigas apresentações pessoais. Eu não direi o meu nome nos próximos parágrafos por quê a escrita autobiográfica vai criando seus próprios caminhos e ainda não encontrei os meus por aqui. Esse é um terreno tão delicadamente incerto para mim que decidi começar por outra via. Eu começo evocando trechos da composição Garganta, da cantora bahiana Xênia França, mulher negra referência em seus processos artísticos e existenciais para mim e que me possibilita - a partir das suas sonoridades - compor o espectro sensorial do que são as apresentações nominais para mim.

Eu começo citando os escritos que permitem perceber que

A garganta é a gruta que guarda o som
A garganta está entre a mente
E o coração
Vem coisa de cima, vem coisa de baixo
E de repente um nó [!]
E o que eu quero dizer
(Xênia França e Roberta Selva, 2017.
Garganta)

É que a mesma garganta potente que se expressa em teatro, as vezes se exprime para dizer o próprio nome. São as primeiras palavras a serem lançadas sobre o "papel" e já vai ficando evidente que para adentrar o território de si mesmo numa busca pelo conhecimento, terei de revirar as memórias em um processo de reconstrução continuado. Assumo essa escrita autoral como potência da pesquisa autobiográfica, como facela de mim, uma pesquisa que se constrói e remonta a partir da perspectiva de quem se assume como pesquisador com uma identidade poética e de escrita. Nesse caminho, a consciência do estado inacabado vai se evidenciando e abrindo espaço para que seja possível ser algo novo a cada momento.

Aqui chegamos ao ponto de que talvez devêssemos ter partido. O do inacabamento do ser humano. Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida,

há inacabamento. Mas só entre mulheres e homens o inacabamento se tornou consciente. (FREIRE, 1996, p. 50)

As memórias surgem como elos entre temporalidades, fagulhas do passado evocadas no presente para um processo de análise, investigação e transformação. Uma formação autobiográfica pautada na reinvestigação de si mesmo e na reflexão sobre as próprias subjetividades. Ao pensar a mim, penso também a humanidade e o que ela tem produzido em termos de cultura, sociedade, relações em um determinado tempo-espaço e em condições específicas de existência. Nesses primeiros momentos da escrita, me deparo com as dificuldades de acessar a si mesmo por quê "escrever sobre nós mesmos não é tarefa fácil, principalmente quando estamos acostumados a nos esconder atrás das referências, de paráfrases e de postulações que defendem o princípio da neutralidade científica (ARAÚJO, 2016, p. 298). Narro a mim em um exercício de transformação da própria história em um **mito**, em uma lenda que narra momentos específicos da minha trajetória em diálogo com os processos de formação artística.

Nesse sentido a escrita autobiográfica vem também contrapondo modelos hegemônicos de pesquisa e assumindo para si a parcela indissociável entre humanidade, histórias de vida, trajetórias e a pesquisa acadêmica. A autobiografia apresenta *quem faz a pesquisa* nos primeiros planos das análises e propondo que a neutralidade científica não se dê a partir da supressão do "eu" mas da sua devida apropriação, ressaltando o valor da singularidade de cada indivíduo, das memórias, das subjetividades e das narrativas de vida como recursos potentes para a produção de conhecimento, consciente inclusive das dinâmicas e forças sociais que operam no entorno existencial de uma pessoa de pele clara, gênero não binário e pesquisadora de teatro.

A possibilidade da produção de conhecimento a partir das memórias e das vivências abre espaço para que narrativas antes suprimidas pelas falas teoricamente embasadas em seus respectivos espaços de poder, possam encontrar o espaço necessário para que se legitimem enquanto conhecimento e saber popular em movimento, uma vez que a memória muitas vezes emerge da garganta, "da gruta que guarda o som", da palavra oralizada que se multiplica e se movimenta com mais fluidez que as pesquisas acadêmicas canonicamente referenciadas.

Eu sempre fui uma criança que esteve envolvida com as artes apesar de ter nascido em uma cidade com 15.000 mil habitantes, nas barrancas do rio Jacuí, em Espumoso. Como na realidade da maioria das cidades do interior, a cultura teatral, concebida em

forma de espetáculos, por exemplo, não costumam circular de forma tão cotidiana como em centros urbanos maiores como as capitais e outros eixos urbanos economicamente valorizados do país. Para ser artista numa cidade pequena e de interior é necessário subverter as próprias estruturas locais assumindo para si a responsabilidade de propor e produzir as experiências artísticas que se acredita e que se quer experimentar.

O exercício de re-elaborar a própria história, tornando-a uma narrativa, possibilita visualizar parcialmente a si mesmo fora de seu próprio corpo, em um outro lugar que não dentro de si, nesse caso em documento escrito, que vai propondo aos poucos breves encontros com partes de mim que foram esquecidas ou em alguma medida, propositalmente não olhadas. Quando me entendi como artista no interior do interior do Rio Grande do Sul, com diversas limitações ao acesso a arte (fruída ou experienciada corporalmente), fui compreendendo que arte é fazer, é experimentar, é lutar contra as estruturas.

Quando ainda residia em Espumoso, em meados do meu ensino fundamental, ocupava-se a Casa da Cultura em momentos esporádicos, haviam mais do que muros de tijolos a vista separando eu, dos meus desejos de fazer teatro. Via uma mobilização grande das representações municipais (em especial àquelas voltadas a educação e cultura) para artistas de fora da cidade que estavam de passagem e por isso não compreendia o porquê nós, alunos das escolas da cidade, não encontrávamos espaço para protagonizar nossas necessidades teatrais.

Quando me mudei para Pelotas, uma cidade de 300.000 mil habitantes, com novas referências, novos olhares, novas pessoas fazendo teatro, canalizei a potência e o desejo de anos contidos em vários processos artísticos e pedagógicos simultaneamente, entre projetos de pesquisa, ensino e extensão. Em Espumoso, uma série de experiências artísticas dentro do campo do possível foram desenvolvidas na minha infância, adolescência e algumas até os dias de hoje. Houveram momentos em que eu estive em mais de um grupo de artes simultaneamente e esse movimento se perpetua até os dias de hoje.

Retornar a infância é também retornar a experiências artísticas marcantes, experiências artísticas atravessadas pelos concursos de danças tradicionais, declamação e interpretação vocal de temas nativistas através do Grupo de Artes Nativas Sepé Tiarajú, onde tive experiências tradicionalistas e gaúchas dos 06 até os 16 anos de idade. Lá foi onde experimentei pelas primeiras vezes o texto escrito em situação de representação, a partir de uma "performance gaúcha" e tradicional pensada para remontar as bailantas e

costumes dos mesmos grupos hegemônicos, porém em outros tempos. Foi nesse espaço onde cantei pela primeira vez publicamente em um espetáculo chamado "Natal Gaúcho" que reorganizava cenicamente a narrativa cristã dentro da cosmologia tradicional do Rio Grande do Sul.



Figura 2 Participação no concurso de declamação do Rodeio Internacional de Canoas em 2009

Foi nesse grupo tradicionalista que desenvolvi ao longo de 10 anos práticas de declamação e interpretação vocal de temas gaúchos compostos por escritores pampeanos que contavam histórias remontando a trajetória de seus povos e de sua cultura. Apesar de fazer parte de um grupo que homenageava o indígena Sepé Tiarajú, poucos foram os momentos nos quais nos deparamos frente a frente com etnia desse guerreiro indígena missioneiro.

Ao remontar tal período e experiências percebo estruturas opressivas de gênero naturalizadas ao longo de práticas assumidamente tradicionalistas. Assim como na maioria dos grupos tradicionais que se articulam a partir da experiência artística e campeira gaúcha, o grupo que participei possuía muito bem demarcado as fronteiras de gênero, relegando às mulheres o território da cozinha e de algumas práticas artísticas e

aos homens o churrasco, o laço e a livre experiência artística, visto que haviam modalidades artísticas desenvolvidas apenas por homens como a chula, por exemplo.

Paralelo a estas práticas regionalistas, participava também do Coral Municipal Professora Ondina Landim Cardoso onde tive minhas primeiras aulas e experimentações vocais coletivas. Lembro-me de estar no coral exatamente no momento de muda vocal, quando as vozes masculinas começam a assumir características mais graves e ganhar corpo vocal mais firme em relação a voz infantil. Esse processo foi intensamente marcante para mim por que demarcava, além da minha mudança vocal, a minha saída do coro soprano, as vozes mais agudas do coral, para os tenores, as vozes mais graves. Isso também representava minha saída do grupo das "meninas" para o grupo dos "meninos" impondo para mim uma série de adaptações que não eram somente vocais.

Através do Coral e das experiencias artísticas com o Sepé, no ano de 2007 decidi participar pela primeira vez como intérprete do Festival da Canção de Espumoso, um evento tradicional da cidade que lota as arquibancadas em frente ao largo da Prefeitura Municipal durante as programações de final de ano do Natal Esperança. O festival até os dias de reúne intérpretes de várias cidades da







Figura 3 - Participação no Festival da Canção Candeias da Soledade nos dias 27 e 28 de abril de 2019. Interpretação da música "Como Nossos Pais" de Belchior e Elis Regina.

região e algumas vezes de fora do estado para interpretação de músicas populares obrigatoriamente brasileiras com prêmios para os cinco primeiros colocados das categorias: Especial, Estudantil, Livre e Profissional.

De 2007 para cá, participei deste e de outros festivais da canção na região como o Festival de Talentos de Arvorezinha (2015)<sup>1</sup>, Festival da Canção de Tapera (2019)<sup>2</sup> e o Festival da Canção Candeias da Soledade (2019)<sup>3</sup> com contextos similares de público,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Endereço eletrônico para a memória audiovisual do Festival de Talentos de Arvorezinha no ano de 2015: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=fB6YMHFJ6pw">https://www.youtube.com/watch?v=fB6YMHFJ6pw</a>. A performance interpretando a música *América – Jessé*, demarca também o interrompimento da minha participação continuada nos festivais de música. O ano demarca também meu ingresso na graduação em teatro.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Minha participação na 10ª edição do Festival da Canção de Tapera, interpretando a música "Núvem de Lágrimas" da cantora Fafá de Belém, em agosto de 2019: https://www.youtube.com/watch?v=intvhECmbCg

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Interpretando a música "Como Nossos Pais", participei do Festival da canção Candeias da Soledade em abril de 2019: https://www.youtube.com/watch?v=JyMoTGjVKLU

organização e funcionamento. Nesses espaços pude conhecer repertórios variados nas vozes de intérpretes que foram campeões e campeãs de várias edições dos festivais com repertórios antigos refrescados por suas interpretações, sempre muito vivas e maduras cenicamente.

Nessa minha trajetória como artista e intérprete vocal fui diretamente atravessando pelas apresentações de um amigo, já falecido, Régys Christiano. Um intérprete que se sagrou campeão de diversas edições dos festivais que participei e também de outros em proporções maiores. Respeito sua trajetória como artista por quê foi a partir das minhas experiências como espectador, ao vê-lo cantar, que fui assumindo aos poucos minha identidade artística e compreendendo minha sexualidade a partir da potência política da sua representação artística.

Ele foi fundamental também por quê conseguiu, a partir de suas interpretações de alta qualidade, sustentar temas da música popular brasileira com grande maestria influenciando os repertórios de outros participantes dos festivais da região e, em meio a um contexto interiorano, homofóbico e machista, conseguiu construir uma trajetória consistente musicalmente e frequentemente referenciada como destaque das programações dos festivais. Suas contribuições artísticas foram fundamentais para Espumoso por contrapor-se a narrativas preconceituosas e pejorativas que se esvaziavam na superficialidade de palavras como "bichinha" e "viadinho", usadas pejorativamente nas ruas em relação a mim, a Régys, e todas aquelas pessoas que são lançadas para as bordas por romperem com os pactos e acordos de gênero. Nesse lugar, nos encontramos enquanto população LGBTQIA e ressignificamos tais palavras as transformando em potencial criativo e político, recompondo formas de agir e existir no mundo.

Eu fui uma criança-viada<sup>4</sup>, e nesse processo fui acompanhada pela parceria presente e constante do meu irmão (que também era uma criança viada) compartilhando a experiência de ser pejorativamente atravessado por colocações preconceituosas de pessoas de todas as idades. Nossos processos não eram iguais por quê jamais podem ser iguais os processos de pessoas diferentes, ainda mais quando se é o gêmeo de pele mais clara da família em um país tão racista quanto o Brasil.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A expressão "criança viada" faz menção tanto a obra "Travesti da Lambada e Deusa das Águas", da artista Bia Leite, exposta e censurada, na exposição Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira, quanto ao Tumblr Criança Viada que foi inspiração para a criação da obra. A página reúne fotografias de seguidores com fotografias de infância que apresentam traços e trejeitos que rompiam com as performances de gênero correspondentes à lógica héteronormativa.

Eu compus o Ballet Ananda Paz desde o ano de 2011, quando compreendi que apesar de dança não ser o foco das minhas buscas artísticas, esse corpo de baile, que explorava diversos ritmos e modalidades, era o que de mais próximo com o teatro eu teria no contexto da minha cidade. No grupo experimentamos o Flamenco, o Ballet Clássico e a dança contemporânea, algumas variações de samba e outros ritmos dançados em salão.



Figura 4 Espetáculo "O Mundo de Gaya" do Ballet Ananda Paz Azevedo, 2014. Largo da Prefeitura Municipal de Espumoso.

Apresentamos em várias localidades interioranas nos arredores de Espumoso propondo experimentos coreográficos em comunidades que muitas vezes não acessavam outra experiência cênica que não fosse através do nosso corpo de baile. Criei "cancha" apresentando em chãos variados, palcos variados (quando havia), estradas, salões comunitários de baile, com produções dirigidas pela minha professora e amiga Ananda Paz Azevedo ou pelas secretarias de educação e cultura das localidades.

Depois de alguns anos participando continuamente do grupo fui aos poucos construindo um espaço onde pude me experimentar como coreógrafo num contexto criativo que possibilitava uma participação recíproca com os grupos, me formando coreógrafo ao passo que contribuía com meus conhecimentos para o processo de formação em dança de outros participantes do grupo. Nesse espaço propositivo pude atuar nos espetáculos da escola interpretando vocalmente alguns dos temas que eram dançados pelos grupos da escola, já vinculando experiências musicais aos processos cênicos em dança.

Quando escolho a autobiografia como caminho (ou metodologia) para a minha pesquisa, o faço por compreender que são das nossas trajetórias, singularmente únicas, que podem surgir potentes conteúdos sobre aquilo que se quer pensar. Escrever sobre essas práticas artísticas nos "chãos batidos" dos interiores do norte do estado do Rio Grande do Sul, tem contribuído para refletir sobre os processos de formação proporcionados por essas práticas, como se preparar para as artes, a cena e a própria docência.

Me recordo que "criar cancha" assim como "afundar carreiro" eram duas expressões que ouvi muito durante minha infância. Criar cancha sempre me pareceu estar vinculado a ideia de um saber já estabelecido/construído em relação alguma prática, um conjunto de várias ações (nesse caso artísticas) que proporcionam uma certa consciência ou domínio em relação a algo que se faz ou a algum lugar. "Já criei cancha apresentando em palco quebrado", "Já criei cancha fazendo teatro". Logo, tenho condições de fazer teatro, tenho cancha. "Afundar carreiro" estava vinculado a ideia de um trajeto que se faz repetidamente, um caminho que se cruza inúmeras vezes e que com essa ação vai se transformando, se cristalizando, até afundar. Afundar, era quando o caminho feito por alguém literalmente assumia sua forma, virava um carreiro. "Eu já afundei carreiro indo pra escola por aqui!".

Quando trabalhamos com teatro ou a docência, precisamos daquilo que a cancha nos proporciona: a possibilidade de se manter em um estado contínuo de escuta e disposição para o jogo, durante um determinado período tempo, seja uma aula ou uma

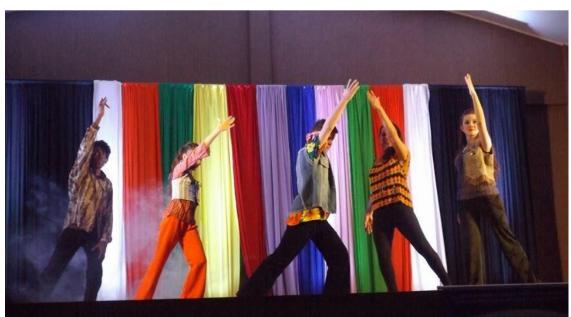


Figura 5 Abertura do Festival Espumoso em Canto, Dança e Música, 2014. Centro Cultural de Espumoso.

apresentação. Ágil tanto para contrapor a argumentação de uma personagem em um exercício de improviso teatral, ou até mesmo no diálogo com turmas e as situações propostas por ela. É no momento em que sou desafiado que o meu repertório, (minha cancha) se evidencia pra solução, desfecho ou desdobramento de uma situação. A cancha é o jogo de cintura da artista e da professora<sup>5</sup>.

Me sinto, a cada experiência teatral vivida, a cada cancha criada, mais preparado pra desempenhar minhas atividades teatrais, com mais recursos para retornar as minhas experiências e trazê-las para a minha prática artística e docente. Apresentar em diversos tipos de "palco", muitas vezes sem ele, promovem o desenvolvimento de um tipo de qualidade/inteligência cênica que vai tonificando a presença da pessoa que atua. Criar cancha é tonificar a sua presença cênica. E é assim que vislumbro uma forma potente de estar preparado para a atuação cênica, tonificando sua presença para que seja possível jogar livremente a partir de sua própria tonicidade.

Afundar carreiro por sua vez está ligada a ideia de repetição, de refazer até se criar um rastro, uma marca no caminho, no corpo ou no processo criativo. Quanto mais se caminha em um trajeto, mais o carreiro se aprofunda e se define, abrindo precedente pra que outras pessoas passem por esse carreiro também. Nas formas mais tradicionais de teatro, a proposta de cena é o caminho; E o ensaio é a ação que afunda o carreiro.

Até o presente o momento, havia explorado diversas possibilidades de ser e estar em cena (cantando, declamando, dançando...), porém ainda não tinha experienciado o teatro em cena de forma continuada. Durante a infância, poucas experiências com teatro na escola; menos experiências ainda com teatro na comunidade. Dessa carência teatral, surgiu a necessidade de propor o teatro que eu queria experimentar e explorar e não mais esperar para que alguém assumisse essa função.

No final da oitava série, propus a realização de uma peça de teatro sobre Jânio Quadros dentro da disciplina de história do colégio que estudava. Na ação, aqueles e aquelas que se sentiam mais a vontade de explorar a cena, assumiam a responsabilidade de decorar os textos, ensaiar durante os períodos da aula de história e também providenciar seus respectivos figurinos. Outros alunos assumiram a produção da cenografia ou então compuseram um coro que atravessava a peça com pequenas falas e trechos de canções. Aqui, ainda sem saber, já estava dirigindo e articulando um processo

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> "Todo professor deve ter uma boa cancha e com essa cancha ser um bom jogador".

colaborativo no qual as pessoas envolvidas (alunos e a professora) se exerciam numa esfera de comunidade e contribuição a partir das suas próprias vontades e potencialidades.

A peça foi apresentada durante o período da disciplina e contou com a presença de boa parte da comunidade escolar que estava presente na escola naquele dia. O trabalho coletivo acabou ganhando proporções maiores e circulando por outras escolas municipais e estaduais de Espumoso e assumindo para si a responsabilidade de ser uma das poucas proposições teatrais da cidade em circulação na época. Já pensei sobre essa produção durante a disciplina de Encenação Teatral I e o seu valor na minha constituição como um artista propositor e diretor, dado o valor transformador dessa experiência na compreensão de mim como artista que faz<sup>6</sup>.

Ao longo do ensino médio, outras proposições semelhantes aconteceram e que foram relevantes para as atividades artísticas locais. Compomos a programação da feira do livro da escola apresentando a peça "O Sonho de Alice", dentro de uma proposição coletiva dos alunos do terceiro ano. O processo também em caráter colaborativo, se deu





Figura 6 SEQ Figura \\* ARABIC 3 - Registro das apresentações da peça "O Sonho de Alice" (2014) no Instituto Estadual de Educação Dr. Ruy Piégas Silveira e na Exapiec, respectivamente.

18

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Aqui você pode acessar o link para o memorial do processo de encenação desenvolvido na disciplina de Encenação Teatral I e também encontrar um alguns registros escritos sobre a experiência de montagem da peça "República em Festa". https://samuelpretto.wixsite.com/inicio/processo

como uma das ações propostas pela turma para as atividades da disciplina de Seminário Integrado proposta pelo modelo de educação voltado ao ensino politécnico. O processo contou com a elaboração de figurinos, cenografia, maquiagem, ensaios de textos e de cena ao longo de alguns meses do ano de 2014.

Durante a apresentação pública na Feira do Livro que homenageava Mario Quintana, representantes da Secretaria Municipal de Educação, Cultura e Turismo (SMECT) de Espumoso, estavam presentes e nos convidaram para compor as atividades culturais da Exapiec, uma feira local de exposição e de venda de produtos e implementos agrícolas, que acontece na cidade a cada dois anos. Novamente, 03 anos depois, ainda éramos o único grupo da cidade em circulação com suas produções cênicas, apresentado um trabalho de qualidade desenvolvido por um grupo de artistas amadores e locais. Desse convite surge então a necessidade de nos reafirmarmos como grupo nos nomeando como "Epitáfio", um tipo de escrita feita nas lápides e que se prometem ser eternas.

Afundamos carreiro ensaiando texto e marcações para essas apresentações ao passo que criávamos cancha realizando pequenas mostras internas do nosso experimento. Esse jogo de preparação feito dentro dessas modalidades de cancha e carreiro, nos possibilitou estar aptos para apresentar a peça para um público, não de 250 espectadores e espectadoras como esperávamos que seria, mas sim para uma plateia de mais 1.000 espectadores, em um palco com proporções gigantescas pensado para apresentação musical de artistas sertanejos que compunham a programação cultural da Exapiec naquele ano.

Ao analisar a diversidade de experiências artísticas das quais estive envolvide em Espumoso (declamação, festivais, canto coral, danças tradicionais, danças contemporâneas...) começo a compreender mais nitidamente de onde vêm as referências híbridas das produções artísticas da Ruidosa Alma, que envolvem música, poesia, audiovisual, performances cênicas e teatro. Nesse processo híbrido de investigação artística é que encontramos espaço para produzir nossas impressões e leituras críticas de mundo desenvolvendo práticas cênicas que propõem modelos de teatro que acabam

escapando das taxonomias tradicionais que têm condicionado a teatralidade: não representam nem partem necessariamente de um texto dramático prévio, mas têm-se configurado como escrituras cênicas e performances experimentais, associadas a processos de pesquisa, nas bordas do teatral, explorando estratégias

das artes visuais e dentro da tradição da arte independente, desvinculadas de projetos institucionais ou oficiais (CABALLERO, 2016, p.13-14).

Ao longo dessa escrita vai ficando cada vez mais evidente os vínculos entre as produções artísticas das quais estive envolvida ao longo da minha infância com as produções que desenvolvo atualmente. E que tais repertórios foram construídos porquê haviam condições econômicas, sociais e artísticas para que tais experiências acontecessem e fossem parte das produções que hoje protagonizo. O que quero dizer diante disso, é que a ideia de talento está muito mais vinculada a um conjunto de possibilidades de formação do que de habilidades inatas de artistas únicos e excepcionais e que a falsa ideia de talento para o fazer artístico atende aos interesses daqueles que querem manter fora do teatro e sob controle o poder de um povo.

O processo de escrita tem contribuído para a percepção dessas singularidades e características da minha trajetória e criação artística das quais apenas se manifestavam naturalmente e de forma "inconsciente", como a hibridização dos processos artísticos que proponho articulando o canto e a performance política<sup>7</sup>. e entender que o trabalho que desenvolvo hoje dentro da dinâmica do fazer independente de teatro e performance está intimamente ligado a essa formação plural no interior do Rio Grande do Sul. Quando alguém assiste a algum experimento cênico/artístico está acessando indiretamente o resultado formativo de todas essas vivências em artes que tive em Espumoso e também ao longo da minha graduação em Teatro. Escrever sobre si nesse sentido é também re descobrir-se dentro de uma narrativa desenvolvida por mim mesmo, revisitando momentos, memórias e angústias artísticas.

Escrever<sup>8</sup> sobre si é transformar sua trajetória em capítulos organizáveis. É criar condições para que se possa visualizar fora de si mesmo transformando sua escrita num possível espelho, numa representação possível de mim mesma. Nesse trajeto é possível se entender errante para só aí poder vislumbrar-se inacabado e em constante e contínua transformação. Fecho estas primeiras palavras firmando o meu lugar no mundo enquanto pessoa LGBTQ+, de gênero não-binário, consciente de que a grande maioria da

<sup>7</sup> Nesse link você pode acessar a performance "" apresentada na Segunda Mostra LGBTQIA+ de Pelotas onde podese verificar uma proposição onde a música aparece diretamente relacionada a uma performance política proposta pelos coletivos RAAM: https://www.youtube.com/watch?v=eENhIJiMpZk

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Escrever deve ser um trabalho atento: Esse trabalho possui uma versão em áudio voltada diretamente aos meus pais e também a todas aquelas pessoas que entre um texto e outro encontram abismos inteiros pra atravessar. Essa é a contribuição que por hora oferto ao mundo de não leitores em um mundo que pensa toda sua produção para alguns sujeitos, excluindo dos territórios (nesse caso do saber) pessoas que não acessam os códigos da palavra escrita.

população trans tem se encontrado em situações historicamente situadas à margem dos espaços de decisão, de educação e construção de conhecimento, de saúde, de moradia... rompendo determinismos históricos através da arte como plataforma para voz<sup>9</sup>. Minha atuação como acadêmica se ressignifica nesse contexto e vem para apontar um futuro, em contínua construção, onde populações vulnerabilizadas e empobrecidas ocupam espaços de poder e disputam narrativas e modelos de sociedade, também de forma institucional.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Algumas referências importantes para pensar a arte na contemporaneidade: Linn da Quebrada, Liniker, Jup do Bairro, Potyguara Bardo, Aya Andrade, Lyz Parayso, Elle Bernardini, Julia Bueno, Rui Carlo, Eduardi Pretto, Alice Guel, Ventura Profana, Urias, Kiara Felippe, Márcia Monks, Hênrica.

## TEATRO DO OPRIMIDO: POLITIZANDO DEBATES E AFIRMANDO ATUAÇÕES TRANSFORMADORAS NO MUNDO



Figura 7 - Oficina *Ser Humano é Ser Teatro* mediada pelo Toco na VI Jornada Universitária em defesa da Reforma Agrária. Direitos Humanos: Pelo direito à vida, à terra e ao território - Pelotas - 2019



Figura 8 - Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade. Foto: Micael Fotografia.

O Teatro do Oprimido é uma das poéticas políticas articuladas ao longo da história do teatro e que se mantêm ativa e em constante reinvenção na contemporaneidade, sendo uma prática curinga, por si só, ao adaptar-se ao contexto das diversas comunidades nas quais está presente (mais ou menos 70 países). Ao permitir que o teatro seja terreno de discussão de realidades e de opressões estruturadas ao longo de séculos (como o machismo e o racismo, por exemplo) o TO cria condições para que se pautem a reestruturação desses modelos de violência e opressão que tem se perpetuado ao longo da história. É um modelo prático de investigação da realidade, um laboratório onde são investigadas as "cenas de violência" vividas por grupos específicos em um determinado tempo e espaço social. Logo, um fenômeno teatral que reúne características antropológicas, na investigação da humanidade a partir dela mesma; sociológicas, por abarcar as dimensões sociais das relações humanas e suas estruturas de poder, seus dramas sociais e seus retratos da realidade; e políticas, por quê para além de pautar temáticas que foram historicamente invisibilizadas, silenciadas e reprimidas por

confrontar as estruturas sociais dominantes em vigência, a prática do TO abre espaço para que a partir da encenação de quadros sociais se possa ensaiar/buscar/propor novos caminhos (possíveis) para tratar tais questões, politizando o debate e afirmando a atuação cidadã e transformadora no mundo.

O projeto de extensão Teatro do Oprimido na Comunidade vinculado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) atua em comunidades da cidade de Pelotas e da região, desenvolvendo ações como oficinas (pontuais e continuadas), apresentação de cenas, atividades de formação de professores; tendo suas ações referenciadas nos estudos dos teóricos Paulo Freire e Augusto Boal. Nesse sentido as práticas se articulam pensando ações político pedagógicas a partir do conjunto de técnicas do Teatro do Oprimido em diálogo com os ideais libertários e dialógicos elaborados por Paulo Freire em estudos como Pedagogia do Oprimido (1987) e Pedagogia da Autonomia (1996). Augusto Boal, foi um homem de teatro, fundador do Teatro de Arena e sistematizador das técnicas de Teatro do Oprimido; marcando com suas atuações teatrais importantes referenciais para a consolidação de uma identidade teatral brasileira e latino-americana.

O educador brasileiro Paulo Freire, em sua prática educacional comprometida com a libertação e emancipação política das populações latino-americanas, nos inspira compreender o diálogo como um encontro *para ser mais* (FREIRE, 1987, p. 82), capaz de mobilizar forças que nos façam ir além, pronunciar o mundo como um ato de criação; uma compreensão que se alinha ao ideias de transformação propostos pelo TO. Na compreensão do educador,

A existência, por que humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens [mulheres e todas as pessoas]<sup>10</sup> transformam o mundo. Existir humanamente, é pronunciar o mundo, é modifica-lo. O mundo *pronunciado*, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos *pronunciantes*, a exigir deles novo *pronunciar*. (FREIRE, 1987, p. 78)

A *pronúncia de mundo* que o TO propõe, mobiliza a dimensão do corpo para o ato transformador de questionar a realidade. E partindo do pressuposto de que o mundo não está acabado ou determinado, problematizar estruturas de opressão e protagonizar as

-

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Intervenção minha.

transformações sociais, pois "cidadão não é aquele que vive em sociedade – é aquele que a transforma" (BOAL, 2009, p. 22).

Possibilitar que não atores e não atrizes adentrem a cena teatral e a reconstituam. bem como promover atividades continuadas em comunidades, tem sido algumas das formas como o TO tem partilhado os meios de acesso e produção ao teatro. Práticas com Teatro Legislativo tem ressurgido no Brasil após as últimas ações do mandato político teatral de Augusto Boal, como vereador na Prefeitura do Rio de Janeiro no final dos anos 90. Cidades como Belo Horizonte, tem retomado as práticas da técnica político-teatral através do mandato da Gabinetona<sup>11</sup>, que visam possibilitar que as comunidades tornemse escreventes de seus próprios projetos de lei. Apesar do vínculo partidário consolidado historicamente nas práticas com Teatro Legislativo, foi possível perceber nas discussões sobre o método durante a JITOU – Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, o desejo de comunidades como ocupações urbanas e quilombos o desenvolvimento de práticas apartidárias na maior parte do processo de trabalho com a técnica de TO, buscando firmar contatos com possíveis candidaturas parceiras pós estruturação dos projetos de leis reafirmando o a dimensão autônoma no protagonismo desse processo. O TO tem uma compreensão sobre teatro que visa romper com estruturas estratificadas historicamente por processos de poder, que relegaram ao espectador e a espectadora (assim como à população trabalhadora) o papel de fruir, ver e contemplar a linguagem teatral (e as transformações sociais), diante a outras pessoas que a experimentam e a investigam. O que se propõe é

a libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas de mundo. E considerando que quem faz teatro, em geral, são pessoas direta ou indiretamente ligadas às classes dominantes, é lógico que essas imagens acabadas sejam imagens da classe dominante (BOAL, 1991, p. 180).

Em tais imagens estão contidas também um acervo de visões sobre as classes vulnerabilizadas construídas a partir das visões dominantes. Neste acervo constam também as imagens dos espectadores e espectadoras que foram construindo seus lugares cada vez mais distanciados do fazer teatral e cada vez mais próxima do lugar da contemplação. Boal aponta que tal deslocamento da dimensão popular do teatro, em que

-

<sup>11</sup> https://gabinetona.org/#gabinetona

todos partilhavam de uma experiência social comum de teatro (o canto ditirâmbico), para a experiência que retrata a figura do aristocrata (personagem idealizado e distanciado da realidade do povo), representaria também a legitimação de uma estrutura que condiciona espectadores e espectadoras ao lugar de quem vê e, aos artistas ao lugar de quem age.

Atuo no projeto desde meu ingresso na graduação no ano de 2015, nesse percurso pude perceber o quanto a identidade do projeto é uma variável diretamente relacionada ao grupo e as individualidades e inquietações das pessoas naquele determinado momento. O valor da palavra, do direito à fala e à escuta são características fundantes da práxis desenvolvida no Toco, é através dessa dialética que a sua identidade pode ser pensada como um complexo de várias outras identidades em constante diálogo acerca das violências e opressões da sociedade. Ao longo da sua trajetória de quase dez anos, o Toco tem atuado em bairros e contextos vulnerabilizados de Pelotas e região buscando desenvolver os preceitos e as técnicas de Teatro do Oprimido junto a essas comunidades. O grupo esteve presente no bairro Dunas (2010-2011), Colônia Z3 (2011), Curso de Educação Popular Desafio Pré-Vestibular (2014-2015) e mantendo atividades continuadas no Colégio Estadual Santa Rita (desde o ano de 2018) e Centro de Referência da Juventude do Capão do Leão (desde o ano de 2017). As reflexões agui presentadas se dão a partir de discussões já realizadas acerca das práticas com TO desenvolvidas em parceria com as comunidades locais, em especial aquelas com as quais trabalhei: Desafio Pré Vestibular, Colégio Estadual Santa Rita e atualmente no Centro do Referência da Juventude do Capão do Leão, bem como outras experiências formadoras em Teatro do Oprimido experienciadas ao longo dos últimos cinco anos da minha graduação em teatro na UFPEL. Tais experiências e memórias do grupo fundamentam e compõem o debate que proponho sobre o Teatro do Oprimido diretamente atravessado e constituído pelo olhar de uma pessoa curinga e performer, brasileira, de pele clara e de gênero não binário atuando no extremo sul brasileiro.

O Teatro do Oprimido levanta discussões acerca de opressões tendo o teatro como linguagem principal, através da qual explora os territórios do corpo, da palavra, do som, das vozes, das estéticas comunitárias e das políticas. Restituir o direito ao teatro, seria para Boal, restituir ao povo o poder de ação fundamental para o exercício transformador da cidadania. O TO têm sido uma referência teatral de poéticas políticas latino-americanas engajadas na construção de novas representações do real e colocando-se historicamente na contramão de modelos hegemônicos de dominação e representação.

A prática possibilita o aprofundamento político de debates acerca de violências socialmente estruturadas como o racismo, o machismo e a LGBTfobia. Dentro do espectro de opressões que atravessam as relações da nossa sociedade sempre fui atravessada por políticas de gênero que incitavam a construção de uma masculinidade tóxica, muito comum na dimensão tradicional da cultura gaúcha. Fui construída para me entender e me relacionar com o arquétipo e as culturas masculinizadas, e na ânsia social de ser mais um representante da masculinidade bruta e rude de um sistema e uma tradição, fui empelida socialmente a conter meus trejeitos afeminados que naturalmente se manifestavam em mim. Atualmente, compreendo **minha voz** e minha performance cotidiana (a forma como expresso meu gênero), **como um mapa**<sup>12</sup> capaz de retratar cronológica e materialmente o histórico de poderes e políticas normativas que atravessam o meu corpo LGBT e que conduzem formas de ser e estar no mundo.

Vivenciar uma existência LGBT, na infância ou na vida adulta, tem proporcionado experiências que me atravessam, me constituem e compõem um conjunto de narrativas que ajudam a situar minha experiência social no mundo e formar uma subjetividade específica, marcada pelo impacto dessas vivências. Por isso, e por compreender que determinadas experiências sociais são destinadas e impelidas a determinados grupos, que compartilho da compreensão de Boal sobre quem adentra a cena:

Para que uma sessão de Teatro-Fórum seja realmente Teatro do Oprimido, é evidente que apenas os espect-atores [e espect-atrizes] vítimas do mesmo tipo de opressão experimentado pelo personagem (por identidade ou por analogia) poderão substituir o protagonista-oprimido para tentar novos caminhos ou novas formas de libertação. Só assim tem sentido essa tentativa: o espectador (tão oprimido quanto o personagem) estará se exercitando para ação real na sua vida real (BOAL, 2012, p. 358).

Quem adentra a cena proposta pelo TO é o oprimido ou a oprimida, "aquele ser humano (individualmente, em grupo ou em classe) 'que deseja alguma coisa e é reprimido

<sup>.</sup> 

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Minha voz como um mapa: O mapa é composto por dois vídeos gravados em dois momentos históricos distintos: um no ano de 2015; e o outro no ano de 2019. O primeiro retrata minha participação no Festival da Canção de Espumoso e o segundo no Festival da Canção de Tapera. A escolha desses vídeos se deu pela diferença entre os registros vocais (agudos e graves) explorados nessas experiências artísticas e que retratam não só escolhas técnicas, mas também conjunturas sociais opressivas que me impendiam de cantar em um registro agudo, mais próximo ao feminino, enquanto morava junto da minha família na cidade de Espumoso.

por opressões materiais ou subjetivas pelas forças econômicas e sociais" (TURLE, 2014, pg. 52), e que no contexto do Teatro Fórum, encontra-se em dois graus distintos de apreensão: no campo do real e o no campo ficcional. Segundo Boal, no TO há um entre lugar entre vivência do real (relato da opressão) e linguagem teatral (relato da opressão cenicamente organizado/cena-fórum). Nesse espaço é que se constitui as experiências cênicas do Teatro do Oprimido. Uma conjuntura que não é real o suficiente para pôr em risco qualquer espect-atriz/ator diante a opressão representada, mas viva o suficiente para representar teatralmente uma opressão estruturada na nossa sociedade afim de discuti-la. Segundo Boal,

O oprimido se exerce como sujeito nos dois mundos. No combate contra as opressões que existem no mundo imaginário, ele se exercita e se fortalece para o combate posterior que travará contra as suas opressões reais, e não apenas contra imagens reais dessas opressões (BOAL, 1999, p.346).

Ao passo que o TO denuncia uma realidade de opressão que se manifesta no micro e macro-cosmos<sup>13</sup> social de forma simultânea, também anuncia novos caminhos possíveis para a modificação dessa estrutura. Através do TO são trabalhadas cenicamente relatos e experiências nas quais uma determinada pessoa sofre um determinado tipo de opressão. A proposta visa criar espaço-tempo para que se possam discutir opressões estruturadas ao longo de séculos, propondo transpor a experiência do espectador e da espectadora para o lugar daquele que vê e daquele que transforma diretamente os caminhos da experiência teatral por dentro, tornando-se protagonista de sua própria história e de sua própria voz através do teatro. Ao propor coletivização de opressões através das cenas fórum o Teatro do Oprimido mapeia e desvela violências através do relato de pessoas que narram suas histórias e que doam fragmentos de si e de suas experiências de vida para a discussão coletiva da sociedade.

Ao longo desses cinco anos pesquisando Teatro do Oprimido como extensionista junto ao TOCO, me parece ser função de TO levantar a discussão acerca dessas estruturas opressivas de poder e promover uma discussão política a partir das subjetividades e dos

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> "O modelo (do TO) mostra apenas um microcosmo, que está inserido no macrocosmo de toda a sociedade, e toda a sociedade é posta em questão" (BOAL, 2012, p. 356). Logo, seria possível pensar que realizar um trabalho de TO a partir das opressões aparentemente individualizadas, seria também trabalhar as representações e as cenas de opressão e agressão que são sociais e não exclusivamente fruto de relações "equivocadas" nas esferas privadas.

corpos em ação. Alocar o real na cena tem sido uma das características que acentuam o caráter político das práticas teatrais desenvolvidas pelo Teatro do Oprimido e das Oprimidas.

Dentro desse contexto que é possível propor a criação de novas representações realmente comprometidas com as realidades sociais de oprimidos e oprimidas. O TO torna-se território de voz e reivindicação à todas aquelas pessoas que entre uma opressão em outra encontram no teatro algum espaço para externalizar tais violências, coletivizando os debates privados e possibilitando uma leitura mais ampla dos mecanismos de funcionamento dessa estrutura e impulsionando ações concretas na realidade. Acredito que a formação em TO, o estudo e o aprofundamento de suas técnicas e filosofia, podem ser uma potente referência teatral para a construção de uma professoralidade politicamente engajada e em diálogo com o contexto social e opressões que circundam o universo heterogêneo das comunidades e salas de aulas.

Tenho percebido a contribuição do trabalho com TO e das ideias de Freire na construção da criticidade e da responsabilidade com que desenvolvo minha prática docente e extensionista. Atuar com TO tem me possibilitado compreender o exercício docente como uma forma de intervenção política, e "como experiência especificamente humana, a educação é uma forma de intervenção no mundo (FREIRE, 1996, p.98) Ao me tornar uma pessoa professora, assumo também o compromisso de me tornar uma eterna estudante, atenta às formações inerentes aos movimentos da história. Em sua obra, Pedagogia da Autonomia, Freire pontua que ensinar exige um conjunto de qualidades e competências: rigorosidade metódica, pesquisas, respeito aos saberes dos educandos, criticidade, estética e ética, a corporificação das palavras pelo exemplo... Ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição de qualquer forma de discriminação (FREIRE,1996). Ao longo da minha trajetória extensionista com o TO, fui compreendendo o meu lugar social no mundo e conscientizando a potência do meu lugar político enquanto uma pessoa-professora de teatro com olhos voltados para a transformação. Também fui compreendendo o espaço político do TO na conjuntura teatral mundial e sua potência interdisciplinar de constituir-se ação artística, social, pedagógica e política.

# A ÚLTIMA FOTO: A PERFORMANCE COMO AÇÃO POLÍTICA EM PROTESTOS PÚBLICOS



Figura 9 - Alisson Godoi, Ismáiler Borges, Marina Zoé, Mélanie Wrege e Samuel Pretto na performance *A Última Foto* durante os protestos contra os cortes na Educação - Pelotas - 15 de maio de 2019

Diversas são as possibilidades de abordagens teóricas sobre as práticas desenvolvidas junto ao TOCO então para uma melhor análise e aprofundamento desenvolverei reflexões sobre atuações em que percebo possíveis reformulações de técnicas e preceitos do Teatro do Oprimido em ações políticas que desenvolvemos em Pelotas. Demarco a territorialidade onde essas práticas são desenvolvidas por acreditar que os conceitos e o seu desenvolvimento formam e são formadas pelos contextos onde são desenvolvidas sendo diretamente atravessados e constituídos pelas subjetividades e construções sócio culturais de uma determinada localidade.

Para iniciar esta reflexão destaco os acontecimentos do dia 15 de maio de 2019, o dia em que diversas cidades brasileiras reuniram militantes pela educação na luta em defesa das Universidade Públicas brasileiras contra os cortes de recursos feitos pelo Governo Federal a estas Instituições. Na cidade de Pelotas, o ato contra os cortes reuniu de 8.000 a 10.000 pessoas entre o largo do Mercado Público e a Prefeitura de Pelotas, segundo estimativas da Associação de Docentes da UFPEL (ADUFPEL).



Figura 10 Foto panorâmica da manifestação contra os cortes na educação no dia 15 de maio em Pelotas. Foto: Jordan Romano

Evoco esse momento de luta e resistência para contextualizar a prática realizada pelo TOCO dentro da programação deste ato público. Nos encontramos semanas antes para discutir possíveis caminhos para atuação junto a uma manifestação que

movimentava expectativas em relação as suas proporções. Havíamos pensado na possibilidade de elaborar uma peça fórum que evidenciasse as questões que naquele momento considerávamos mais latentes no contexto dos trabalhadores e trabalhadoras em especial, da educação, no Brasil. Pensamos que talvez fosse potente criarmos imagens que fossem capazes de evidenciar as forças que mantinham as estruturas de opressão contra os trabalhadores em constante manutenção e para isso pensamos na alegorização do capitalismo e do capitalista em formas teatrais.

Tudo nos parecia muito potente exceto pelo fato de que as ações que estávamos pensando pautadas nas técnicas de Teatro do Oprimido já existentes solicitavam condições específicas para o seu pleno desenvolvimento. Precisaríamos que, durante o ato, as pessoas se mantivessem conectadas às cenas que estávamos propondo para que pudessem entrar em cena e modifica-las como no caso do Teatro Fórum. Nossa discussão coletiva seguiu no intuito de tentar buscar que as técnicas do arsenal do oprimido pudessem nos oferecer modelos de teatro possíveis para a discussão sobre opressão no contexto de uma manifestação política.

Em meio a essa discussão surge então a proposta de realizarmos uma ação que foi apresentada como "A última foto". Uma performance em que os curingas e as curingas do TOCO, performariam figuras que representassem profissionais da ciência e que estariam convidando espect-atores e espect-atrizes a fazerem a "última foto" junto aos projetos de extensão da UFPEL, posando ao lado de uma grande tesoura em alusão aos cortes voltados à educação. Todo esse movimento cênico seria registrado dentro de uma moldura que tinha como função principal teatralizar a fotografia criando uma estrutura cênica que delineava a área de jogo ou o contorno da fotografia.

Nossa referência para a construção da performance se deu a partir dos preceitos da técnica de Teatro-Imagem, onde o corpo e a sua expressão, são articulados a fim de criar imagens que retratem determinadas realidades, situações e opressões. As *imagens de transição* no Teatro Imagem, são construções de imagens corporais onde se elabora cenicamente uma imagem de transição entre uma imagem que retrate uma opressão e uma imagem que ilustre a realidade sem determinada opressão (o que Boal chamou de "sonho"). Busca-se através disso, ajudar os participantes a pensar com imagens, a debater um problema sem o uso da palavra, usando apenas seus próprios corpos (posições corporais, expressões fisionômicas, distâncias e proximidades etc.) e objetos" (BOAL, , 2012, p.25). Tais características nos pareceram potentes para tratar o debate macroestrutural sobre opressões (nesse caso os cortes na educação), visto que a própria

dinâmica da rua e do ato nos impediria de promover debates que demandassem grande atenção por um longo período de tempo.

No contexto da manifestação pública do dia 15 de maio, as estruturas do Teatro-Imagem presentes na performance "a última foto", foram reformuladas, uma vez que



Figura 11 SEQ Figura \\* ARABIC 5 Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade.

imagem que retratava a opressão não se encontrava estática como normalmente a técnica prevê. Para estar na rua, o nosso Teatro-Imagem precisaria estar atento as necessidades e dinâmicas que a rua nos apresentava: manifestantes em estado de reivindicação, carros de

som de onde eram realizadas as falas de representantes que compunham o movimento, espect-atores e espect-atrizes manifestantes que adentravam a cena para registrar "a última foto".

A performance chega na rua com a sua dimensão de jogo evidenciada, estimulada e promovida pelos curingas-performers que abrem espaço para que espect-atores e espectatrizes registrem esse discurso teatral (Teatro-Imagem) em seus celulares. Compreendemos que naquele momento a performance "a última foto" era a escritura cênica que mais dialogava com a dinâmica performática do próprio ato e seus manifestantes. A performance durou em torno de quatro horas onde os curingas do TOCO realizaram uma ação performática onde os preceitos e objetivos do TO estavam presentes: criando espaço para o debate sobre opressões a partir de uma perspectiva macro-estrutural, solicitando uma intervenção de transeuntes (espect-atores/atrizes) que intervém no contexto da cena, propondo uma atuação em que o lugar de fazedores e fruídores da arte se misturam, uma ação em que há diálogo com curingas de Teatro do Oprimido (em performance) e que desenvolvem uma ação à partir de recursos teatrais.

No contexto dos atos, a visualidade torna-se uma característica fundamental para a construção de um texto cênico onde se evidenciam as possíveis tensões entre estruturas de poder opressoras e oprimidas. Em nossa performance "a última foto", a tesoura aparecia como um elemento que representava essa estrutura de poder dominante (e opressora) que se apresentava como um sabotador de um projeto de nação comprometido com a educação de sua população.

Havia uma performer que estava com o rosto coberto, que usava camisa de colarinho branco e gravata e segurava em suas mãos a tesoura, a representação da opressão que denunciávamos. Outros seguravam a moldura que dava à cena o tom de um registro fotográfico. Ser fotografado ao lado de profissionais da ciência (saúde, educação, artes...) e ao lado da tesoura criava a tensão necessária para que pudéssemos discutir e dialogar rapidamente com os transeuntes sobre o contexto dos cortes que demarcavam a

situação da educação no país.



Figura 12 Foto da Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade.

Também criávamos a possibilidade de registrar no equipamento eletrônico de um transeunte um fenômeno cênico-performático que estruturava uma foto-denúncia, onde haviam profissionais e havia a alusão a um esquema político de cortes. Acreditávamos que o registro desse marco efêmero e performático, por si só, já criaria condições para que se seguissem debatendo sobre os discursos que tais fotografias poderiam promover em seus compartilhamentos presenciais e virtuais.

A visualidade da cena (figurinos, maquiagem, moldura da fotografia, a tesoura...) foi composta estética e politicamente permeada pelos tecidos da história que nesse momento, movimenta cortes voltados à educação. Representar em uma imagem teatral

essa política contribui para a construção de uma narrativa histórica em que a população brasileira se movimenta criticamente contra as políticas do estado, criando imagens. A imagem teatral fotografada permanece como o registro de um movimento marcado pela forte movimentação extracotidiana de corpos que ocupam as ruas em estado de reivindicação e contestação.

As fotografias estimularam redes de contato entre performers-curingas e outros manifestantes que estiveram presentes no ato nos levando a visualizar a dinâmica continuada que a performance mobilizou. Essa ação de caráter político e pedagógico foi performada em um ato que naquele momento, nós, como estudantes de Teatro do Oprimido de uma universidade pública, entedíamos como uma de nossas responsabilidades como sujeitos comprometidos com a transformação da sociedade através do teatro. Por isso a construção de uma intervenção que contribuísse politicamente para a formulação de imagens que denunciassem a própria história.



Figura 13 Foto da Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade. Foto: Marina Pilger

Ao desenvolver o trabalho performático, a própria movimentação do ato separou os performers o que originou desdobramento de imagens que não estavam inseridas no programa de ação previamente estabelecido pelo grupo. Desses grupos de performers que o acaso reorganizou, algumas outras imagens surgiram ampliando a ação de performar a última foto para também outros discursos possíveis a partir dos personagens propostos pelos performers.



Figura 14 - Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade. Foto: Gustavo Fiorini



Figura 15 - Performance "Última Foto" realizada durante os protestos contra os cortes na educação em 15 de maio de 2019, Projeto de Extensão Teatro do Oprimido na Comunidade.

# UM TRAJETO RUIDOSO



Figura 16 - Espect-atores e Espect-atrizes na performance *Dois Pontos* do coletivo Ruidosa Alma - III Mostra Pelotense de Teatro Independente - Pelotas - 2019 - Foto: Mancini

"Fluo descompromissada com o acerto,

as experimentações do meu corpo artista têm encontrado espaço para evacuar o teatro e todas as outras artes que escoam de mim.

Com o corpo instrumentalizado, com os conhecimentos articulados e a vontade de criar uma arte que seja essencialmente verdadeira, continuo construindo minha trajetória, cada vez mais independente.

E independente, aqui, se refere ao embrutecimento pelo qual passamos na escola básica com processos pedagógicos desestimulantes e pouco autônomos e, como filhos desse sistema, tendemos a refazer os caminhos que passamos, embrutecendo outros. Para que o corpo manifeste o que há em si, antes de ser outro, precisa ser ele mesmo, rompendo com esse embrutecimento. E como artistas precisamos emancipar mais do que nossas percepções racionais de mundo, precisamos possibilitar que os espaços criativos que existem em nós mesmos sejam ativados e tenham chance de desabrochar e de subjetivar a vida (ainda mais)" - 2016, aula de Expressão Vocal I.



Figura 17 - Rui Carlo e Samuel Pretto na performance Dois Pontos - III Mostra Pelotense de Teatro Independente - Pelotas - 2019

O Coletivo Ruidosa Alma é um grupo performático, o qual eu e a performer Rui Carlo somos colegas fundadoras. Performers que atuam na cena independente de Pelotas propondo experimentos em performance, teatro, música, audiovisual, dança improvisação e outras vias de expressão artística na contemporaneidade. Desenvolvemos investigação criativa propondo trabalhos que hibridizam linguagens artísticas e que acentuam o fenômeno artístico como acontecimento/experiência/ritual. Dentro das práticas do coletivo tenho investigado a música improvisacional em processos coletivos de criação tendo lançado os álbuns "Ao Kaos" (2018), Desexperimento (2019) e Arrastão na América (2019). Rui investiga a dança improvisacional e a construção do corpo do performer-bailarino, a partir do trabalho autodidata em pontas e das técnicas clássicas e contemporâneas em dança.

O coletivo já possuiu várias formações tendo como grupo fixo a nossa dupla. Nosso trabalho, multilinguístico, se dá a partir de experimentações criativas em teatro e performance desenvolvendo propostas que pautam a luta contra as opressões e tonificam a ideia de performance como caminho para uma luta política. Nos compreendemos como um grupo de investigação em artes que atua transversalmente pela criação cênica, propondo experimentos que hibridizam os territórios artísticos, característica muito presente nas manifestações cênicas contemporâneas. Compreendo que

o teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante (FERNANDES, 2011, p. 1).

Ao longo de quase três anos de pesquisas e investigações, o coletivo já teve trabalhos artísticos apresentados em Lagos na Nigéria, em Indio, estado da Califórnia, nos EUA, através do Chellavision Short Film Fest em<sup>14</sup> 2018; numa produção com o IPAC – Indio Performing Arts Center. Na Itália<sup>15</sup>, no *Cefalù Film Festival Pino Scicolone;* no Rio de Janeiro, nas mostras Gira Circuito de Performances e Ex-Tensão; em São José dos Campos (SP) com a performance-ato (G)rito; em Porto Alegre, Pelotas, Jaguarão e Araranguá (SC). Os trabalhos apresentados são proposições cênicas, audiovisuais e/ou musicais que tem circulado de forma independente através de plataformas que organizam

<sup>15</sup> https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2018/05/09/filmes-produzidos-por-coletivos-estarao-em-festivalitaliano/

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> https://wp.ufpel.edu.br/crinter/2018/03/12/ufpel-students-short-film-selected-for-shows-in-california/

inscrições para diversos festivais no mundo. O coletivo já teve trabalhos compondo outras mostras como o Bushmann Festival Film, Festival Arts All Nigth, Festival Le Films de La Toile, realizado na Universidade Paris 8 (Saint-Denis) com quatro proposições audiovisuais semifinalistas<sup>16</sup> e no Congresso de Teatro Ibero Americano y Argentina na cidade de Buenos Aires, realizando comunicações sobre o processo criativo do grupo.

O grupo tem sido propositor de experimentos e mostras de performance e arte na cidade de Pelotas reunindo performers com experimentações híbridas em arte dentro das programações do coletivo. Nesse sentido os trabalhos desenvolvidos com outros performances compõem o conjunto de ações e parcerias de investigação artística e experimental da nossa dupla de performers-investigadores com outros parceiros e parceiros de arte que compõem o coletivo em momentos e investigações específicas. O Ruidosa Alma, em sua formação atual, surge como uma forma de sistematizar, organizar e reunir as minhas produções artísticas e as da performer e bailarina Rui Carlo. Nossos processos criativos possuem como eixo principal a experimentação a partir de características muito singulares e que tenham como premissa fundante a possibilidade de experimentar e desenvolver as próprias potencialidades dentro de uma dinâmica performática de constituição cênica.

A Ruidosa se configurou ao longo da minha graduação como uma investigação prática e continuada que desenvolvi paralela ao curso de teatro, a qual vinculo grande parte das minhas construções e formações artísticas. Com nossas proposições, dialogamos com lugares e públicos distintos, colaborando com a movimentação cultural da Ocupação Coletiva de Arteirxs (OCA) através das programações da "VarietOCA" e "Sarau das Bruxas". Nas programações Okupa 171, coletivo anarquista do bairro portuário de Pelotas, no Sofá na Rua nos anos de 2018, com a performance "Cordas", e em 2019 como Mestres de Cerimônias da 66ª edição do evento de rua.

Nessa etapa da escrita em que revisito momentos importantes da minha formação junto ao coletivo, vou percebendo mais nitidamente a complexidade e pluralidade das nossas produções. Identifico também como esse reconhecimento contribui para minha identidade artista na medida em que visualizo tais experiências fora de mim criando

\_

Links dos filmes do Ruidosa Alma:

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> https://ccs2.ufpel.edu.br/wp/2017/08/18/grupo-ruidosa-alma-classifica-quatro-curtas-parafestival-na-franca/

EXPAS.SOS .002 - https://www.youtube.com/watch?v=jgJ1O15G2Vw

EXPAS.SOS .004 - https://www.youtube.com/watch?v=9dZo8WvDFFE

NOVERA .005 - https://www.youtube.com/watch?v=0THwLbyCDLs

NOVERA .007 – https://www.youtube.com/watch?v=6ZBx5ulml-M

condições para que eu me construa e reconstrua nesse processo artístico de investigação. Nossas proposições artísticas tem operado numa relação espelhada sendo capaz de refletir nossos desejos, anseios, inquietações e pulsos artísticos encarnados em nossas performances.

Dentro das dinâmicas universitárias, apresentamos os nossos experimentos que tematizavam a opressão e violências socialmente estruturadas na programação do Congresso de Gênero da UFPEL e também na disciplina de Corpos, Gênero e Sexualidade com a palestra-performance "Corpo, Ditadura e América Latina". Nessas experiências junto à disciplina, apresentamos quadros performáticos que tematizavam a dimensão do corpo dentro de contextos ditatoriais da América Latina. A palestra-performance contava com a intervenção de espect-atores e espect-atrizes que intervinham em uma cena fórum proposta a partir de uma das opressões compartilhadas pelo grupo. Outras experiências de troca e compartilhamento foram possíveis através das nossas produções e experimentações com vídeo-arte com alunos e alunas do curso de Cinema e Audiovisual da UFPEL, onde partilhamos uma conversa sobre nossos meios de produção e o nosso processo criativo em cinema experimental. Também atuamos em parceria com a UFPEL com as turmas de medicina veterinária do MST - Movimento Sem Terra, através de proposições cênico-performáticas. Nesse dia saímos da sala onde nos encontrávamos com o grupo com um grito coletivo ecoando: "Sangue LGBT também é sangue sem-terra". Performances teatrais recentes como "Dois Pontos" (2019) foram experimentadas e desenvolvidas em um encontro direto com um público-participante que intervinha na



Figura 18 Rui Carlo e Samuel Pretto na performance Dois Pontos - III Mostra Pelotense de Teatro Independente - Pelotas - 2019

performance propondo relações/caminhos para a cena e para a dramaturgia proposta pelo grupo.

Recentemente, com o mesmo experimento, compomos a aula final de "Estética" da Pós-Graduação em Educação da UFPel propondo um de nossos experimentos como dispositivo gerador de conteúdos para pensarmos as dimensões estéticas da arte e as suas relações com a realidade.

Através da assinatura coletiva Artêmista, temos desenvolvido uma linha de trabalho na qual estão permeadas uma série de práticas artísticas também experimentais, voltadas para a produção da arte visual (virtual ou não) e também investigações criativas no território das sonoridades. A partir dessas experiências pude experimentar diversos métodos e formas de compor artisticamente ampliando minhas possibilidades de criação, encontrando um transitar por entre métodos e linguagens artísticas. Percebo que as experiências híbridas das performances tem me possibilitado articular mais facilmente experiências interdisciplinares em arte, uma vez que nossa produção multilinguística tem envolvido camadas de criação em nossos processos. JAZ BRASIL<sup>17</sup>, por exemplo, é um construto artístico onde através de uma prática de direção (através de um jogo de

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Você pode encontrar o link da produção nesse endereço: https://www.youtube.com/watch?v=nujks8Lq7\_0

comandos) foram registradas performances improvisacionais que vieram a compor a dimensão audiovisual e performática do experimento. A trilha sonora do trabalho é uma composição improvisacional que faz parte do projeto "Experimental e de Improviso", uma proposição de investigação coletiva em música a partir do improviso, através do coletivo Artêmista. O vídeo já compôs mostra urbanas e internacionais e ajuda a visualizar a ideia de uma produção híbrida composta dentro de campos distintos das artes: a performance, o audiovisual, e a música experimental.

### PERCURSOS CRIATIVOS EXPERIMENTAIS: TEATRALIDADES E PEFORMANCES FRONTEIRIÇAS



Figura 19 - Rui Carlo e Samuel Pretto no festival *AMORARU* - Panteão Shaumbra - 2017 foto: Ana Bertolina

Nosso método de criação em teatro é diretamente atravessado pelos métodos de composição vinculados à criação em performance arte, em especial no que diz respeito a questões estruturais dos caminhos que decidimos seguir em nossas criações cênicas. Os trabalhos cênico-performáticos desenvolvidos pelo coletivo Ruidosa Alma trabalha com a ideia de programas performativos. Ações que são realizadas em ato performático previamente conceituado e sistematizado. As temáticas pautadas em nossos experimentados estão associadas a questões sobre opressão e se articulam as nossas vivências na medida em que performamos nossas percepções existenciais e compreensões sociais. Somos corpos políticos que atuam em estado de performance e reivindicação.

Trabalhamos teatralmente a partir de "programas performativos" como Eleonora Fabião propõe em seus estudos sobre a arte performática. Nosso território criativo está expandido por quê é no espaço da performance que concebemos nossos experimentos ao passo que nossa formação teatral também possibilita transicionar por momentos de representação em meio à ação performática. Nos programas, estão contidos os eixos principais da estrutura performática que serão experimentados pelos performers em um contexto voltado principalmente para a ação. Nossas produções tendem a fluir pelos territórios do teatro, construídos a partir de noções de teatralidade e, pela performance, a partir de uma compreensão prática e experimental no entorno da realização de ações em contextos cênicos de execução.

o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia (FABIÃO, 2014, p.4).

A performance ruidosa<sup>18</sup> encontra-se conectada ao processo criativo do programa performático ao passo que, nos devaneios das personas performáticas que emergem na execução dos programas, características teatrais e dramáticas surgem, dando ares de

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Registro da Performance "Altar da Pátria" https://www.youtube.com/watch?v=JCcTzTipOu8&t=7s

representação ao programa estabelecido. Essa expressão performática que se constitui através de um "rastro de personalidade", mais próximo da persona do que da personagem, pode ser entendida também como uma "entidade liminar":

Quando estudamos o Teatro, o Ritual e a Liminaridade, abrimos caminho para outros tipos de construção cênica, guiados por processos laboratoriais que deixam aflorar personas e personagens arquetípicos, também chamados de "entidades". As "entidades" liminares são ambíguas, efêmeras e trazem consigo um novo pulsar, isso nos coloca diante de uma nova perspectiva de criação, gerando um teatro vivo, repleto de "acontecimentos" e de símbolos (HADERCHPECK, 2016, p. 77).

Nesse espaço teatral, de improviso e diálogo com o agora, e até mesmo de ascensão do drama no desenvolvimento de uma ação programada, que a performance ruidosa, previamente programada e executada sem ensaio prévio, se emerge e se afasta de ideias gerais e comuns de teatro.

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A live art. A live art é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. (COHEN, p. 38)

A performance ruidosa está em um entre-lugar desta performance espontânea, natural e aquelas elaboradas previamente. Como performers propositores, articulamos os recursos artísticos aos temas com os quais queremos trabalhar e criamos condições para que essa performance espontânea e política se manifeste. Como se ensaia para uma performance onde a relação e a intervenção do espect-ator/espect-atriz é o ativador da cena? É possível que em algum momento do processo a representação dessa intervenção seja uma forma de visualizar a proposta em seu funcionamento parcial, mas preparar-se para a cena neste caso passa pela tonificação da escuta e das qualidades de jogo inerentes à performance e a experiencia teatral. Nesse sentido as produções tendem a causar alguns tensionamentos dentro das dinâmicas taxonômicas do teatro, uma vez que reivindicamos para nosso trabalho o lugar do teatro ao mesmo tempo que nos alocamos no território



Figura 30 - Rui Carlo e Samuel Pretto na performance Dois Pontos - III Mostra Pelotense de Teatro Independente - Pelotas - 2019

híbrido da performance propondo uma teatralidade fronteiriça. Os experimentos são executados a partir da colagem de quadros performáticos compostos por ações (tapas, beijos, um jogo teatral entre público e nós...) em contraposição a imagens ou discursos sonoros que compõem as outras camadas semânticas da performance.

Em cena, estão performando eu, rui e uma espect-atriz e um espect-ator. Na ação, estes são convidados a sentarem-se em cima de uma das performers e compartilhar publicamente suas ideias e inquietações a partir da pergunta: "Você se importa?". Ao fazermos a pergunta trazemos o foco para suas inquietações a fim de provoca-los a compartilhar relatos e compor esse quadro performático que evidencia contradições. Paralelo a isso, são projetadas ao fundo manchetes que retratam diversos tipos de violências voltadas a populações vulnerabilizadas. Durante alguns minutos, a espect-atriz e o espect-ator, atravessados pelas imagens ou não, falam sobre suas aflições com o mundo e como a injustiça social os revolta. Busca-se criar uma condição performática onde o discurso verbal se opõe a ação realizada afim de criar imagens para as contradições do real. Articular através da palavra um discurso político acerca desses temas dentro de um quadro como este, é o jogo/desafio que tem nos possibilitando perceber que tais estruturas tem relegado a espect-atrizes e espect-atores a experiência concreta do ato de performar e de manejar a linguagem teatral para uma discussão política. Todos e todas

são compositores e co-criadores da experiência teatral/performática que está acontecendo podendo explorar-se na criação de narrativas próprias dentro da colcha de percepções que formam a coletividade.

Os performers aqui estão para esboços de personalidades desafiadoras 19 cênicamente tonificadas a fim de mediar quadros performáticos onde se desenvolverão debates e imagens sobre opressão. Assim como no sistema coringa, "cada ator tem sua posição pré-determinada, e move-se dentro das regras estabelecidas para essa posição. Também aqui não se distribuem personagens aos atores, mas sim funções de acordo com a estruturação geral dos conflitos do texto" (BOAL, 2012, p. 213). Ora, um performer representerá uma dimensão opressora em sua persona, ora oprimida, afim de criar estruturas de poder onde possam ficar evidentes as relações opressivas entre o par de performers, com vistas para a ativação de uma leitura macro-estrutural. Acreditamos no potencial das discussões estéticas por serem capazes de promover e mobilizar políticas

MPRENSA

Adolescentes e jovens indigenas identificam e apresentam soluções entireas de 2016 entireas de 2016 entireas de 2015

Adolescentes e jovens indigenas identificam e apresentam soluções entireas de 2016 entireas de 2015

Adolescentes e jovens indigenas de 22 entre defendador de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 22 entre desendador de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 22 entre desendador de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 22 entre desendador de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens deligenas de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens de 10 entre de 20 entre de 2015

Adolescentes e jovens de 10 entre de 20 e

Figura 21- Samuel Pretto, Rui Carlo, espect-atores e espect-atrizes na performance Dois Pontos - III Mostra Pelotense de Teatro Independente - Pelotas - 2019

do corpo através da ação. Nossas produções surgem como desdobramentos possíveis do que seriam os modos de se fazer teatro na contemporaneidade, vinculando nosso trabalho ao conceito guarda-chuva das experimentações teatrais pós-dramáticas.

50

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Por quê mobilizam o jogo a partir de uma atmosfera de desafio.

Josette Ferral ao pensar o Teatro Pós Dramático, propõe uma outra nomenclatura na qual consigo visualizar mais nitidamente características/traços em nossas produções. Em seu artigo "Performatividade e teatralidade na cena contemporânea", a teórica analisa uma série de artefatos cênicos das últimas décadas buscando explicitar os motivos pelos quais a levam a crer que aquilo que concebemos como Teatro Pós dramático, na verdade é um experimento teatral embriagado de performatividade, propondo assim a nomenclatura "Teatro Performativo".

Para evidenciar tal fronteira entre experimento previamente ensaiado e programa performático previamente concebido aciono a memória dos experimentos cênicos performáticos desenvolvido pelo Ruidosa Alma durante os últimos anos. No ano de 2017, dirigi com os coletivos um "Experimento Inóspito"; em linhas gerais, o experimento estruturava um conjunto de ações cênicas e performáticas articuladas ao debate sobre a violência de estado voltada as populações vulnerabilizadas do Brasil.

Deste experimento apresentado como resultado da disciplina de Encenação I do curso de Teatro, surge o experimento "Genon e Cídios" um inventário performático sobre os genocídios em curso no Brasil apresentadas a partir de uma estética de denúncia e contestação. O experimento tem sido apresentado em contextos diversos desde o início do seu processo tendo sido partilhado em eventos e programações culturais de algumas ocupações coletivas da cidade de Pelotas (como a Ocupação Coletiva de Arteirxs e a Okupa 171) e outras mostras artísticas como a Mostra de Performance Ex Tensão no Rio de Janeiro, Festival de Cultura - Outras Frequências na Casa de Cultura Mário Quintana, no Congresso de Gênero da Universidade Federal de Pelotas e também no Bar do Zé, na zona portuária de Pelotas.

A primeira cena do experimento foi nomeada como "Tapas e beijos", numa relação direta com a ação que seria realizada. A cena consistia em um jogo de "reciprocidade" onde os performers deveriam responder ao estímulo TAPA ou BEIJO com outro TAPA ou BEIJO em resposta. A ação se dava numa linha crescente de intensidade começando com beijos suaves, delicados, amorosos...até o momento em que as energias entre os performers iam se intensificando até o beijo se transformar em uma recíproca troca de tapas.

Aqui as ações foram programadas para serem desenvolvidas somente no momento em que a ação performática fosse ativada, ou seja, diante a uma plateia. Não encontrávamos caminhos para propormos ensaios de cenas tão viscerais como essas e que demandavam uma parcela grande de entrega e doação. Por quê "o corpo performativo

não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece" (FABIÃO, 2013, p. 06).

Não elaborávamos planos cênicos para representar tapas e beijos à uma plateia que assiste a um experimento convencional de teatro, evidenciávamos o caráter fronteiriço da realidade através da experiência das convenções teatrais. Ao reunir estruturas que necessitam ser ensaiadas previamente (característica teatral) e outras que são executadas apenas no encontro com o fazer performático (ações programadas) os coletivos apresentam em seu trabalho uma hibridação de processos criativos nas artes cênicas. Reunindo elementos constituintes do fazer performático com as estruturas teatrais historicamente já estabelecidas como o ensaio, a representação e da ficcionalidade.

Partindo da ideia de que os "programas [performativos] tonificam o artista do corpo e o corpo do artista" (FABIÃO, 2013, p. 08) é possível visualizar a realização dos programas performáticos como método e processo de formação artística capaz de promover um contato direto com o risco e o fenômeno cênico a partir da situação de jogo. Por outras vias "a concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo" (idem). Nesse trabalho entrecruzado entre experimento teatral e performático, percebo que essas características contribuem para meu fazer artístico de forma ampla criando condições para que eu me sinta mais apto a desenvolver meus trabalhos artísticos em contextos variados de atuação, seja no que se refere a espacialidade, plateia ou as situações inusitadas que cada experimento cênico pode proporcionar.

## A PERFORMANCE CORDAS: COMO ROLAVA A DISCUSSÃO SOBRE OPRESSÃO?

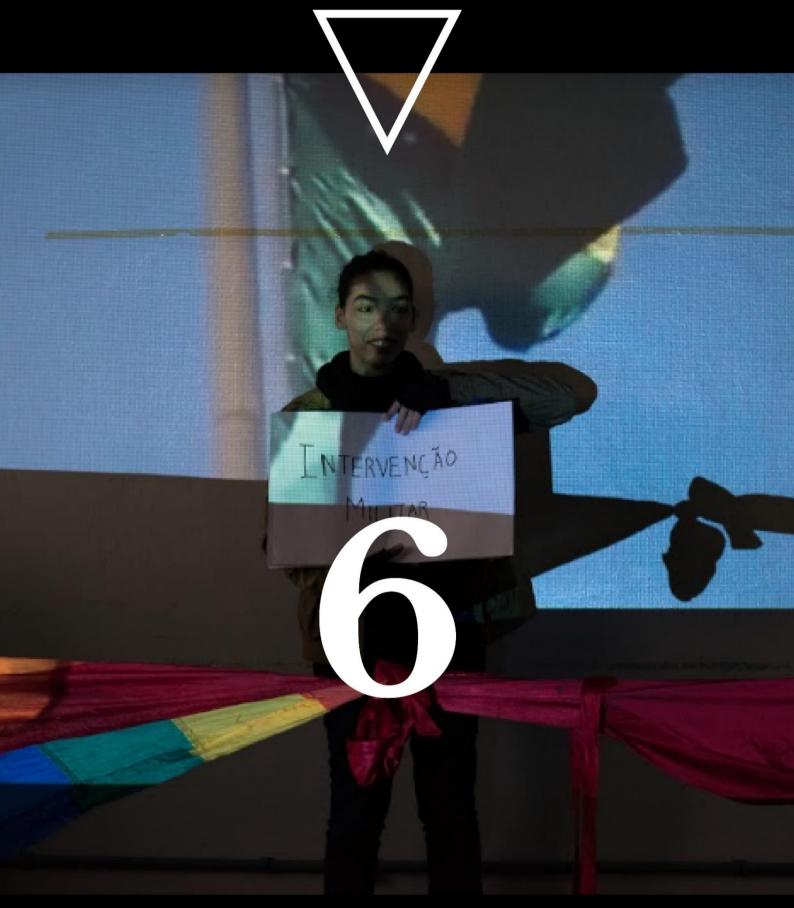


Figura 22 - Espect-atriz na performance *Cordas* do coletivo Ruidosa Alma - Na disciplina de Corpo, Gênero e Sexualidade da UFPel - Pelotas - 2018

A performance cordas foi concebida a partir de um jogo de cordas conhecido na minha região natal como Cabo de Guerra. Um jogo onde uma corda, com uma marca ao centro, separa dois grupos de jogadores e jogadoras. A marca central da corda deve estar alinhada a uma marca central no chão. A equipe ganhadora é aquela que for capaz de trazer a equipe adversária para o seu lado da marca, a partir da força de sua equipe. Jogar este jogo com um envolvimento tão profundo do corpo sempre me fazia sentir muito pertencente à comunidade que se formava no lado da corda que eu me posicionava. Essa estrutura de jogo que apresenta polos, que precisa do corpo em ação para que se ative, pareceu muito eficiente para o que buscávamos em nossa atuação performática: uma estrutura artística que fosse constituída também por esses corpos historicamente espectadores.

Figura 23 - Performance Cordas - Na disciplina de Corpo, Gênero e Sexualidade da UFPEL - Pelotas - 2018



Os jogadores e as jogadoras se posicionam favoráveis ou contrários aos temas apresentados em placas. O "cabo de guerra" era o programa a ser acionado pelos performers que mediavam e estimulavam o debate polarizado sobre temas como a legalização do aborto, cotas para travestis e transexuais nas universidades e no mercado de trabalho, intervenção militar e intervenção federal bem como outras temas e opressões que circundavam as experiências dos performers e do país naquele momento. A proposição da performance para quem saiu de casa para assistir um experimento cênico

ou que simplesmente se deparou com a situação era promover uma possibilidade de se relacionar com cabo de guerra politicamente significante.

Para esse processo, aprofundávamos discussões sobre as temáticas que seriam



Figura 24 - Performance Cordas - Na disciplina de Corpo, Gênero e Sexualidade da UFPEL - Pelotas - 2018

apresentadas afim de levantar argumentos para esse processo performático de mediação. Os performers revezavam entre si os papéis favoráveis e contrários aos temas apresentados, tendo de performar inclusive posicionamentos contrários aos seus para a defesa do personagem quando necessário. Porém, diferentemente da versão original do jogo, a força física não era a única determinante do resultado. Os jogadores e jogadoras adentravam a cena, e tinham a possibilidade de apresentar os argumentos que fundamentavam seu posicionamento buscando aliados que pudessem somar forças para o momento do cabo de guerra. Todas as pessoas eram convidadas a fotografarem ao lado da placa tema e do indicador favorável ou contrário que fosse ganhador da rodada de posicionamentos. Ou seja, o grupo tinha a responsabilidade de criar estratégias, fossem argumentativas ou com seus corpos em cena fazendo força por seus posicionamentos, para que a opinião coletiva fosse representada e não submetida aos riscos de algumas poucas intervenções. Seria possível que a foto final que representasse a opinião do grupo

sobre o tema "intervenção federal" fosse o indicador "favorável". Ou não, tratava-se de uma questão de ação em cena.



Figura 25 - Performance Cordas - Na disciplina de Corpo, Gênero e Sexualidade da UFPEL - Pelotas - 2018

## O CORTEJO À CIGANA TERENA: RASTRO CIGANO EM PERFORMANCE



Figura 26 - Eduardo de Moraes Pretto, Elizabeth Silveira, Rui Carlo e Samuel Pretto no *Cortejo à Cigana Terena* - Pelotas - 2018 - Foto: Carolina Nogueira

vinculadas ao debate sobre as opressões. Assim como o Teatro do Oprimido, o RAAM também surge em resposta às demandas de resistência que os contextos de opressão solicitam. Nosso trabalho traz para si a responsabilidade de promover experiências em que a esfera social é apresentada a partir de recursos cênicos, performáticos, audiovisuais em diálogo com todas as pessoas envolvidas no experimento. Dentro dessa dimensão, um dos primeiros trabalhos do coletivo voltados para a rua teve como eixo central a figura de uma princesa cigana chamada Terena, que teria chegado às terras pelotenses no final do século XIX onde teria adoecido, e após ter atendimento médico negado, teria amaldiçoado a cidade fazendo com que essa terra jamais voltasse a prosperar.<sup>20</sup>

Tal narrativa pode ser encontrada em uma página virtual na internet e também nas narrativas orais de alguns moradores da cidade. Sua sepultura mobiliza ritos de adoração e culto até os dias de hoje no cemitério de Pelotas, onde a princesa é presenteada recebendo cigarros, bebida e também pertences de valor simbólico para que possa atender à pedidos.

Nossa performance "O cortejo à cigana Terena" aconteceu durante o ano de 2017 em parceria com o curso de Museologia da Universidade Federal de Pelotas durante a exposição curricular "O Museu Abriga o Mito: Diferentes Olhares Sobre Cigana Terena",

\_

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Aqui você pode encontrar uma das narrativas existentes sobre a passagem da cigana Terena pelas terras pelotenses: http://pelotasdeontem.blogspot.com/2015/10/a-maldicao-daprincesa-cigana.html

que organizou uma exposição que tratava dos mitos e ritos que circundam a figura da



Figura 28 Registro do Cortejo à Cigana Terena, na foto participantes do evento, Samuel Pretto, Elizabeth Silveira. Eduardo de Moraes Pretto e Rui Carlo.

#### princesa nessa localidade.

Durante a semana, foram feitas diversas exposições de materiais e artefatos ciganos, rodas de conversa com representantes da comunidade cigana e também atividades culturais onde estávamos presentes como propositores da performance. Performamos em dois finais de semanas distintos, ambos trabalhando com as narrativas da princesa cigana. A primeira performance aconteceu ao som de muitos sinos: Nos reunímos em frente ao chafariz da praça Pedro Osório e realizamos uma lavação da performer que representava a princesa cigana. Após a lavação, os demais performers utilizavam a terra e água do local para marcar seu corpo, lembrando que o território daqueles que não tem direito à terra é o próprio corpo. Na primeira apresentação, a performer que representava Terena, era enrolada em um lençol vermelho e levada até a uma das extremidades da praça onde o a performance terminava.

Na segunda apresentação, no final de semana seguinte, a performance aconteceu da mesma maneira: A princesa chegava na praça, deitava-se, era lavada com as águas paradas do chafariz, os performers marcavam seus corpos com terra, enrolavam a princesa em um lençol vermelho e conduziam seu corpo até senzala de um dos museus situados

nos arredores da praça onde havia uma reprodução da sepultura da cigana Terena.



Figura 29 Registro da performance à cigana Terena. Performando: Elizabeth Silveira, Eduardo Pretto e Samuel Pretto.

Para chegar até o local onde estaria a sepultura, os performers e mais ou menos 30 pessoas, atravessaram em cortejo à cigana os territórios da exposição dentro da senzala até chegar nesse último espaço onde estava a sepultura, algumas imagens vinculadas à figura da princesa cigana e também muitos pedidos pendurados no assoalho sobre as nossas cabeças. Chegando lá, o corpo da performer foi colocado ao lado da sepultura e em conjunto, espectadores, espectadoras e performers cantavam o ponto cigano: "Cigano é povo bom é povo trabalhador, quem meche com cigano meche com nosso Senhor! Quem meche com cigano meche com nosso Senhor!"

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Narrativas tendem a apresentar a cigana como responsável por uma maldição que teria tornado Pelotas impróspera após a comunidade médica local ter se recusado a atender Terena, que teria adoecido antes de chegar nas terras pelotenses. O cortejo à cigana compôs a programação da Exposição curricular "O Museu Abriga o Mito: Diferentes Olhares Sobre Cigana Terena", referente ao segundo semestre de 2017.

https://www.youtube.com/watch?v=ZpDHZJWwlZs&feature=youtu.be

Nesse momento o território estético da performance se funde a experiência social criando camadas que aprofundam as dimensões políticas e de leitura do ato performático como um acontecimento social. "Essas intervenções performativas sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética" (FERNANDES, p.19). Nossos trabalhos de investigação criativa hibridizam linguagens artísticas que acentuam o fenômeno artístico como acontecimento, ao retomar a narrativa de uma princesa cigana como centralidade da discussão cênica. A performance se desdobra na dinâmica de uma experiência ritual por que instaura no espaço público uma atmosfera extracotidiana capaz de capturar olhares e presenças de transeuntes bem como evocar ausências que marcam as condições de diversos povos ciganos e outras populações vulnerabilizadas no Brasil.



Figura 40 A ÁGUA - Registro da performance à cigana Terena. –Performando: Elizabeth Silveira, Eduardo Pretto e Samuel Pretto

Nossa primeira atuação de rua teve como mote a evocação da narrativa de uma princesa cigana que teve sua trajetória marcada e atravessada pelas estruturas sociais de uma época marcada por grandes violências às populações minoritárias. Vale ressaltar que os mitos que apresentam a cigana Terena nos dias de hoje, mobilizam ritos até a sua

sepultura de uma forma muito presente e constante para algumas parcelas da população pelotense, em especial, para aqueles que podem vê-la manifestando-se nos terreiros de umbanda da cidade. A cidade tem a honra de ver a história, o mito e o rito da cigana ganhando corpo dentro de rituais de matriz africana onde a princesa chega para trabalhar. Desse dia em diante, nós do coletivo, estreitamos nossas relações com a princesa cigana Terena e em diversos momentos da nossa trajetória compartilhamos da sensação de estarmos acompanhados e guiados por essa referência espiritual cigana que se manifesta na cidade de Pelotas até os dias atuais.



Figura 21 A TERRA - Registro da performance à cigana Terena. Performando: Elizabeth Silveira, Eduardo Pretto e Samuel Pretto

Nesse primeiro trabalho de rua, os coletivos já trazem pra si a responsabilidade de pautar a luta de um povo cigano na cidade de Pelotas trazendo narrativas não hegemônicas para o centro da cena, um espaço de poder que foi historicamente constituído por representações de heróis e figuras distanciadas da realidade da maioria da população brasileira. Silvia Fernandes, ao pensar a "teatralidade e a performatividade na cena contemporânea" apresenta as reflexões do teórico Jacques Ranciere, propondo que

a dimensão política dos coletivos evidencia-se em práticas processuais como essas, em que modos de discurso misturam-se

a formas de vida e em que cabe aos artistas criar condições para que uma experiência comunitária se exteriorize, atuando de modo a tornar pública determinada realidade política, cultural e econômica (FERNANDES, 2011, p. 19)

A performance nos possibilitou o reencontro com o sagrado no contexto de quem traz para a cena a figura de uma entidade ainda presente nas manifestações religiosas de algumas casas de umbanda da cidade. A cigana Terena, corporifica no plano terreno em espaços de religião afro demarcando sua presença até os dias atuais. Ao pesquisarmos o nome "cigana Terena" na internet, encontramos narrativas que apresentam a princesa como protagonista de uma maldição que operaria na cidade de Pelotas e que assegurava que "esta cidade de hoje em diante não mais prosperará" (Pelotas de Ontem, 2015). Também vemos ao lado destas narrativas imagens e vídeos vinculados à performance e ao cortejo o que evidencia a potência e a importância das ações cênicas na construção de novas narrativas sobre a realidade.



Figura 32 CARREGO - Registro da performance à cigana Terena. Performando: Elizabeth Silveira, Eduardo Pretto e Samuel Pretto



Figura 33 – CORTEJO - Registro da performance à cigana Terena. Performando: Elizabeth Silveira, Eduardo Pretto e Samuel Pretto

# A CONSTRUÇÃO DO PROFESSOR DE TEATRO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE UM CURINGA-PERFORMER



Figura 34 - Rui Carlo e Samuel Pretto na performance *Genon&Cídios* do coletivo Ruidosa Alma Casa de Cultura Mário Quintana, I Festival de Cultura e Arte da UEE Livre - *Outras Frequencias* Porto Alegre - 2018 - Foto: Vangli Figueiredo

A/O curinga de Teatro do Oprimido, assim como a pessoa-professora, é aquela que deve estar atenta as dinâmicas do seu contexto, às necessidades e inquietações de todas as pessoas envolvidas no processo. A escuta, como qualidade básica para um performer atento aos caminhos do jogo, surge também como uma abertura das percepções e sensibilidades atentas para perceber as nuances presentes nos corpos daqueles que se envolvem no fazer pedagógico. Na performance Ruidosa, assim como no processo de curingagem com TO, a condução do processo se dá a partir de um diálogo em que os sujeitos, na condição de espectadores, são convidados a adentrarem a cena transmutando seu lugar e ativando a cena sob a sua própria perspectiva.

Esse lugar se modifica em primeira instância pela ação, porque tanto o espectador quanto o aluno, foram sujeitados pelas suas histórias e trajetórias à desprovirem-se de experiências plenas do corpo. Esses corpos não protagonizam, por que não há condições plenas para que esse lugar seja reivindicado. Nas escolas, "crianças de seis e sete anos, sentadas imóveis durante quatro horas consecutivas, excetuando os vinte (potentes e vivos) minutos de recreio, seriam realmente produtivas?" (FERREIRA, 2012, p. 3). Pensando as formas representacionais mais comuns do teatro e imaginando seus espectadores, podemos encontrar estruturas semelhantes: aqueles que assistem encontram-se na escuridão das salas de espetáculo, assistindo o universo acontecer diante dos seus olhos sem poder de intervenção ou em casos que considero piores, nem conseguindo adentrar as salas para partilhar das experiências potencialmente transformadoras do teatro.

Ambos os papéis, do aluno e do espectador de teatro "aristotélico" (criticado por Boal na obra *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* e em suas práticas), constituem sua ação ao estarem em *relação* com o espetáculo, associando, significando e reinterpretando, o mundo apresentado e o seu próprio mundo. Processos ativos e criativos em que a subjetividade vai ocupando as pequenas lacunas do experimento cênico e se reconstituindo único na experiência de cada espectador. As relações entre o papel dos alunos e espectadores está na imobilidade que a estrutura seja da escola ou da representação impõem ao seu modo de operar e gerir-se: esteja ativo, porém sentado.

O teatro deixa de ser um território do corpo para tornar-se um território-edifício que, quando bem estruturado, irá te levar para muito próximo de uma ilusão segundo os moldes realistas. O fazer teatro deixa de ser um membro constituinte do corpo e do cotidiano para tornar-se um espetáculo distante do qual eu, como espectador ou espectadora, não faço parte do elenco. A construção desses lugares situaram espectadores

e espectadoras, alunos e alunas nas partes em bleacaute do teatro e das aulas. Lá onde a ação não acontece; incapazes de manifestarem-se ou intervirem no processo que vislumbram.

Em um espetáculo de Teatro do Oprimido, os espectadores não existem no simples "spectare = ver"; aqui, ser espectador significa ser participante, intervir, aqui ser espectador quer dizer preparar-se para a ação, e preparar-se já é por si só uma ação (BOAL, 2002, pg. 83).

Compreendo ambos os papéis, (do aluno/a/ - espectador/espectadora) como partes constituintes da experiência teatral e da aprendizagem, porém, aponto para a necessidade da ressignificação de tais lugares que definem sentenças de classe, por exemplo, que relegam determinados sujeitos a ocuparam lugares específicos inclusive nos meios de produção artística. Nessa conjuntura em que as estruturas nos condicionam a relações desprovidas de corpo, compreendo a dimensão relacional das cenas experimentadas a partir do TO e também aquelas vinculadas a performance como dispositivos artístico-pedagógicos que estimulem a inserção desse corpo (aluno ou espectador) em um corpo em estado de ação/jogo. Nesse sentido, experiências cênicas relacionais podem contribuir para a construção de novos paradigmas do corpo diante a processos de aprendizagem historicamente pautados na reprodução de conteúdos muitas vezes desvinculados dos corpos e contextos sócio-culturais daqueles que aprendem.

O *jogo como aula* foi o fio condutor das práticas professorais desenvolvidas durante as disciplinas de estágio. Na minha trajetória como aprendiz, trago experiências marcantes e transformadoras. Momentos e práticas pontuais foram pinçadas para minha prática docente de estagiário e se ressignificaram através das minhas conduções e também dos grupos com que trabalhei. O caminho de volta das memórias da escola, me fazem retornar com a mala cheia de necessidades e uma delas é o jogo.

O jogo, por estar na categoria de brincadeira, permite o novo. Quando se entra nele, se entra em um espaço permitido. É uma convenção do próprio jogo, ele ser um espaço de liberdade, de permissão. E nesse espaço posso fazer coisas que na "realidade" não faria. O jogo ao mesmo tempo que faz parte da realidade, me tira dela por aquele momento, me oferecendo o que não parecia permitido. (SARAPECK, 2016, p.2)

Nesse território do jogo como dimensão fundante da aula, as práticas com o TO, a experimentação dos "jogos para atores e não atores", o debate sobre opressão, o trabalho com performances relacionais a partir de experimentos cênicos, foram as estruturas que naquele momento surgiram como proposta motriz para repensar as práticas na escola.

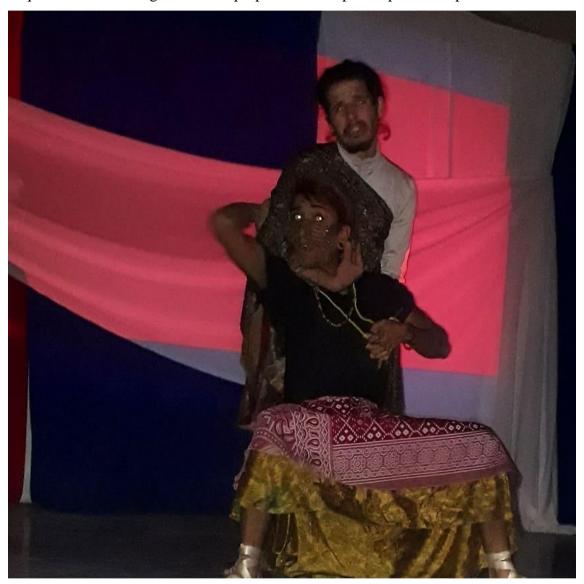


Figura 35 Samuel Pretto e Rui Carlo - performance Genon & Cídios - Escola Estadual Santa Rita - Pelotas - 2019

Para construir quem sou como pessoa professora, me volto as práticas que vivi como aluno e busco repensar modos de experimentar a aprendizagem, de forma a estimular a autonomia e o desenvolvimento da capacidade crítica. Como arte- educador em formação, se formando para formar através do teatro, tenho me voltado a pensar como as especificidades da linguagem teatral podem configurar novas relações com o espaço

da escola e com o ensino. Como as dinâmicas sonoras, visuais, espaciais, artísticas, relacionais se rearticulam a partir de práticas em que se aprende fazendo.

Ocupar a escola com teatro pode ser o caminhar ressignificador das formas históricas de se aprender e de vivenciar a educação básica no Brasil. Penso que não há lugares específicos para se fazer teatro, todo espaço é terreno para a matéria criativa e criadora em artes cênicas, porém, é inegável que (de uma forma geral) a estrutura física das escolas não foi pensada para a construção de conhecimentos a partir da corporalidade em movimento. Os alunos ocupam carteiras, dispostas de forma ordinal, em salas pequenas e com um grande número de alunos. Me recordo que ações mínimas, como o gerenciamento do lixo escolar que eu mesma produzia, era tutelado pela figura de professores que se sentiam desafiados ao me ver indo até a lixeira sem pedir a sua permissão. Não faltaram momentos em que a minha "rebeldia" em sala de aula foi compreendida como desacato e a melhor escolha era sempre "suspender": do direito ao questionamento, da réplica, da contradição, da diferença como premissa para o diálogo e do contato com os colegas durante os famosos "três dias". Esse sistema de gestão que me previa uma autonomia tutelada me levou a compreender o lugar daquele que ensina como um lugar autoritário durante um bom período da minha vida, impossibilitando por exemplo que eu almejasse ocupar tal lugar um dia.

É neste sentido que o professor autoritário, que por isso mesmo afoga a liberdade do educando, amesquinhando o seu direito de estar sendo curioso e inquieto, tanto quanto o professor licencioso rompe com a radicalidade do ser humano – a de sua inconclusão assumida em que se enraíza a eticidade. É neste sentido também que a dialogicidade verdadeira, em que os sujeitos dialógicos aprendem e crescem na diferença, sobretudo, no respeito a ela, é a forma de estar sendo coerentemente exigida por seres que, inacabados, assumindo-se como tais, se tornam radicalmente éticos (FREIRE, 1996, p. 25)

O lugar do curinga no TO é o lugar daquele que estimula o diálogo, que cria condições para que as intervenções cênicas aconteçam propondo modificações para além da elaboração teórica. O lugar de quem estimula a modificação a partir do corpo (no TO, na performance ou na sala de aula) aponta para uma prática de mediação capaz de apresentar estruturas de renovação potentes para a discussão sobre temais sociais, fenômenos artísticos e novas

formas de organizar processos pedagógicos de aprendizagem. Ser curinga de TO e performer ruidoso, tem me atentado para pensar em meus processos de elaboração das aulas, estruturas que suscitem e que estimulem essa entrada/intervenção no processo pedagógico.

As aulas desenvolvidas nos estágios me possibilitaram perceber dinâmicas semelhantes às quais vivi na escola básica: alunos desestimulados, copiando quase que mecanicamente os conteúdos que são apresentados em letras garrafais nas lousas. Os métodos de aprendizagem vão se adaptando à uma lógica acelerada, que se intensifica nas cobranças à professores para "vencer o conteúdo" curricular. Nesse sentido, o fazer político com TO e performance, tem me possibilitado não somente compreender de maneira mais nítida a conjuntura que me circunda, como tem me possibilitado aprofundar a qualidade contextual das minhas aulas. A apreensão critica da realidade tem sido um dos objetivos que permeiam e conduzem os processos de aprendizagem que tenho mediado. Seja através do trabalho com os jogos e técnicas de TO ou a participação em performances relacionais que discutam modelos hegemônicos vigentes.

Pensar e experienciar o espaço formal da educação básica através do teatro é compor novas narrativas sobre a escola, quando me entendo como uma pessoa professora em formação propondo aulas de teatro percebo que me tornei exatamente aquilo que eu buscava na minha experiência como aluno na escola. Meus anseios de criança artista daquela época retornam em ação teatral na escola, buscando ofertar tudo aquilo que desejei experienciar. Através dos estágios e ações extensionistas, pude ressignificar as experiencias que vivi na escola a partir da perspectiva de quem propõem e media, diretamente atravessada pela constituição de uma pessoa curinga de Teatro do Oprimido. Nesse sentido, as aulas vão se tecendo na busca por encontros e práticas que promovam relações em que seja possível ver as características de intervenção dos espect-atores e espect-atrizes do TO nos corpos e processos de aprendizado dos alunos dentro da sala de aula.

No TO, só é possível que intervenções aconteçam porque a dramaturgia da cena-fórum apresenta condições estéticas e ideológicas para que isso aconteça. A dramaturgia é constituída por essas intervenções tal como poderiam ser as aulas. "No Teatro do Oprimido o jogo é essencial para apresentar os indivíduos, integrar

o coletivo, despertar o conhecimento, desmecanizar os corpos e as mentes dos participantes" (SARAPECK, 2016, p.3). Assim como podem ser aulas.



Figura 36 - Naylson Costa, Grazielle Bessa, Felipe Cremonini, Samuel Pretto oficinando - Estágio III - Pedro Osório - 2019

Durante as práticas de estágio em comunidades, atuamos<sup>22</sup> com oficinas de formação em teatro e fruição de cenas e foi possível perceber o quanto nossas especificidades como linguagem mobilizadora do corpo é potente para a construção de novas relações entre alunos e professoras. Através dos relatos de professoras que atuam nas escolas, os jogos e práticas desenvolvidos com as turmas possibilitaram a reconstrução do olhar sobre alguns alunos que assumiram protagonismos que não se evidenciavam em outros momentos das suas experiências escolares. Nas conversas após as práticas, outros convites surgiram, apontando para a necessidade e o desejo de que práticas "diferentes como estas" componham mais frequentemente os currículos das escolas. Como marca dessa experiência permanece a percepção empírica do teatro como disciplina potencialmente transformadora e ressignificadora do espaço e das relações escolares.

-

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> A escrita quando me refiro aos estágios será sempre no plural, tal como foram as práticas.
Durante o Estágio I atuei em dupla com o colega Naylson Costa (Nay), no Estágio II atuei em dupla com Rui Carlo (Rui) e no Estágio III, atuei com Felipe Cremonini (Felipa), Grazielle Bessa (Grazi), Nay e Rui, nos primeiros momentos no semestre.

O "desânimo" de alguns alunos e alunas também foi apontado como algo que pudesse ser remediado através do teatro "de alguma forma", compondo mais alguns dos relatos de professoras da educação básica das escolas nas quais atuamos. O relato surge não só das especificidades da linguagem teatral, mas também do seu contexto em relação à educação básica. Ainda é recente o processo de inserção do profissional de teatro nas dinâmicas escolares o que acentua o caráter potencialmente extra cotidiano do teatro no contexto do ensino e da aprendizagem.

As observações dos estágios apresentaram alunos desinteressados com as proposições das aulas, sendo possível perceber através das vivências teatrais, experienciadas com a mesma turma, como a dimensão criativa e criadora é fundamental no processo de aprendizado, rompendo com concepções de ensino reprodutivistas e conteudistas, ou em termos freirianos: concepções bancárias de educação. Essas experiências apontam para um contexto onde as linguagens cênicas surgem como protagonistas na reconfiguração das experiências dos alunos com a escola e com as políticas de corpo que historicamente tem se perpetuado dentro das organizações da escola.

Vislumbro no TO uma importante referência de construção da humanidade, semente para o solo fértil das relações humanas no ambiente escolar. Tanto a performance Ruidosa quanto o TO, operam dentro da lógica relacional com os envolvidos — uma vez que a intervenção de espect-atores e espect-atrizes são fundamentais para a constituição do fenômeno cênico que se desenvolve em ambos os casos. Nesse espaço relacional é que se encontram as premissas norteadoras das práticas em TO e performáticas do coletivo

Ruidosa Alma, e que contribuíram para a construção e proposição das práticas de estágio.



Figura 37 - Naylson Costa, Grazielle Bessa, Felipe Cremonini, Samuel Pretto para peça Pense Que Você é Deus - Estágio III - Pedro Osório - 2019

As relações políticas do corpo na escola desenvolveram historicamente experiências em que o aprender foi sendo dissociado da experiência do corpo como plataforma criativa do conhecimento, em seu cotidiano. O corpo como suporte para o saber, tendeu a centrar sua potência nas práticas esportivas, uma vez na semana, que por sua vez, tendeu a reproduzir estereótipos de gênero nas suas práticas tipificando os lugares do esporte através de critérios biologizantes. Por isso, as práticas cênicas podem se apresentar como ferramentas políticas de contestação e de desconstrução desses lugares cristalizados, ampliando as formas relacionais dos sujeitos com o seu contexto educacional. Experiências tão marcadas por processos históricos e sociais exigem também, como diria a arte-educadora Érica Malunguinho, uma pedagogia da "deseducação", voltada para revisão de práticas que questionem representações construídas a partir de parâmetros e óticas opressoras. Parto do pressuposto de que é possível mudar, afinal de contas

O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém

como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar. (FREIRE, 1996, p. 30).

Como pessoa professora de teatro em formação, acredito em concepções de teatro que discutam e aprofundem investigações cênicas que questionem os conflitos sociais historicamente constituídos no país. Pretendo estar presente no chão da escola pública para promover vivências teatrais que estejam compromissadas com o desenvolvimento de potencialidades artísticas e humanas, tonificando as relações entre educação, política e sociedade. Como referência docente, trago todas aquelas pessoas que já me ensinaram em especial as professoras, que em sua grande maioria, me possibilitaram experiências de aprendizado significativamente mais humanas e respeitosas do que com a maioria dos professores.

O professor que desrespeita a curiosidade do educando, o seu gosto estético, a sua inquietude, a sua linguagem, mais precisamente, a sua sintaxe e a sua prosódia; o professor que ironiza o aluno, que o minimiza, que manda que "ele se ponha em seu lugar" ao mais tênue sinal de sua rebeldia legítima, tanto quanto o professor que se exime do cumprimento de seu dever de propor limites à liberdade do aluno, que se furta ao dever de ensinar, de estar respeitosamente presente à experiência formadora do educando, transgride os princípios fundamentalmente éticos de nossa existência (FREIRE, 1996, p. 25)

Percebo no decorrer da escrita, a força que a palavra como expressão do que se pensa, é capaz de mobilizar. Aciona mecanismos de autoconhecimento e possibilita a materialização da subjetividade impressa sobre as folhas do papel. Cada vez mais fica evidente o compromisso e a responsabilidade de ser uma pessoa que é professora. Temse registrado, na história do presente, os desafios de ser responsável pela formação de todos os outros profissionais atuando como base fundamental para o crescimento da ciência e do país. Sem pessoas professoras não há. Também não há pessoa professora que não tenha que assumir na sua prática compromissos políticos que se renovam no dia a dia da prática do ensinar e do aprender. Dialogar com professores que partem de muitos pontos de vista e que apresentam concepções distintas sobre educação tem possibilitado o encontro com aquilo que sou e com o que não sou. A palavra, para Freire, deve ser materializada na ação do professor numa relação estreita entre aquilo que se diz e o modo

como se age. Cabe dizer que a experiência com o Toco me possibilitou o encontro com partes de mim que ainda não haviam sido tocadas por nenhuma outra vivência. Me possibilitaram o encontro com as partes opressoras de mim e com o compromisso ético de transformar-se continuamente. Performar por sua vez, me possibilitou fazer a arte pelas vias que eram possíveis e necessárias para consolidar debates sobre opressão, colaborando para a conscientização das relações entre as estéticas e as ideologias.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS OU O FIM DA PICADA



Figura 38 - Samuel Pretto na performance *A Última Foto* durante os protestos contra os cortes na Educação - Pelotas - 15 de maio de 2019 - Foto: Marina Pilger

É difícil rastrear a origem de expressões idiomáticas que surgem para exprimir as percepções mais singulares de uma determinada situação. Apesar do nevoeiro que potencialmente existe na origem da expressão, imaginemos que "fim da picada" remete "a trilha aberta no mato a golpes de facão, que pica árvores, galhos e folhas para abrir caminho". Ao chegar neste ponto, não há mais indicação de caminho, não há mais rastro, é o fim da picada. Seguir a diante significa desbravar um território pouco conhecido, abrir caminho com as próprias mãos. O fim da picada não é o fim, por que ele nos solicita abrir os caminhos que ainda não foram abertos, nos abre precedentes para continuar. O fim da picada é também o lugar histórico onde pessoas professoras, na sua maioria mulheres, tem desenvolvido o que conhecemos como educação brasileira.

Ser licenciado em teatro me leva para o fim da picada também. Ensinar apesar do fim da picada. Para onde ir diante a: PEC de Gastos, parcelamentos de salários, altos índices de depressão, afastamentos devido à falta de saúde, salas super lotadas, estruturas sucateadas, desvios de verbas, redução de investimentos, secundarização da educação na gestão do país? Sabemos que é necessário seguir e que apesar dos ataques a um projeto de nação com a educação do povo como soberano, seguiremos formando o que conhecemos também como população brasileira. Poderíamos formar mais.

Este trabalho teve como objetivo investigar o Teatro do Oprimido em suas dimensões cênicas e formativas em diálogo com a "performance ruidosa". No seu processo, além destas práticas, experiências com teatro e performance na escola teceram um campo de práxis onde foi possível visualizar a potência da nossa linguagem no contexto da educação. Ao longo da escrita, foi evidente o caráter transformador de narrarse autobiograficamente, acessando vivências a partir da perspectiva memorial e reconstituindo processos em diálogo com novos atravessamentos e novas experiências formativas em artes.

Os paralelos traçados entre as práticas desenvolvidas junto ao TOCO e ao coletivo Ruidosa Alma ajudaram a perceber traços autorais na constituição dos meus fazeres artísticos, tendo o campo político e o debate sobre opressões como uma constante. Esse processo de escrita possibilitou que fossem evidenciadas questões pessoais, sociais, internas e externas a mim e que proporcionaram experiências de formação artística e humana.

Pude também , revistiar experiências artísticas importantes da minha trajetória, desde quando morava em Espumoso até os presentes dias em uma graduação em teatro.

Evidenciando minhas escolhas de formação e atentando para as motivações que me fizeram seguir tais caminhos. Pude sistematizar e organizar teoricamente, algumas das práticas artísticas experimentais desenvolvidas a partir das experiências do coletivo Ruidosa Alma tendo como foco a reflexão sobre performance desenvolvida e os processos de formação como artista e pesquisador de performance. No diálogo com a minha formação docente, as performances de ambos os grupos, o perfil dos projetos, os objetivos e temáticas de suas investigações e suas potências pedagógicas ressignificaram relações com o teatro e com e o mundo, me possibilitando ser mais na minha formação e atuação como artista-performer e pessoa professora de teatro. Pessoa professora apta e com desejos de sonhar e mudar, até que me provem o contrário.

E para seguir adiante do fim dessa picada. Sugiro teatro para transformar a escola; e Teatro do Oprimido para transformar a sociedade. Performance para não cristalizar modelos de criação e ter espaço para permanecer em constante expansão, criativa e política. Ah! Performance para discutir opressão também! E performance na escola! Foto performance na escola! Rádio Novela na escola! Foto novela na escola! Teatro Jornal para repensar as informações falsas que nos chegam! E ter o investimento de DEZ % DO PIB na educação! E improvisar dentro de uma área de jogo chamada "espaço vazio", como diria o Peter Brook e o Nay! Ah! Teatro Legislativo para que possamos ser população e ser ao mesmo tempo escrevente e destinatária das nossas políticas públicas! Abdias do Nascimento! E mostras de Teatro na escola! E a escola fazendo Teatro Legislativo! Já pensou numa escola fazendo Teatro Legislativo? É a escola experienciando cidadania e intervindo no mundo! Aprendendo a intervir! E na aula de literatura, lendo literatura dramática! Fazendo leitura dramática! Que pode ser registrado e se tornar material criativo e memória! E fazendo teatro no palco do auditório! E fazendo teatro bem fora do palco do auditório! E fazer performance na merenda! E fazendo performance quando roubam a merenda! E com mais gente conhecendo o Portal Teatro na Escola! E mais gente compartilhando relatos e planos de aula! E professores remunerados! Sem parcelamento e com o piso NA-CI-O-NAL! E com plano de saúde mental! Ocupar a escola e ressignificar suas estruturas!

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antonio Silva de. - O processo de escrita autobiográfica durante a produção de um memorial de formação no mestrado em educação – FFP/UERJ. Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V. 2 N. Especial – pag 297 – 311 (jun – out 2016): Vozes da Educação.

BOAL, AUGUSTO. Jogos para atores e não atores / Augusto Boal – 15ª ed. – 15ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BOAL, Augusto. A Estética do Oprimido . Editora Garamond: Rio de Janeiro, 2009.

BOAL, Augusto. Jogos para Atores e Não-Atores. Rio de Janeiro: Civilização. Brasileira, 1999.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 6. ed. Editora Civilização Brasileira S.A: Rio de Janeiro, 2012.

CABALLERO, Ileana Diéguez, 1961 – Cenários Liminares: teatralidades, performances e política/ Ileana Diéguez Caballero; tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. – Uberlândia: EDUFU, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latino Americana): v. 1)

COHEN, Renato. Performance como linguagem/ Renato Cohen. – 2 ed. – São Paulo : Perspectiva, 2009. – (Debates; 219/ dirigida por J. Guinsburg)

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido, 17<sup>a</sup>. Ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1987.

FREIRE, PAULO. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa/ Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura)

FABIÃO, E. B. . Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da Interdisciplinaridade. In: Adilson Florentino; Narciso Telles. (Org.). Cartografias do Ensino do Teatro. Uberlandia: EDUFU, 2009, v., p. -.

FABIÃO, Eleonora. PROGRAMA PERFORMATIVO: O CORPO-EMEXPERIÊNCIA. Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. N 04, dez 2013.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta, 8, 235-246. 2008.

FABIÃO, Eleonora, B. Corpo Cênico, Estado Cênico. Contrapontos (UNIVALI) (Cessou em 2008. Cont. ISSN 1984-7114 Contrapontos (Online)), v. 10, p. 321-326, 2010.

FERREIRA, Taís e FALKEMBACH, Maria Fonseca. Teatro e dança nos anos iniciais. Porto Alegre: Mediação, 2012.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. Silvia Fernandes – Salvador, REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 14 - Número 16 - 2011.1

SANTOS, Bárbara. Teatro das Oprimidas | Bárbara Santos — 1ª. Ed. — Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SANTOS, Bárbara. Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavra – abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido/ Bárbara Santos – 1ª ed. – São Paulo: Padê editorial, 2018.

SARAPECK, Helen. O Jogo no Teatro do Oprimido. Disponível em: <a href="http://www.unirio.br/cla/ppgeac/processo-seletivo-2020/bibliografia-em-construcao/sarapeck-helen-o-jogo-no-teatro-do-oprimido.">http://www.unirio.br/cla/ppgeac/processo-seletivo-2020/bibliografia-em-construcao/sarapeck-helen-o-jogo-no-teatro-do-oprimido.</a> 2016.

TURLE, LICKO. Teatro do oprimido e negritude: a utilização do teatro-fórum na questão racial/ Licko Turle. – 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

VIEIRA, Marcílio de Souza; HADERCHPEK, Robson Carlos. Corpo e Processos de Criação nas Artes Cênicas. Natal: EDUFRN, 2016.