

TEATRO NA ESCOLA

experiências e olhares

TEATRO NA ESCOLA – EXPERIÊNCIAS E OLHARES

ORGANIZAÇÃO: Glauber Coradesqui

PROJETO GRÁFICO: Virgílio Neto

REVISÃO: Duda Costa

FOTOGRAFIA: Dalton Camargos

Lucélio Fernandes

Mila Petrillo

Rayssa Coe

Roberto Bauer

Patrick Grosner

Thiago Sabino

AGRADECIMENTOS: Ionara Silva

Gleide Firmino

Aos fotógrafos e autores,

que cederam os direitos de

suas obras para publicação.

TEATRO NA ESCOLA

experiências e olhares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

T253 Teatro na escola : experiências e olhares / Glauber
Coradesqui (organizador). – Brasília : Fundação Athos
Bulcão, 2010.
66 p. : il. ; 23 cm.

ISBN XXXXXXXXXXXXX

Glauber Coradesqui é pseudônimo de Glauber
Gonçalves de Abreu.

1. Artes cênicas - Educação. 2. Teatro contemporâneo.
3. Educação teatral. I. Glauber Coradesqui.

CDU 371.383.1

CDD 371.895

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Georgia Fernandes do Nascimento CRB1/2319

1ª Edição
Brasília
Fundação Athos Bulcão
2010

Apresentação

Dentre os projetos realizados pela Fundação Athos Bulcão o Festival de Teatro na Escola é um dos que mais abrange nosso conceito de arte, educação e cultura.

Ao longo desses últimos dez anos tivemos oportunidade de acompanhar o desenvolvimento, as alegrias, os medos e o sucesso de milhares de meninos e meninas que descobriram, com a dedicação de seus professores e da equipe desta instituição, a importância da arte para seu crescimento pessoal e para o registro da história de suas cidades.

Este livro que apresentamos com muito orgulho e com o apoio de outras instituições que compartilham e acreditam em ações como esta, é nosso legado a todos os que contribuíram para a consolidação deste projeto.

Brasília, maio de 2010

Valéria Maria Lopes Cabral
Secretária Executiva

Sumário

Apresentação Fundação Athos Bulcão 05

Prefácio 07

textos Teatro e Educação Formal 10

MARIA LÚCIA PUPO

Festival de Teatro na Escola: Uma Experiência Teatral 19

GLAUBER CORADESQUI

O Desafio da Formação Continuada em Teatro: Uma Proposta 31

GLAUBER CORADESQUI, GISELE RODRIGUES E JONATHAN ANDRADE

Na Escola e no Palco: Relato de uma Arte-Educadora 45

ISABEL CAVALCANTE

Depoimentos 52

Uma Análise Político-Estético-Histórica dos Espetáculos: Um Festival de Fotos 58

CRISTIANE SOBRAL

fotos Espetáculos 2000 68

2001 76

2002 84

2003 92

2004 100

2005 106

2006 114

2007 122

2008 132

memória Ficha Técnica 142

Programas 150

Prefácio

A história deste livro se confunde com minha própria história. Começou no ano 2000, quando fiz minha primeira oficina de teatro. Lembro que quando chegou o convite da Fundação Athos Bulcão para participar da oficina, fiquei feliz por estudar naquela escola. Criança de olho brilhando, vi ali a chance de realizar um sonho antigo, nutrido pelas frequências ZYZ de uma infância midiaticizada.

Não sabia bem o que era teatro. O que sabia era que passava pela interpretação, pela criação de papéis e personagens, pela concretização cênica do meu mundo fictício. Já logo na primeira aula entendi que tudo seria bem diferente da referência televisiva que trazia no meu imaginário sobre a arte de atuar; que o espaço seria outro; que a presença seria diferente. Nascia, ali, na primeira edição do Festival de Teatro na Escola, um grande amor pelo teatro: o meu.

Hoje, dez anos depois, fui incumbido de organizar nas poucas páginas deste livro um primeiro olhar histórico sobre o projeto. Tarefa que encaro como uma volta para casa, como um presente de filho criado. Depois de muitas reuniões e de muitas colaborações, entendi que o livro carregava em si mesmo, a partir da própria estrutura do projeto, duas enormes potencialidades: a de resgatar dez anos de proposições estéticas gestadas e/ou assimiladas pelo teatro brasileiro – se ele existir – e a de problematizar o verdadeiro lugar do teatro na escola.

O resultado final, portanto, dialoga com dois objetivos antigos da Fundação Athos Bulcão: registrar e documentar a história do Festival de Teatro na Escola – o maior projeto em educação teatral e formação de plateia do Distrito Federal – e ampliar as discussões sobre a presença do próprio teatro no contexto escolar, especialmente no público.

No primeiro texto, Maria Lúcia Pupo desafia um tema de importância central na formação de educadores e na democratização do acesso às produções artísticas: o teatro na educação básica. O artigo, originalmente proferido em sua participação como debatedora no Fórum de Educação e Artes Cênicas do Distrito Federal, em 2007, depara-se com questões nebulosas a respeito do ensino do teatro e dispõe-se a enfrentar com fôlego renovado velhas indagações: para que o ensino de teatro? Como fazê-lo? Pupo é corajosa e inspiradora em sua abordagem, e busca pontuar, de maneira concreta e

objetiva – atitude arriscada quando se fala de conceitos em arte – as aprendizagens do campo teatral, bem como os inúmeros pontos de contato entre o ensino das artes cênicas e o teatro contemporâneo.

No segundo texto, ao me deparar com a necessidade de explicitar e sistematizar as etapas e as vivências proporcionadas pelo Festival de Teatro na Escola, busco vislumbrar a dimensão pedagógica da linguagem teatral. Seu alinhamento ao conceito de experiência, de educação por projetos e de protagonismo juvenil justificam a dimensão social do projeto, responsável pela inserção de mais de 2.500 jovens no universo do teatro e pela formação continuada de mais de cem educadores cênicos.

Formação continuada em teatro, por sua vez, é o tema do terceiro texto, que assino em conjunto com Giselle Rodrigues e Jonathan Andrade, parceiros na vida e no trabalho, que compuseram comigo a terna e exigente equipe de coordenação do projeto no ano de 2008. Acreditamos ter conseguido sistematizar uma proposta de formação integrada, na qual professores atualizam conceitos e retomam contato com a linguagem teatral por meio de um trabalho prático e da constante reflexão sobre ele e sobre o processo de criação, que se assume artístico e didático ao mesmo tempo. Ao longo do processo de montagem, oficinas de treinamento, oficinas teóricas e devoluções de relatórios compõem o programa do curso.

Isabel Cavalcante, professora participante das edições 2007 e 2008 do Festival, assina o quarto texto. Para ela, cuja atuação na área teatral em sua cidade – Planaltina – atravessa gerações, o Festival foi provocador não somente por incentivá-la a buscar um reposicionamento profissional, mas principalmente por atribuir uma visibilidade inédita ao seu trabalho. De forma sucinta, a professora narra as etapas vivenciadas por seu grupo na montagem dos espetáculos, desde os métodos de treinamento dos não-atores¹ até a valorização do trabalho dentro da própria escola e da comunidade.

Seguem-se, então, depoimentos de ex-participantes do Festival, os quais fizeram do projeto o início de uma profissionalização. Francis, Micheli, Ionara, Felipe e Diox – hoje atores, diretores, professores, produtores, jornalistas – são profissionais que deram os primeiros passos de suas carreiras no palco do Festival de Teatro na Escola e que não se esquecem dessa história.

Finalizando o primeiro bloco de textos e abrindo o bloco de imagens, a atriz e pesquisadora Cristiane Sobral lança um olhar emocionado sobre a retrospectiva fotográfica do Festival, que apresentamos na segunda parte do livro. Espectadora assídua do projeto ao longo dos anos, Cristiane analisa as soluções cênicas registradas nas fotos como matrizes geradoras de discurso. Sua análise escapa da dimensão didático-escolar do projeto, entendendo-o também como parte da história do teatro brasileiro e do próprio teatro contemporâneo.

¹ BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

As fotos expostas no segundo bloco parte fazem parte do acervo da Fundação e constituem, elas mesmas, uma mostra do talento de nossos fotógrafos, especialmente Mila Petrillo, Rayssa Coe, Roberto Bauer, Dalton Camargos, Thiago Sabino e Patrick Grosner, que se dedicaram a fotografar os sonhos de nossos jovens e professores nesses dez anos. Depois das fotos, apresentamos o que chamamos de Memória do projeto, com as fichas técnicas de todos os espetáculos, as equipes de realização e a capa dos programas de cada ano. E, mais que uma moldura, a proposta gráfica de Virgílio Neto – artista, designer, incentivador e uma espécie de co-editor visual e discursivo – cria uma galeria de arte, um palco estático, algo como uma exposição de fotos que se abre aos olhos do espectador, que se monta sobre as paredes pretas deste livro.

Aproveito aqui a oportunidade para agradecer à Caixa Econômica Federal, que acreditou na primeira edição do Festival, e para saudar calorosamente a iniciativa da extinta BrasilTelecom, patrocinadora constante, e o Centro Cultural Banco do Brasil Brasília, que durante oito anos abriu seus corredores, galerias e palcos para a diversidade. Apesar de acreditar que patrocinar um projeto dessa natureza é apostar na juventude, nas novas plateias e artistas, na transformação social e na própria continuidade da arte, sei que seus retornos marqueteiros não são imediatos. Saudemos os que não se rendem e acreditam nisso!

Estive, de corpo presente, em todas as edições do Festival e vivi coisas incríveis. Por este motivo, nesta empreitada de recontar sua trajetória, desejo que consigam o mesmo na leitura. Desliguem seus celulares e bom espetáculo!

Glauber Coradesqui

Outono de 2010

Teatro e educação formal

MARIA LÚCIA PUPO

É um desafio muito grande ser convidada para participar de um debate em torno do tema “teatro e educação formal”. Tenho uma vasta experiência de estar em locais e situações dessa natureza, nos quais as pessoas têm tendência a se queixar de suas condições de trabalho. E é verdade que há muitos fatores dos quais poderíamos nos queixar; realmente, a situação do ensino público no país suscita sérias inquietações.

Portanto, além de tentar ser muito sintética e apontar três ou quatro pontos que me parecem cruciais, acredito que seria muito importante se conseguíssemos estabelecer aqui alguns desafios claramente configurados, os quais poderiam vir a ser, talvez, objeto de uma ação ulterior.

Educação formal no teatro: não há tema mais espinhoso para se tratar no Brasil em relação ao teatro, atualmente, do que este. No Brasil de hoje, observamos um enorme avanço na área da educação informal, e há experiências concretas, de longa data, de projetos que comprovam isso. Educação informal, ação cultural, ação de ONGs – apesar de todas as críticas que possamos ter e que devemos ter em relação à atuação de muitas organizações não governamentais no Brasil – têm dado passos extraordinários em relação ao trabalho com teatro, com dança, com as artes cênicas em geral e, mais recentemente, com performances, no campo de uma ação de caráter mais social, ou seja, daquilo que é nomeado educação informal. Há progressos notáveis, muita argumentação, muita experiência registrada – nem tanto em livros ou artigos, mas sobretudo em material visual – e temos algum saber acumulado sobre a área, além de experiências muito vivas, muito dinâmicas.

Mais recentemente, nós temos uma novidade que em São Paulo está estourando e vem vivendo grandes momentos, que é a experiência na área de ação cultural por parte dos grupos de teatro. Por conta da Lei de Fomento ao Teatro da Prefeitura Municipal de São Paulo, conquistada pelo próprio movimento do teatro de grupo, estes últimos têm recebido subsídios para montar seus trabalhos, desde que os projetos de pesquisa e encenação incluam em seu bojo aquilo que o governo municipal paulistano chama de contrapartida social. Muitos dos grupos mais de ponta da cidade têm lidado muito bem – alguns de forma exemplar – com esse desafio que é envolver parcelas da população que não costumam ir ao teatro em seus processos de criação. Desse modo, alguns grupos de teatro estão cumprindo um papel pedagógico mais efetivo

do que a própria Secretaria de Educação. É uma constatação dolorosa, mas o ensino formal sob responsabilidade das secretarias de educação em São Paulo – estado e município – tem vivido desafios muito grandes, com respostas, infelizmente, muito aquém daquelas que gostaríamos de receber.

A situação do ensino das redes pública e particular, da cidade e do estado de São Paulo, está muito grave. A tal ponto que, como professora atuante na licenciatura em artes cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na graduação e na pós-graduação, tenho vivido um problema – que parece também se repetir em Brasília –, que é o fato de alunos licenciandos da Universidade “fugirem” da escola. Estudantes que enfrentam de peito aberto processos de teatro em termos de ação social eventualmente até com crianças – o problema não é a faixa de idade – em esquemas extracurriculares, em situações de formação no turno complementar, em ONGs, bibliotecas, casas de cultura e assim por diante têm estado cada vez menos presentes na escola. A escola tem afugentado as pessoas. Os estudantes têm medo de se defrontar com o fantasma do próprio fracasso entrando na escola.

Os prédios escolares na cidade e no estado de São Paulo, com honrosas exceções, são construções desencorajadoras, prédios sujos, maltratados, feios, descuidados e pouco atraentes. E o prédio é o retrato físico dos desmandos e do abandono aos quais estão relegadas as questões educacionais. É nesse panorama que nós estamos tentando transitar; portanto, não está fácil.

Curiosamente, mesmo após toda a nossa luta nos anos 1970 e 1980 – e essa é a minha geração, que batalhou contra a polivalência na educação artística – e a instituição da Lei de Diretrizes e Bases em 1996, os Parâmetros Curriculares infelizmente têm funcionado nas escolas em São Paulo como letra morta. Os Parâmetros Curriculares do ensino brasileiro, que apresentam quatro versões – educação infantil, de primeira a quarta, de quinta a oitava, e ensino médio –, têm preceitos interessantíssimos e são muito bem articulados. Os de quinta a oitava série especialmente, uma vez que foram feitos com consultas in loco, visto que os professores davam sugestões para sua redação; os textos em processo iam e voltavam, eram entremeados e entretecidos com novos elementos pelos professores, de certa forma, seus coautores. Não são receitas de bolo, sabemos bem; eles contêm diretrizes de ordem geral, mas necessitam de um trabalho de formiga por parte dos professores, em parcerias e em grupos, para transformar aquelas diretrizes em ação concreta. E não tem havido espaço para esse tipo de discussão entre os professores, de maneira a poderem transformar os Parâmetros em ação efetiva. Falo, aqui, da situação que conheço, que é a da cidade de São Paulo e, em algum nível também, do estado de São Paulo.

Isso posto, gostaria de trazer três ou quatro pontos de maneira a que possamos sair daqui com algo relativamente concreto, para que tentemos nos reunir ou batalhar

nas diferentes instâncias de modo a que essas ideias possam ser mais discutidas.

A primeira questão que eu gostaria de trazer é uma pergunta: qual é a natureza do conhecimento que apenas a arte teatral pode proporcionar? Há algum tipo de conhecimento específico, alguma natureza de saber particular que só o fazer teatral nos proporciona? Se não pararmos para realmente pensar nesta pergunta, correremos grandes riscos de dissolver o ensino de teatro em uma informação genérica, apenas valorizando com jargões batidos a tão propalada interdisciplinaridade, no estilo “é preciso juntar tudo com tudo”, “a escola tem que ver o grande”, “tem que pensar uma articulação problemática de conteúdo de maneira a resolver problemas”. Se nós não pararmos para pensar nessa interrogação, trabalharemos sempre de forma superficial, genérica e fragilizada. Poderemos, inclusive, sem querer, indiretamente contribuir para um fato muito sério, contra o qual batalhamos há trinta anos, que é o teatro estar a reboque de outras áreas do conhecimento ou servir para ilustrar ou sensibilizar pessoas em relação à área X ou Y, ou assegurar a correlação de problemas Z.

Portanto, o que há de absolutamente intransferível na arte teatral que nenhuma outra arte, nenhuma outra área do conhecimento, pode trazer à tona?

Quando me encanto lendo um romance, eu me transporto para outras situações, vivo outras vidas. Torno-me capaz, por exemplo, de experimentar o que é ter 18 anos na China, em 1950. Minha consciência se alarga, minha visão de mundo se amplia. No entanto, ao ler um romance, tudo isso acontece – eu sou capaz de pensar, de viver, digamos “por tabela”, as expectativas dessa jovem chinesa – no plano do meu intelecto. O grande poder do teatro, por sua vez, está no fato de que é só dentro dele que eu tenho condição de, corporalmente, assumir um mundo fictício. É só no teatro que eu tenho a possibilidade de emprestar o meu corpo para tornar presente, diante de outros, um ser ausente.

O escritor israelense Amos Oz, engajado na tentativa do estabelecimento da paz entre Israel e a Palestina, durante um longo discurso de agradecimento ao receber um prêmio, disse algo em relação ao romance que muito nos revela sobre o teatro. Suas palavras foram aproximadamente as seguintes: “Ao meu ver, a ficção é fundamental porque, ao escrever um romance ou ao ler um romance, eu consigo perceber o ponto de vista do outro. E nessa medida me parece que o ato de escrever um romance, que é o meu *métier*, pode indiretamente contribuir para o estabelecimento de uma visão outra do que seja o inimigo palestino ou o inimigo israelense. Eu consigo me colocar no lugar do outro e, a partir dessa minha expansão, consigo ter um outro olhar sobre o mundo”.

Em termos de teatro, essa noção ganha uma dimensão muito maior, na medida em que a ficção passa pelo corpo de quem a vive, por todo o dispositivo intelectual e sensorial que temos dentro de nós. Portanto, a primeira noção para a qual eu gostaria

de chamar a atenção é a noção de alteridade. Teatro é uma arte que me permite conhecer melhor o mundo, já que ela me possibilita sair de mim e ver o ponto de vista do outro.

A afirmação de Amos Oz me toca porque sempre fui muito sensível ao tema que o preocupa. Parece-me fundamental, em todas as dimensões do cotidiano, principalmente em situações de guerra, que sejamos capazes de, por um instante – mesmo que seja por obra da ficção –, colocarmo-nos no ponto de vista do outro e vermos o mundo com olhos, digamos, emprestados. Esse é o grande milagre do teatro, que por si só o justificaria integralmente e poderia vir a tornar-se um eixo de trabalho absolutamente fértil no âmbito escolar.

A escola é o coração do projeto democrático, e, se estamos aqui hoje, é porque acreditamos nesse projeto. Assim, na medida em que ela é a instituição por excelência pela qual passam – ou deveriam passar – todas as crianças e jovens brasileiros, vemos o quanto é relevante que o ensino teatral não fique restrito às iniciativas extracurriculares, às ações culturais, de educação informal e assim por diante.

Tivemos avanços extraordinários em termos de ensino da arte no Brasil nos últimos tempos, os quais não estão suficientemente demonstrados, documentados ou discutidos. Há trabalhos notáveis que acontecem de forma pulverizada no território nacional dos quais nem temos notícia. É fundamental, portanto, que continuemos nossa batalha, dentro da escola e dentro do currículo escolar. Se o jovem ou a criança não tiver a ocasião de passar por uma experiência de fazer e/ou ver teatro durante a escolaridade básica, é muito provável que jamais tenha a oportunidade de viver uma experiência teatral fora da instituição. As possibilidades nesse sentido são bastante restritas.

Se nós realmente acreditamos que o trabalho teatral é formador; que por meio de experimentamos uma ampliação tangível da nossa visão de mundo; que de alguma maneira nos humanizamos quando fazemos teatro; que nosso corpo se dispõe para a relação com outro corpo; que nossa percepção sensorial se intensifica; que passamos a desenvolver o espírito crítico; que nos tornamos pessoas mais plenas, temos que batalhar pela inserção do trabalho teatral no currículo, e não no esquema extracurricular, apenas opcional. Não podemos esperar que uma pessoa que nunca sentiu o gosto pela arte vá optar por experimentar essa arte. E o fato de sentir o gosto, só o currículo, só a escola pode proporcionar.

O segundo ponto importante a ser trazido à tona é a questão dos conteúdos. Muitas vezes, quando os alunos da Escola de Comunicação e Artes fazem projetos de atuação em escolas, eles penam um pouco para conseguir configurar o conteúdo que querem desenvolver com determinado trabalho teatral. “Que conteúdo eu quero desenvolver”? “Qual é o conteúdo do teatro”? “Mas arte tem conteúdo”?

Quais são os aspectos que a arte teatral tem dentro de si e que a configuram como arte? Quais são os elementos que formam o conteúdo da arte teatral? Quais são os temas que vão ser abordados? Não é a questão da família, a questão do desemprego, a questão da sexualidade juvenil, não é isso. Esses são os temas que podem ser abordados por meio de qualquer arte. Mas as questões que configuram os elementos da linguagem teatral, muito provavelmente, vão girar em torno da noção de ação, da noção de papel e/ou personagem e da noção de espaço cênico. Esses três eixos, que estão na base, são os pilares de qualquer conteúdo teatral que se venha formular.

Para que possamos fazer valer o teatro como área de conhecimento plena, necessitamos de uma formação que nos capacite a dizer com quais conteúdos estamos lidando. Ou seja, cabe zelar para que, ao focalizar o conteúdo da ação teatral, por exemplo, eu esteja trabalhando o crescimento de um indivíduo. Que contribuição estamos dando para que o indivíduo se humanize quando trabalhamos com a noção de espaço cênico, por exemplo, ou com a de papel e/ou personagem? São questões bastante importantes que precisam e devem ser enfrentadas com determinação.

Outro dado que está entre os que eu tenho diagnosticado como deixando muito a desejar na escola atualmente, pelo Brasil afora, é o sentido das práticas. Talvez esse seja até o tema central deste debate. Venho tratando dele com muita ênfase na formação dentro da universidade. Qual é o sentido que determinado fazer teatral tem para determinados grupos de jovens e/ou adultos e/ou crianças? Qual é o significado dessa prática para o grupo? Por quê? Essa questão diz respeito aos coordenadores, professores, diretores e ao grupo envolvido, independentemente da faixa etária.

Com alguma frequência, vemos trabalhos teatrais com a aparência muito bem acabada, muito encaixadinha, tudo funcionando, hora e tempo, sem barrigas nem buracos. Mas qual o sentido que possui essa prática para quem a realiza? O que se está levando dessa prática? No que ela altera a visão de mundo, a visão sobre si mesmo, o estar no mundo? Que tipo de ampliação de horizontes ela está trazendo?

Se formos convidados, hoje, para fazer teatro com algum diretor ou professor – os títulos não importam – e ele nos disser: “Agora você vira para a esquerda e diz tal frase. Terminada tal frase, você vira para a direita e diz para fulano de tal outra frase”; se fizermos teatro nessas bases, é muito provável que, ao sermos perguntados sobre o sentido dessa prática para nós, não tenhamos resposta. Na melhor das hipóteses, nossa resposta seria: “Achamos muito legal nos apresentarmos para um público que nunca nos viu”. Claro que essa experiência é especialmente prazerosa. No entanto, a grande pergunta em termos educacionais seria: isso é suficiente? Isso responde aos desafios que a sociedade, hoje, nos coloca enquanto educadores?

Percebe-se, portanto, abrindo espaço para uma “nota de rodapé”, que no Brasil contemporâneo as inquietações que a escola suscita são de múltiplas ordens. Temos

crianças e jovens que, com muito maior frequência do que há quinze ou vinte anos atrás, são inquietos, têm dificuldade de concentração, têm “pavio curto”, como costumamos dizer. Essas constatações são muito desafiadoras para nós, professores. Muitas vezes, levamos meses e meses para que o grupo seja capaz de formar uma roda e conversar, se ouvir dentro do coletivo, conseguir abordar um tema de modo convergente. Tudo isso é frequentemente fruto de uma conquista. Muitos alunos da Universidade de São Paulo vivem esse dilema: na chegada à universidade ou ao longo de sua formação, têm ideias ou projetos ousados sobre como criar tal espetáculo, como trabalhar tal mitologia, e se deparam com dificuldades de concentração fundamentais. Aí, descobrem que “o buraco é mais embaixo”, que será necessário cultivar atitudes de respeito, atitudes de relação humana que estão além de questões diretamente vinculadas ao fazer teatral.

A grande questão é que, quando fazemos teatro, trabalhamos atitudes de respeito e de convivência, não com sermões, não com noções, digamos, de jardinagem ou biologia, mas com o próprio teatro. O recurso que temos para trabalhar o respeito, as questões de ética, as questões de respeito ao outro e de tolerância são os próprios elementos teatrais, ou seja, basicamente o jogo, a potência da dinâmica lúdica.

Jogo sim, jogo sempre! A ludicidade, a capacidade de transformar, de fazer um objeto virar uma bandeja onde eu sirvo um belo coquetel, constituem situações de puro jogo, ou, se quisermos, de puro teatro. Nosso desafio é trabalhar com metodologias, processos, procedimentos que tragam à tona essa dimensão de transformação, de metáfora que o jogo acarreta, e que configuram o essencial do teatro desde que o mundo é mundo. Essa capacidade de transformar metaforicamente objetos, seres, espaços e de transformar o corpo – para que, de repente, eu me coloque de quatro e vire um gato – é própria do ser humano, qualquer que seja a cultura, como nos ensina Huizinga. Todo indivíduo é capaz de desenvolvê-la desde os dois anos de idade, quando brinca de faz de conta; ou seja, ela é intrínseca ao desenvolvimento do próprio homem.

É necessário observar, no entanto, que cabe trabalharmos ludicamente sim, mas sem fazer odes à noção de metodologia. Eu não estou servindo à metodologia do Augusto Boal, do senhor Brecht, não sou a vestal do ensino proposto por fulano. Na qualidade de professora, bebo em determinadas fontes, absorvo princípios de trabalho, dou aulas sobre a visão do trabalho teatral preconizada pela senhora Viola Spolin, pelo senhor Jean-Pierre Ryngaert, aproprio-me dos princípios que mobilizam a atuação deles, faço a digestão de tudo isso e, então, forjo modalidades de trabalho que considero adequadas a determinada situação. Não existem metodologias corretas. O que é fundamental é ter princípios de trabalho que se incorporem em uma atuação própria e intransferível, em coerência como o contexto em pauta. O que importa não

é o método do fulano, mas verificar se o estudante em formação, por exemplo, é capaz de apoderar-se criticamente de aspectos da proposta desse fulano que me parecem operacionais, desejáveis e passíveis de contribuir para que determinado grupo atribua sentido para o seu fazer. Esse aspecto é de capital importância para a formação do professor hoje, não só em teatro, mas em todas as artes.

É importante lembrar que, mesmo no âmbito da atitude de jogo, não podemos deixar nossos alunos restritos à visão de mundo que trazem consigo. Enquanto professores, temos o dever de contribuir para a ampliação de sua visão de mundo. Muitas vezes, observamos que os professores têm se encantado com a noção de autoexpressão, com a possibilidade de que os alunos exteriorizem seus sentimentos e experiências, mas acabam girando em falso. Podemos estar falando de um mundo carregado de estereótipos e preconceitos, de lugares-comuns, de visões estreitas, que são reiterados e realimentados por um jogo que gira em torno de si mesmo. Jogar é fundamental, mas é preciso ter como preocupação a ampliação dos referenciais de quem joga. Como professores, temos um dever junto às gerações jovens; de uma maneira ou de outra, somos representantes de um legado da humanidade que nos cabe trazer à tona quando atuamos com elas.

Se as crianças daquele grupo, daquela cidade, daquela escola, digamos, são apaixonadas por *rap*, ótimo! Se curtem o baile *funk*, legal! Porém, não iremos simplesmente endossar o *funk* e o *rap*. De alguma maneira, nos sentiremos compelidos a ampliar a visão de música desses jovens, a trazer para eles outras referências. A lógica é a mesma em relação ao trabalho de palco, ao trabalho corporal. É necessário problematizar a ampliação do quadro de referências de quem atua; trazer elementos novos por meio de imagens, quadros, reproduções, fotos, discussões de matérias de jornal, abordagens de textos literários. Não podemos dizer simplesmente que vamos “aplicar” o jogo tal de fulano de tal – essa expressão é de arrepiar. Não se trata de aplicar. O que se aplica é um pedaço de pano em uma calça; nossa proposta precisa ser de outra ordem.

Meu livro *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico – uma aventura pedagógica*, por exemplo, apresenta e discute uma experiência com jovens e professores em uma cidade no norte do Marrocos, mediante um trabalho teatral com fragmentos de textos de caráter narrativo. Como podemos fundir jogo teatral e textos narrativos? A ampliação do quadro de referências é muito importante. Se não trouxermos material instigante, que instaure desequilíbrios, que seja diferenciado de lugares-comuns, estaremos indiretamente reiterando modalidades de preconceito racial, de preconceito em relação à homossexualidade, estaremos alimentando o consumismo, a intolerância. Caso não manifestemos essa preocupação como professores, talvez ninguém mais a manifeste, e acabaremos, assim, contribuindo, por omissão, para a reiteração de visões de mundo consagradas pela mídia.

Outro detalhe relacionado a essa discussão: professores que têm caído em um equívoco muito grande sob o pretexto de trabalhar a pretensa educação do tipo democrática. Muitos chegam a suas aulas de teatro, dirigem-se a uma turma de crianças ou adolescentes e dizem: “O que vocês estão a fim de trabalhar”? “Que tema vocês gostariam de trazer para o grupo”? Há pergunta mais paralisante do que esta? Se nos perguntassem que tema gostaríamos de trabalhar, possivelmente não saberíamos o que responder. Há tantos temas interessantes, tantas questões dignas de abordagem, que a pergunta se torna muito frouxa, escorregadia. Ao invés disso, o que se espera de nós como professores de teatro é que lancemos desafios de caráter teatral, modalidades de jogo, instruções de trabalho cênico e, então, consigamos perceber qual é o universo, quais são os temas que interessam aos alunos. A partir daí, iremos cavar textos, imagens e materiais, e conseguiremos, de uma maneira ou de outra, trazer algo que possa alimentar uma preocupação detectada não por meio do discurso, mas do próprio jogo observado.

Para finalizar, é pertinente trazer uma última questão vinculada ao ensino de teatro: há ou não relações entre o teatro contemporâneo e o que se pode fazer ou o que se faz efetivamente na escola, atualmente, no Brasil? Se fôssemos caracterizar – de uma maneira bem ampla – alguns dos elementos que configuram com mais clareza o teatro contemporâneo, ao menos no ocidente, poderíamos destacar quatro que parecem ser bem característicos.

O primeiro desses elementos é a ênfase no trabalho coletivo. Mais do que nunca, posições contrárias a um diretor teatral tirano e todo poderoso ganham força. Assume-se o trabalho coletivo, seja em termos de criação coletiva, seja em termos de processo colaborativo, acompanhado pela contestação da hierarquia teatral, que perdurou até os anos 1960, quando existia o diretor, o primeiro ator e assim por diante. Diz-se, por exemplo, do ator Procópio Ferreira (1898-1979), que ele só entrava em cena no último dia de ensaio. Os demais atores ensaiavam com uma cadeira vazia, representando o lugar que Procópio ocuparia no momento da estreia. É difícil imaginar essa situação nos processos de hoje. Portanto, a ênfase na criação de caráter assumido pelo coletivo é uma das características da contemporaneidade cênica, que procura abolir as hierarquias e ampliar o acesso aos meios de produção teatral.

O segundo aspecto importante, ligado ao anterior, é a consciência do processo de criação. Em nossos dias, atribui-se importância decisiva à consciência do percurso do trabalho do ator, do cenógrafo, do dramaturgo; consciência sobre o processo teatral, sobre o modo pelo qual ele foi engendrado. Ter domínio do processo de criação é capital hoje nas artes da cena.

O terceiro aspecto é o relevo atribuído à pesquisa. Fazer pesquisa hoje, investigar, descobrir, não ter certeza, mas levantar pistas e questões são atitudes-chave no teatro contemporâneo.

O quarto e último ponto é a busca de novas relações com os espectadores. Estamos falando de modalidades nas quais o público está mais envolvido na cena, seja por uma disposição espacial inesperada, por uma maior proximidade entre quem faz e quem vê, ou por provocações diretas.

Se pararmos para examinar cada um desses quatro pilares do teatro contemporâneo – a ênfase no trabalho coletivo, a consciência do processo de criação, o relevo da pesquisa e a busca de novas relações com os espectadores –, veremos o quanto eles são intrinsecamente educacionais. Em última análise, poderíamos até imaginar que, se inserirmos esses quatro pontos em um quadro, um título viável para ele poderia tanto ser “Características do teatro contemporâneo ocidental” quanto “Elementos a serem desenvolvidos em projetos teatrais na escola”!

Desse modo, é importante que nós, professores, bebamos na fonte da contemporaneidade teatral para que possamos pensar projetos para nossas escolas. Quanto mais nos relacionarmos e conhecermos aquilo que se faz na ponta da criação cênica hoje, mais elementos teremos para formular projetos teatrais contemporâneos do nosso tempo.

Um último ponto que gostaria de abordar, absolutamente essencial, é a formação continuada. Se não houver formação continuada, a lei vira letra morta, assim como os currículos e os regimentos escolares. Precisamos lançar todas as cartas na formação dos professores. Belas palavras, belos discursos, belos princípios de atuação todos nós somos capazes de formular. Como se diz no interior, o papel aceita tudo. Não é difícil escrever um belíssimo arrazoado sobre a relevância do trabalho teatral, os aspectos antropológicos, psicanalíticos e filosóficos do fazer teatral, a importância disso em relação aos jovens e crianças. Se não tivermos um trabalho de formação continuada efetiva com docentes, nada disso ganha importância. Belas palavras vão preencher gavetas, acarretar vaidade para quem as emitir e acabarão sendo letra morta. Há, como sabemos, uma urgência vital no Brasil inteiro no que diz respeito à formação continuada de docentes, não só no domínio das artes.

Cabe inventar modalidades de trabalho e parcerias com o poder público, que deveria garantir efetivamente essa capacitação. O problema é urgentíssimo, em todas as áreas. A batalha para garantir essa formação é sem dúvida capital para as gerações jovens.

Maria Lúcia Pupo é doutora em Estudos Teatrais pela Universidade de Paris III e professora titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Festival de Teatro na Escola: uma experiência teatral

GLAUBER CORADESQUI

INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

O Festival de Teatro na Escola (FTE) é um projeto de educação não formal, de caráter complementar, que acontece desde o ano 2000 com jovens e professores de escolas públicas do Distrito Federal (DF). Idealizado e realizado pela Fundação Athos Bulcão, alcançou mérito junto ao público, aos parceiros e à comunidade artística local, qualificando-se como uma experiência de ponta no trabalho com o teatro em contextos educacionais no DF.

O primeiro ensaio para o projeto deu-se em 1998, quando o *Jornal Radcal*¹ realizou uma pesquisa com 1.400 estudantes do Ensino Médio para averiguar seus “Hábitos Culturais”. Nela, constatou-se que cerca de 60% dos jovens apenas assistiam a programas e filmes pela televisão e ouviam música; 30% assistiam TV e filmes no cinema ou no vídeo e escutavam música; e apenas 10% também frequentavam teatros e shows musicais. A análise dos dados apresentados colocou a Fundação Athos Bulcão diante da urgência em desenvolver um projeto que pudesse diversificar o referencial artístico-cultural dessa juventude e propor autonomia na produção e fruição da arte e do pensamento na escola por meio do teatro.

Para entender a realidade de acesso a bens artísticos no Distrito Federal, no que diz respeito ao teatro, é importante lembrar que, entre as trinta cidades-satélites² existentes em 2010, apenas quatro possuem teatro; as demais, em alguns casos, contam com auditórios ou espaços culturais improvisados que não contemplam totalmente as

¹ O *Jornal Radcal* é um projeto de educomunicação desenvolvido pela Fundação Athos Bulcão desde 1996. Consiste na publicação de um periódico que aborda temas ligados ao universo da juventude, propostos por seu Conselho Editorial Jovem, e é distribuído gratuitamente em todas as escolas de Ensino Médio do DF. Atualmente, o *Jornal* está em sua 28ª edição.

² As cidades-satélites constituem centros urbanos afastados do Plano Piloto que não foram contempladas no projeto original de Brasília, mas que cresceram muito e atualmente enfrentam problemas de urbanização acelerada e inchaço populacional.

especificidades da linguagem teatral. Por outro lado, todas as cidades possuem pelo menos uma escola pública de Ensino Fundamental e/ou Médio. Ao participar do projeto, a escola acaba por se transformar, então, em um centro de produção e promoção da arte e da cultura.

Inspirado e motivado pelo contexto descrito, o Festival de Teatro na Escola foi criado sob a direção do artista Dácio Lima e da antropóloga Verônica Maia. Seu objetivo, desde a primeira edição, é promover uma experiência artística significativa no âmbito escolar, possibilitando que os jovens sejam recriadores de sua realidade e busquem soluções criativas para os problemas e o entendimento de seu lugar no mundo. Esta proposta se mantém alinhada a algumas tendências pedagógicas importantes para a valorização da arte na escola, como é o caso daquela elaborada por John Dewey (1859-1952), e a propostas mais contemporâneas de atuação, como a educação por projetos e a cultura visual.

Dewey, pensador dedicado à área educacional no início do século XX, definiu que, para se constituir uma experiência, deve-se “operar numa estrutura básica com duração, extensão, começo, meio e fim. Deve-se também ter a capacidade de processá-la nos campos físico, emocional e intelectual” (apud ABREU, 2007, p. 1). Para ele, a excelência na finalização das atividades será atingida “sempre que seja integrada e se mova por seus próprios ditames em direção à culminância” (DEWEY, 1974, p. 250). Em outras palavras, é por meio da experiência realizada de maneira completa que se compreende o sentido das práticas e se consegue qualidade estética.

À noção de experiência, agrega-se a noção de projeto de trabalho (HERNÁNDEZ, 1998), que tem suas raízes na proposta de educação por projetos. Configura-se como uma “forma de organização de saberes que vai se construindo como uma rede, sensibiliza alunos e alunas para aquilo que lhes interessa ou preocupa, legitimando a função social da escola” (Kehrwald; Gandolfo, 2009). Por meio dos projetos, é possível mediar a emancipação intelectual do estudante, relacionar os temas trabalhados com temas pertinentes a outros objetos de estudo e integrar a atividade à realidade da escola de uma maneira mais ampla: espaço físico, entorno social e participação comunitária.

Alinhado a essa base conceitual, o Festival atua em uma linha de conexão – ou reconexão – entre o espaço escolar formalizado e o projeto de vida do jovem. A escola transforma-se em lugar de ensaio para o espetáculo do projeto e para a própria trajetória do aluno. E, portanto, passa a oferecer outras possibilidades cognitivas. Ir à escola adquire outro sentido além do instrucional convencional: o estudante se sente transitando por um lugar que carrega traços de sua história, e encontra espaço para expressar o diálogo pulsante – e, muitas vezes, incompatível – das estruturas escolares com as demais estruturas do seu cotidiano.

[...] “a pedagogia” é entendida menos “pedagogicamente” e cada vez mais em termos “culturais.” Termos que nos fazem compreender que, para além da instituição escolar, existe e ocorre “pedagogia” em todo o espaço social em que saberes são construídos, relações de poder são vividas, experiências são interpretadas, verdades são disputadas (CORAZZA, 2001).

É fundamental se inserir de maneira generosa no diálogo de todos esses lugares de pedagogia, valorizando e problematizando interesses particulares, dialogando com os sonhos e com a necessidade do jovem de se expressar, de se mostrar diferente e, ao mesmo tempo, integrado.

Assim, as diretrizes e conceitos expostos, de maneira articulada, contribuíram para a formatação do Festival ao longo de seus dez anos. As considerações a respeito das possibilidades pedagógicas do projeto ampliaram o foco em relação ao jovem, conduzindo-o também aos educadores responsáveis pelos processos de criação, cuja atuação é fundamental no alcance das metas. Isso posto, e entendendo como principal objetivo do projeto o envolvimento dos jovens em uma experiência significativa em sua trajetória escolar, destacam-se ainda como objetivos específicos:

- redimensionar a prática do professor de Artes Cênicas nas escolas públicas, recolocando a cultura no eixo estruturador das demais atividades sociais e oferecendo ao educador uma possibilidade de formação continuada;
- promover o intercâmbio e a participação da comunidade no espaço escolar, contribuindo para a formação de plateia e para a democratização do acesso à cultura em regiões de baixa renda e pouco fluxo de atividades complementares educativas e de lazer; e
- revitalizar e valorizar a prática do teatro na dimensão cotidiana, como parte da vida, na dimensão da sala de aula e junto à comunidade, que passa a se reconhecer nos espetáculos apresentados, criando vínculos de pertencimento e autonomia em relação à obra de arte.

Entre outras questões, os objetivos chamam a atenção para o entendimento do lugar da arte e da cultura na vida dos agentes envolvidos e sinalizam a importância de, na oportunidade do projeto, dinamizar seus hábitos e promover situações de identificação entre tais agentes e as manifestações artísticas a que não estão habituados em seu cotidiano, em sua educação simbólica e estética.

O que vamos encontrar no mundo da vida é uma tensão constante de forças em interação. Os sistemas simbólicos, a noção de símbolo, são um esforço, uma criação humana para relacionar-se com essa diversidade e compreender a densidade e a inexplicabilidade do vivido (MEIRA, 1999, p. 122).

Segundo Meira (1999) o ensino da arte é, em geral, ato ético e político, uma vez que democratiza a educação do olhar e difunde princípios estéticos. Para a autora, “o artístico, apesar de muitas vezes atrelado a fins meramente utilitários, aos negócios e ao consumo, [...] cria, irredutivelmente, seus próprios métodos de apreensão, compreensão e reflexão, como extraordinária situação pedagógica e relacional que é” (MEIRA, 1999, p. 129).

ESTRUTURA E PLANEJAMENTO

O calendário de atividades do Festival de Teatro na Escola é anual. O número de jovens contemplados permanece o mesmo de um ano para outro, mas a participação deles é rotativa. O projeto atende a jovens e professores das séries finais do Ensino Fundamental e do Ensino Médio e realiza anualmente um processo de seleção. Desde sua primeira edição, o projeto consegue apoio da Lei de Incentivo Fiscal, do Ministério da Cultura, e capta recursos junto a empresas para sua realização.

Para participar, a escola deve se apresentar à Fundação Athos Bulcão na pessoa de seu professor de Artes Cênicas. Nesta etapa, os educadores apresentam uma carta-proposta para a ONG contendo o motivo pelo qual desejam participar, um texto sobre juventude e o público de sua escola, e uma breve explanação sobre o tema do projeto e das técnicas e metodologias que desejam adotar. Na etapa seguinte, passam por uma oficina prática. São selecionados, geralmente, doze educadores a partir dos critérios: clareza e propriedade ao abordar o tema juventude, possibilidades de diálogo que propõem com a comunidade, capacidade de escuta e liderança e apropriação técnica dos elementos teatrais.

Já o critério de seleção dos adolescentes é o interesse dos mesmos em participar. Em cada escola, o professor de Artes Cênicas convoca os estudantes a fazerem parte do processo de oficina e montagem teatral. A coordenação do projeto determina que, no mínimo, 25 vagas sejam abertas. Como o grupo é formado na escola, a distribuição por faixas etárias acontece naturalmente: Ensino Fundamental (11 a 14 anos) e Ensino Médio (15 a 17 anos). Em alguns casos, outros jovens e moradores da comunidade podem se vincular ao projeto, acarretando pequenas variações na faixa de idade. O Festival atende escolas de todas as regiões do DF, abrangendo zona rural e escolas inclusivas, seja em relação a portadores de necessidades especiais, seja em relação a jovens e cidadãos reclusos, em conflito com a lei.

Uma vez selecionados, os professores irão passar por uma vivência formativa em direção teatral, em que retomarão contato com os fazeres técnicos da linguagem do teatro, com as etapas que envolvem a direção e, principalmente, com a análise crítica em relação à sua própria atuação enquanto docentes e enquanto diretores. Em segui-

da, serão responsáveis por conduzir uma oficina de preparação e montagem teatral com os alunos inscritos. “De facilitador ou orientador de um processo pedagógico, ou mesmo diretor de atores, o professor que participa do FTE assume também a responsabilidade pela criação total de um espetáculo de teatro” (ABREU, 2007). Todas as atividades são extraclasse e ocorrem no contraturno escolar ou aos finais de semana. As oficinas duram oito horas semanais. Esta estrutura provoca um movimento de retorno do aluno à escola em outro período e, mais uma vez, conduz à valorização de seu espaço como um espaço criativo e cheio de sentido.

Cumpridas as etapas de seleção e de mobilização, cujas estratégias incluem a veiculação de anúncios na mídia, a colagem de cartazes, a confecção de panfletos e a apresentação de trabalhos desenvolvidos em anos anteriores, a divisão do Festival em etapas assemelha-se àquela proposta por HERNÁNDEZ (1998) em sua organização do ensino por projetos de trabalho.

A primeira delas é a determinação com o grupo da temática a ser estudada e os princípios norteadores (Kehrwald; Gandolfo, 2009). Uma vez que o centro de interesse já foi estabelecido, o grupo precisa decidir de que maneira irá se encaminhar para ele. Em outras palavras, que espetáculo irá montar, se será criação coletiva, processo colaborativo ou texto teatral; e que texto será esse. A escolha é mediada pela coordenação do projeto, que, a cada ano, indica um tema motivador.

TABELA 1. TEMAS DAS EDIÇÕES ANUAIS DO FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA

2000	Arte e Cidadania: Você é o Personagem Principal
2001	Tema Livre
2002	O Cidadão Brasileiro e o Caminho da Paz
2003	O Jovem na Rota da Cultura Brasileira – Cores e Tradições
2004	Juventude e a Arte do Encontro
2005	Todos os Sonhos do Mundo – Viver e Transformar
2006	Ei, Vendo a Vida Passar?
2007	Literatura Brasileira
2008	Textos Dramáticos Brasileiros

A próxima etapa é a investigação propriamente dita (oficinas/ensaios) e o planejamento interno de todas as ações do grupo. Exercícios físicos, exercícios lúdicos, leitura e produção de texto, discussões sobre os temas, pesquisa de campo, pesquisa do tema e marcação de cenas fazem parte do programa diário de todas as oficinas. Elas acontecem nas próprias escolas onde os jovens atores estudam e onde leciona o educador responsável. Poucas escolas têm em sua estrutura espaços adequados para a prática teatral. Desse modo, os grupos desdobram-se em espaços improvisados e

abertos, como pátios, quadras de esporte, salões de igreja e salas de aula desocupadas.

O projeto trabalha com os adolescentes na perspectiva dos jogos teatrais, que consistem em uma metodologia dinâmica, participativa e mobilizadora. Amparados pelos discursos de Augusto Boal, Viola Spolin e Maria Lúcia Pupo, os jogos atuam com a mediação das opiniões e propostas cênicas dos adolescentes, visando a criação de cenas, a disciplina, a concentração individual e grupal e a aquisição de habilidades teatrais.

Contudo, é necessário desenvolver um olhar crítico a respeito do treinamento e da própria metodologia de ensaio, reconhecendo suas possíveis consequências, posicionando-a historicamente e medindo o grau de autonomia sobre ela.

O que acontece é que os jogos são utilizados de forma utilitária. As conotações políticas e estéticas que eles possam conter não são consideradas. [...] Que corpo resulta de uma formação baseada em jogos teatrais? Uma parte dos educadores não considera que os jogos, além de constituírem uma potente máquina improvisacional, podem induzir uma proposta estética, significar uma posição política ou configurar um treinamento específico (ABREU, 2007, p. 24).

O profissional que atua apresentando um ponto de vista provocador e questionador a respeito da própria prática junto ao professor responsável pelo grupo é o diretor artístico. A visita do diretor acontece quinzenalmente, oferecendo interlocução crítica, apoio técnico para dinâmicas de ensaio, construção de cenas, preparação de atores, percepção dos contextos dramáticos, análise de textos e também articulação institucional.

A participação dos estudantes no processo deve ser criativa; deve fornecer ao aluno uma noção de pertencimento, de contextualização. Além de atores e técnicos, eles participam das decisões e interferem positivamente na dramaturgia e no estilo da encenação. Suas referências pessoais artísticas – forma e conteúdo – são acolhidas, processadas e relidas em um processo crítico pelo grupo como um todo.

Por sua natureza teatral, todas as etapas do trabalho são coletivas, e a tomada de decisões envolve o diálogo e a aprovação do grupo. A discussão sobre a realidade em que os adolescentes se inserem e o que produzem a partir dela permeia todo o processo criativo dos espetáculos. Na comunidade, os participantes vivenciam o desafio de encontrar parceiros e divulgar seu trabalho.

Quinzenalmente, em encontros de quatro horas, dois integrantes de cada grupo se reúnem no Plano Piloto (parte central do Distrito Federal) para trocar experiências, compartilhar impressões e vivenciar práticas teatrais. Estudantes universitários de teatro, voluntários, ministram oficinas variadas (de dança, voz, canto, interpretação, dramaturgia, maquiagem) e promovem debates sobre o processo de cada grupo.

É um momento em que os adolescentes se sentem parte de um acontecimento maior do que as oficinas nas escolas; momento em que o projeto ganha outra dimensão.

Já as famílias inserem-se no projeto de maneira pontual a partir do primeiro momento, quando são convidadas em reunião a conhecer os objetivos e tomar ciência do caráter do projeto que seus filhos passarão a desenvolver. A atividade teatral é agregadora em sua essência, de modo que muitos pais se vinculam aos grupos nas funções de assistente de direção, costureiras, cenotécnicos, maquiadores etc. Os próprios grupos incentivam e estimulam essa colaboração, já que cada grupo constitui um núcleo autônomo dentro da estrutura institucional do projeto. A participação massiva das famílias acontece nas apresentações finais – tanto na comunidade, quanto no teatro profissional –, quando elas prestigiam seus filhos no palco.

Voltando a Hernández, a etapa seguinte ilumina a importância da socialização periódica dos resultados. Isso acontece a cada ensaio, quando os jovens identificam suas conquistas e seus desafios, e se dá de maneira mais pontual ao final do processo, quando os espetáculos são apresentados na mostra pública e gratuita do Festival, sempre em uma casa de teatro profissional. Antes disso, os grupos realizam uma apresentação na comunidade, que pode ser na escola ou em outro espaço alternativo. Já no teatro, contam com profissionais – iluminadores e cenotécnicos – para a montagem do palco e também com transporte gratuito até o espaço. Apresentar em teatros de reconhecida qualidade técnica é uma estratégia de valorização do trabalho dos estudantes e professores, que são pouco estimulados pela estrutura geralmente precária das escolas, e do resultado estético final.

Na medida em que se cria um produto esteticamente elaborado, propicia-se ao estudante a vivência de uma experiência pedagógica com duração, extensão, começo, meio e fim, e colocam-se os três vértices do triângulo proposto por Ana Mae – produção, fruição e contextualização – em contato dinâmico. Nesse sentido, entendemos que a montagem de um espetáculo teatral funciona como uma possibilidade de desenvolver plenamente as habilidades requeridas nos currículos de teatro e confere autonomia ao sujeito do processo educativo (ABREU, 2007, p. 30).

Como última atividade coletiva, as peças apresentadas são analisadas e discutidas com artistas da cidade em um Fórum de Debates, que envolve mais de um grupo e é aberto ao público, reforçando o produto, o espetáculo como concretização da experiência. Estabelecem-se, aqui, as duas últimas etapas propostas por Hernández e assumidas pelo Festival, as quais dizem respeito à organização dos critérios de avaliação e à avaliação de cada etapa propriamente dita.

Mensalmente, os educadores responsáveis pelo grupo – que coordenam as ações e também dirigem o espetáculo – apresentam relatórios qualitativos e quantitativos

de desenvolvimento do projeto. Em anexo, encaminham bimestralmente o boletim de desempenho dos adolescentes participantes, que se tornam objeto de acompanhamento e análise da coordenação institucional. Este último indicador passou a ser mensurado nas últimas edições, em consonância com alguns projetos sociais no Brasil, no sentido de medir o impacto que a participação do projeto tem também em instâncias formais de aprendizagem.

Para avaliar o projeto como um todo, consideram-se os jovens, os educadores e a mostra pública dos espetáculos. No caso dos dois primeiros, definem-se habilidades e competências a serem conquistadas (domínio da leitura e da escrita, interação crítica com diversas mídias e seu conteúdo, conhecimento e domínio das principais produções corporais, capacidade de conduzir um processo educativo coerente, apropriação dos elementos teatrais, capacidade de gerenciar o tempo e as atividades dos encontros) e faz-se sua mensuração por meio da análise das respostas aos formulários de avaliação elaborados pela equipe do projeto e dos relatórios da equipe coordenadora do Festival. Já a relevância da mostra pública, momento em que o projeto se integra à comunidade de maneira mais abrangente, é avaliada por indicadores como frequência de público, espaço na mídia, qualidade técnica e artística dos espetáculos e da participação dos adolescentes no Fórum de Debates.

VALORES E APRENDIZAGENS

Em uma dimensão macro, criar oportunidades mediadas para o desenvolvimento criativo, pessoal, cidadão e produtivo da juventude é o grande objetivo de um projeto social. No caso de um público-alvo em idade escolar, pode-se mencionar ainda a potencialização do vínculo com a escola. No Festival de Teatro, esse objetivo é conquistado por meio das vivências artísticas, seja em relação ao jovem seja em relação ao educador que o dirige.

Para Desgranges (2006, p. 91), o valor educacional presente nas práticas teatrais “precisa ser compreendido a partir do relevante caráter pedagógico intrínseco à própria experiência teatral!” O ato teatral é educativo por si só porque é criação; porque é uma maneira de dar novas formas a si mesmo e ao mundo; porque é conhecimento estético.

O teatro quando adentra a instituição educacional não precisa, e não deve, ser um teatro “escolarizado”, “didatizado”, para que tenha importância educacional; ao contrário; deve ser preservado em sua potencialidade, pois seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente (DESGRANGES, 2006, p. 91).

Portanto, a apropriação dos valores da arte e do teatro é a primeira oportunidade de aprendizagem oferecida pelo projeto. A educação estética é uma ferramenta eficaz de compreensão do mundo, de promoção da cultura da paz e da alteridade. Além de aprender técnicas específicas do fazer teatral, os envolvidos no processo pensam e discutem o lugar da criação artística na construção da história da humanidade e no cotidiano da comunidade em que estão inseridos; aprendem a valorizar o professor como um mediador e um colaborador na construção do conhecimento, e a escola, por sua vez, como um espaço democrático para o crescimento e o conhecimento.

A escola é o centro de resultados do Festival de Teatro na Escola, já que é onde os grupos se formam, ensaiam e realizam a primeira apresentação do espetáculo. É também por meio da escola que os grupos se inscrevem, apresentando uma carta de ciência e comprometimento da direção com as ações do projeto. Para participar, a/o adolescente precisa estar regularmente matriculada/o na escola, frequente e ciente de que seu desempenho será acompanhado por meio do boletim. Além disso, o educador que dirige e coordena a montagem dos adolescentes deve estar vinculado diretamente ao quadro de funcionários da Secretaria de Estado de Educação, constituindo o elo de articulação para continuidade do projeto. Acredita-se que, por meio da formação continuada que o educador vivencia no Festival, ele é capaz de repassar o conhecimento a alunos vindouros, dar seguimento ao grupo teatral, produzir novas montagens e atuar de maneira mais qualificada em sala de aula.

Em termos de capacidades cognitivas, várias, além das citadas, atravessam o processo teatral. Ligadas a demandas produtivas do cotidiano, relacionadas a outros objetos de estudo, são aplicáveis em outras situações de aprendizagem. Elas estão alinhadas aos sete códigos da modernidade (TORO, 1997) e também aos quatro pilares da educação: aprender a ser, a fazer, a conhecer e a conviver (DELORS, 1996).

Comunicação, oralidade e argumentação

Vivenciar uma experiência teatral é entrar em contato consciente com as potencialidades do próprio corpo, do corpo do outro e da interação destes com o espaço e o tempo. A voz, o movimento, o olhar e outras produções corporais são trabalhados em todos os encontros, nos exercícios preparatórios e ensaios, visando o seu controle e aperfeiçoamento. Os adolescentes aprendem a argumentar com o diretor sobre seu personagem, sobre a relação dele com os demais e sobre sua importância no enredo. Com os pais e colegas, debatem sobre o espetáculo que estão ensaiando, seus múltiplos temas e suas conexões com outros saberes. No palco, são desafiados pela presença da plateia, testando o limite de sua oralidade e assumindo a responsabilidade de se fazerem ouvir por todos os espectadores. Ao frequentarem o Fórum de

Debates, onde as peças são conjuntamente analisadas por artistas, aprofundam seu senso crítico na recepção do próprio espetáculo e do espetáculo do outro, exercitam sua habilidade de escuta e constroem coletivamente o conhecimento.

Leitura

Após a mobilização e constituição do grupo, a leitura constitui a primeira atividade. São momentos em que os grupos escolhem, pesquisam e debatem os textos que serão montados ou que servirão de mote para a montagem. Cabe ressaltar que a escolha do texto de cada grupo considera diretamente os alunos e envolve a leitura em caráter obrigatório de, no mínimo, dois outros textos do mesmo repertório. Assim, ao entrar no projeto, os jovens realizam a leitura de pelo menos três textos teatrais completos. Na fase seguinte, para que possam interpretá-lo, discutem-no com profundidade e pesquisam outras referências que possam auxiliar sua compreensão, como a vida e obra do autor, por exemplo.

Produção de textos

Ao longo do processo de criação do espetáculo e participação no projeto, os alunos são motivados a escrever textos sobre sua personagem (biografia, descrição de sua relação com outros personagens), resenha crítica sobre o espetáculo (destacando tema e enredo principais, interpretação de metáforas, visão pessoal) e registro individual do processo. Os adolescentes participam da elaboração da ficha técnica (com sinopse, elenco e equipe) e da produção de projetos do grupo para captação de apoio junto a parceiros locais.

Localização e acesso a informações

A localização e o acesso a informações ocorrem no processo dos ensaios, em que os educadores orientam os adolescentes a pesquisar sobre o texto trabalhado, sobre o autor e sobre as possibilidades de utilização de materiais diferenciados na criação das cenas. O projeto organiza, também, apresentações teatrais de grupos profissionais e viabiliza gratuitamente o transporte dos grupos para que entrem em contato com outros espetáculos e possam exercitar seu senso crítico e sua capacidade de interpretação, abstração e argumentação.

Enfrentamento aos desafios da vida cotidiana

O processo teatral, em sua pedagogia contemporânea e no contexto deste projeto, acontece a partir de uma reflexão paralela sobre a realidade ficcional do espetáculo e

a realidade social dos sujeitos envolvidos. Sua condição enquanto cidadão, morador de determinada comunidade, orientado em determinada sexualidade, assumido em determinada raça, perpassa a criação do espetáculo em rodas de conversa e debates nos quais o jovem busca o enfrentamento e a aceitação da própria identidade e da identidade do outro. A situação teatral em sua dinâmica de produção, na busca por parceiros, na gestão de pessoas, na organização do tempo coletivo, no improviso e na adaptabilidade para diferentes espaços cênicos constitui uma situação riquíssima de posicionamento diante de questões cotidianas.

Capacidades de diálogo e trabalho em grupo

Todas as etapas do trabalho são coletivas, e a tomada de decisões envolve o diálogo e aprovação do grupo. A busca individual por um resultado coletivo capacita o jovem e produz mobilizações coletivas positivas, dialogando com o protagonismo juvenil e gerando senso de responsabilidade e compromisso. Na semana de apresentações no teatro, quando os grupos dividem o espaço do camarim, os integrantes aprendem a compartilhar os recursos e equipamentos cênicos e a organizar-se no tempo de montagem.

TABELA 2. RESULTADOS ALCANÇADOS PELO FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA

Jovens capazes de ler, interpretar e produzir textos e de interagir criticamente com os meios de comunicação;
Jovens conscientes das potencialidades de seu corpo e das possibilidades de relação com o outro;
Jovens conhecedores dos valores da arte e capazes de produzir seu próprio trabalho;
Jovens capazes de conviver em grupo, conscientes de seu papel de cidadão, e capazes de compreender seu lugar no mundo para construir seu projeto de vida;
Professores capazes de mobilizar e liderar grupos;
Professores melhor preparados técnica e conceitualmente sobre sua área de atuação, capazes de atuar de maneira mais qualificada em suas salas de aula;
Escola mobilizada para atividades extraclasse e desenvolvimento de projetos;
Comunidade integrada e mobilizada para ações culturais.

O Festival de Teatro na Escola percorreu, ao longo de dez anos, uma trajetória de conquistas e de confiabilidade. Desenvolveu uma metodologia que intervém diretamente na prática do educador e que considera o adolescente como protagonista de sua ação. Tornou-se um projeto referência na integração entre teatro e contextos educativos, na qualificação continuada de professores inseridos na rede pública de ensino do DF e na participação da comunidade. Mostrou que a qualidade técnica e artística

dos espetáculos reflete, também, a preocupação com a totalidade do processo e com algumas estratégias de continuidade para os grupos formados. A sistematização de sua metodologia, apresentada neste artigo, irá contribuir para a disseminação de suas práticas em outros contextos e para o entendimento de que a escola pode ser palco de muitas transformações.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Glauber. **O arte-educador no exercício da direção teatral no contexto do Festival de Teatro na Escola 2006**. Brasília: UnB, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação: conflitos/acertos**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Na diversidade cultural, uma 'docência artística'**. *Revista Pátio*, ano V, n. 17, mai./jul. 2001. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=16>. Acesso em: 21 jan. 2010.
- DELORS, Jacques. **Educação, um tesouro a descobrir**. São Paulo: UNESCO; MEC; Cortez Editora, 1996.
- DESGRANDES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DEWEY, John. A arte como experiência. In: **James, Dewey, Veblen**. Coleção Os Pensadores, v. XL. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- KEHRWALD, Isabel Petry; GANDOLFO, Maria Ângela Paupério. **Pedagogia de projetos: transgredindo a linearidade**. 2009. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquisa_artigos_texto.php?id_m=3>. Acesso em: 21 jan. 2010.
- HERNÁNDEZ, Fernando. **Transgressão e mudança na educação: os projetos de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- _____. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- MEIRA, Marly Ribeiro. **Educação estética, arte e cultura do cotidiano**. In: DUTRA, Analice (Org.). **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediações, 1999.
- TORO, José Bernardo. **Códigos da modernidade, capacidades e competências mínimas para participação produtiva no século XX**. 1997. Disponível em: <<http://www.ufrn.br/sites/engenhodesonhos/mediateca/artigos/codigosdamodernidade.pdf>>. Acesso em: 21 jan. 2010.

Glauber Coradesqui é licenciado em Educação Artística pela Universidade de Brasília e professor da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

O desafio da formação continuada em teatro: uma proposta

GLAUBER CORADESQUI
GISELLE RODRIGUES
JONATHAN ANDRADE

Desde o seu primeiro ano de realização, um dos objetivos do Festival de Teatro na Escola (FTE) é revitalizar a atuação do educador na sala de aula; fazer com que sua participação no projeto, que é extracurricular, possa repercutir na sua prática docente e na sua qualificação profissional. Criou-se, então, na própria estrutura do Festival, uma função denominada direção artística, responsável por mediar essa revitalização, atuando não só na produção do resultado final, mas também na abordagem didática do professor junto ao grupo. Em 2007, contudo, esses lugares de mediação foram revistos e se chegou a uma proposta mais consolidada de formação continuada para os educadores participantes, que será tema deste artigo.

A primeira iniciativa com caráter formativo dirigida a professores ocorreu em 2004, com a realização da oficina de seleção dos interessados em participar do projeto naquele ano. Na oficina, foram aplicados jogos teatrais e exercícios de improvisação que pudessem indicar o grau de domínio técnico de cada professor, sua capacidade de liderança, suas competências didáticas e sua disponibilidade de escuta. Na ocasião, independentemente do resultado, os educadores demonstraram imensa satisfação em participar da atividade e vivenciar o papel de aprendizes.

Todos os anos, então, passou-se a realizar uma oficina, de caráter prático, com os propósitos de selecionar os participantes do Festival e, na mesma oportunidade, oferecer uma atividade lúdica e formativa aos professores não selecionados. Mediante o registro positivo de satisfação com a oficina, empreendeu-se em 2007 a consolidação de um processo formativo mais específico, apontando um novo caminho para a capacitação do arte-educador.

COITADINHO DO PROFESSOR DE TEATRO

Institucionalmente responsável pelo despertar da sensibilidade de seus alunos – visão reducionista e ultrapassada do papel do arte-educador –, o lugar de coitadinho em que se encaixam muitos professores de arte, especialmente de teatro, foi construído historicamente. Sua inserção no ambiente escolar formalizado, com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 5.692/71, deu-se de maneira repentina, assim como sua capacitação. As chamadas licenciaturas curtas, de qualidade questionável, foram responsáveis pela formação da primeira leva de professores de educação artística no país.

A atuação desses professores, em meio ao regime ditatorial, não conseguiu acompanhar a profusão poética e discursiva da arte produzida pelo país naquele momento e distanciou o ensino da arte de suas pretensões estéticas. Durante muitos anos, o professor de arte foi visto como acessório no complexo universo escolar.

A partir da década de 1980, principalmente motivada pela atuação de alguns especialistas, como Ana Mae Barbosa e sua respectiva bibliografia, a discussão desse lugar foi assumida com força total até culminar na promulgação da Lei de Diretrizes e Bases 9.394/96, que institui a arte como área do conhecimento e disciplina obrigatória e, ainda, reconhece suas particularidades de linguagem, dividindo-as em áreas: visuais, cênicas, música e dança.

Dentro desta nova configuração, não só a formação de arte-educadores teve que ser revista, como também a estrutura da escola. A maioria delas, tomando por base a experiência do Festival de Teatro na Escola, não estão adaptadas para necessidades específicas das disciplinas artísticas, especialmente o teatro e a dança, que requerem espaço para produção de som e movimento, coisas que geralmente incomodam o vizinho.

Para Rosa (2005) após o professor de Arte se formar, ele encontra um caminho próximo do isolamento na escola, pois em muitas escolas há um único professor da disciplina o que impossibilita um diálogo mais aberto sobre o assunto ou mesmo a troca de idéias. Neste contexto, segundo a autora, o professor também terá mais dificuldades em conseguir materiais pedagógicos e livros que podem ser mais facilmente conseguidos nas bibliotecas universitárias enquanto ele ainda é estudante (OLTRAMARI, 2010).

As condições descritas por Oltramari não devem ser paralisantes para o arte-educador. Ao contrário, ao entrar na escola, deve-se considerar a realidade apresentada e o espaço de atuação, mesmo que precários; e esse é o ponto de partida do Festival. Todo estudo de intervenção surgirá a partir do contexto dado. Estratégias elaboradas

em desconsideração a ele são potencialmente ineficazes. Não se deve, portanto, forjar um contexto ideal, pois dificilmente se atuará nele.

O lugar de coitadinho, que surge na relação “espaço idealizado versus espaço realizado”, provoca uma apatia que não condiz com a atitude artística. Nesse sentido, os professores que participam do Festival assumem uma atitude diferenciada, quase heroica, de superação em relação às barreiras impostas e apostam na força transformadora de seu trabalho junto à juventude. Não acreditar nisso é não acreditar na escola e no seu importante papel de democratizar o conhecimento. Os professores do Festival de Teatro não aceitam o rótulo de coitadinhos, pois sabem o retorno e o reconhecimento que o resultado de seu trabalho pode proporcionar às escolas e também à comunidade.

O professor do ensino público, na maioria das vezes, enfrenta uma realidade conturbada em seu ambiente de trabalho: falta de estrutura física, pouco apoio da escola, insegurança, violência, desconfiança dos pais dos alunos em relação às aulas de teatro etc. Em muitos momentos do projeto, consideramos alguns deles verdadeiros heróis por trabalharem em condições tão precárias e em ambientes tão hostis. Entretanto, são comoventes os laços de afetividade que se criam entre o professor e os alunos de alguns grupos, e como isso faz uma grande diferença na educação e na vida desses adolescentes e crianças. Conhecer a realidade dessas pessoas faz pensarmos que sempre haverá muito a ser feito e que, mesmo de maneira carismática, competente, equivocada, exigente, resistente, dispersa, caótica, amável etc., a maior parte dos professores que participam do projeto se importa, quer e faz algo melhor.

A mudança de atitude reforça a importância de se construir sua identidade como docente e não aceitar o lugar de coitadinho em que a história, a insatisfação salarial ou a falta de materiais e de estrutura física o colocaram. A participação no Festival oferece suporte para sanar diversas dessas intempéries, já que valoriza o professor e lhe proporciona uma oportunidade de representar a escola com seu discurso artístico, oferecendo ajuda de custo para cobrir pequenas despesas, um espaço de teatro profissional para as apresentações e um suporte mínimo para o acabamento do espetáculo.

Toda a fragilidade em relação às noções de identidade e alteridade que atravessam o professor de arte, neste caso, o professor de teatro, reflete-se na esfera formativa. Para o senso comum, é difícil definir o que se estuda em teatro. Seus conteúdos, seus conceitos, seus discursos, muitas vezes carregados de altas doses de subjetividade, fazem pouco sentido para os que olham de fora. Mas será que fazem sentido para o arte-educador? Será que ele consegue acompanhar a velocidade com que o teatro tem sido afetado e ressignificado?

A pesquisa intitulada *O arte-educador no exercício da direção teatral no contexto do Festival de Teatro na Escola 2006*, apresentada por ABREU (2007) como monografia de conclusão do curso de Educação Artística na Universidade de Brasília, mostrou que a resposta a essa pergunta não está totalmente clara aos nossos professores. A partir da realização de entrevistas individuais, foi constatado que os lugares de definição em relação aos conceitos teatrais e ao sentido das próprias práticas estão fundamentados em terrenos muito escorregadios. O resultado dessa pesquisa motivou a formatação e a sistematização do curso de formação continuada para os professores do Festival de Teatro na Escola que detalharemos a seguir.

PRINCÍPIOS E PONTOS DE PARTIDA

O processo de formação continuada é, antes de tudo, um processo de aprendizagem que pressupõe a existência de uma formação específica prévia. Em termos formais, trata-se da aquisição de novas habilidades, competências e títulos após a profissionalização, geralmente atribuída à finalização da graduação. Ao citar Paiva (2003), Oltramari (2010) afirma:

[...] a formação inicial proporciona uma base prévia para a atividade docente, enquanto a formação pessoal e profissional do professor prossegue ao longo de toda a sua carreira. Assim, quando o professor se gradua, começará na carreira docente, e seu diploma será o primeiro passo, já que sua formação deverá ser uma constante.

Muitos fluxos atravessam o trânsito de uma carreira profissional. Fluxos emocionais, relacionais, financeiros, ideológicos e culturais estão no curso das carreiras e desencadeiam transformações nos processos de produção/criação. Médicos, advogados, administradores e artistas possivelmente irão vivenciar o vaivém das tecnologias e as mudanças de paradigmas provocadas por esses fluxos, os quais caracterizam a passagem curiosa do homem no mundo. Em outras palavras, poderão presenciar as inquietações que os fluxos provocam, afetando o trânsito e os deslocamentos dos territórios profissionais. Esses deslocamentos colocam para o profissional a necessidade de novas descobertas, motivando um processo de atualização e complementação de práticas e conceitos denominado formação continuada.

Tomando por base a vivência em anos anteriores do Festival e os estudos realizados na monografia de Abreu (2007), a equipe de trabalho e a coordenação do projeto definiram três objetivos que pudessem conduzir a elaboração dessa formação continuada, conforme a Tabela 1.

TABELA 1. OBJETIVOS DA FORMAÇÃO CONTINUADA DO FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA.

- 1 Retomar o contato dos educadores com as práticas do teatro contemporâneo, ampliando seus discursos e seus referenciais conceituais e metodológicos;
- 2 Propiciar aos educadores uma vivência em direção teatral, desde a condução do intérprete no processo criativo até a elaboração da proposta de encenação;
- 3 Acompanhar e mediar os procedimentos de ensaio e o processo criativo dos grupos e educadores;

Dessa forma, elaborou-se um curso dividido em quatro etapas, detalhadas da seguinte forma: (1) workshops; (2) acompanhamento da direção artística; (3) intervenção pedagógica; e (4) criação e apresentação do espetáculo teatral. Verificou-se, a partir de 2007, a importância de se investir na revisão conceitual de termos e processos teatrais, bem como de suas metodologias e práticas. Identificou-se, ainda, a necessidade de atualização informativa no que diz respeito às tendências e propostas do teatro contemporâneo, os artistas que o realizam e suas novas implicações estéticas, políticas e ideológicas.

O curso estruturado para cumprir as etapas da formação continuada propostas acima foi oferecido, a partir de 2008, em parceria com a Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação, vinculada à Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Àquela época, o “Teatro na Escola” foi o primeiro curso de formação continuada oferecido especificamente a professores de teatro.

PRÉ PARA AÇÃO: WORKSHOPS

Os workshops são atividades práticas e reflexivas que antecedem as demais atividades do projeto ou se realizam paralelamente a elas. São cursos direcionados especificamente para os professores do Festival, ministrados por artistas e pessoas importantes da área teatral em Brasília. Envolvem três ou mais disciplinas a serem cursadas pelo professor, quais sejam: Condução do Intérprete no Processo Criativo; Direção Teatral; e Dramaturgia e Estudo do Texto, entre outras que podem surgir a partir da necessidade revelada ao longo das montagens, como noções básicas de maquiagem, indumentária e cenografia.

A oficina de Condução do Intérprete no Processo Criativo tem como principal proposta apresentar ao professor ferramentas e metodologias sobre como conduzir e orientar os alunos para a prática da criação. Além disso, pretende exercitar e aprimorar a sensibilidade do olhar para o material criativo que vai sendo revelado ao longo do processo e a possibilidade de seu aproveitamento como produto artístico.

O curso é realizado buscando mobilizar o professor para uma prática de criação com abordagem em processos colaborativos, incentivando-o a desenvolver uma postura que valorize as iniciativas de seus alunos. Por meio de jogos de improvisação conduzida, da experimentação e sensibilização para as possibilidades do corpo e sua relação com outros elementos, os conteúdos ministrados são: exercícios de percepção e consciência do corpo em movimento e do impulso criativo, experimentação do movimento a partir de estímulos diversificados e suas possibilidades para a construção de personagens, noções de composição cênica e relação entre movimento, personagem, texto e contexto.

O elemento principal que caracteriza e norteia o desenrolar desta oficina é o trabalho sobre como o professor percebe seu corpo e as relações que estabelece a partir dele. Acreditamos que o professor precisa vivenciar o próprio corpo em estado de criação, experimentando, criando, compreendendo e elaborando, para, então, desenvolver um processo criativo com seu aluno.

Faz parte da rotina de cada encontro a realização de rodas de diálogo após a atividade prática, em que o professor compartilha com os outros participantes suas sensações e percepções sobre cada exercício, tanto na posição de atuante da atividade, como também de observador desta. Nas rodas, o ministrante da oficina incentiva o professor a fazer conexão dos conteúdos ministrados com seu ambiente de trabalho, ponto já detectado pelo projeto como de maior dificuldade dos professores.

Já a oficina de Direção Teatral, em linhas gerais, visa situar e exemplificar o exercício da direção nos processos teatrais contemporâneos, em uma perspectiva de atualização e ampliação de referenciais, além de problematizar as diluídas fronteiras que se assanham entre o educador e o diretor/encenador. Antes de propor uma inversão de papéis, com abandono de algum deles, busca-se entender o trânsito que se estabelece entre ambos nesse sincretismo de funções.

Na oficina, trabalham-se conteúdos voltados para noções históricas de direção teatral e noções de teatro contemporâneo (teatro pós-dramático, teatro físico, dança-teatro, *performance*). O produto, por assim dizer, da oficina consiste em um projeto de encenação, que deverá ser coerente em sua estrutura discursiva e estética. A metodologia do curso inclui desde a apreciação de filmes, vídeos e documentários até a experimentação dos papéis que envolvem o processo de dirigir. Boa parte do material faz referências a grupos brasileiros e suas linhas de pesquisa, muitas vezes, como se pôde detectar, desconhecidas do grupo de professores.

No Festival, o educador/diretor tem a missão política de abrir o espaço do palco para o discurso da juventude e o desafio de organizar cenicamente esse discurso para a plateia. O curso, portanto, procura despertar no educador a importância de organizar o trabalho criativo e coletivo, de estruturar um cronograma, de tomar decisões em re-

lação aos elementos cênicos e de estabelecer os pontos de contato entre as criações dos alunos e a proposta final do espetáculo. Em outras palavras, o percurso traçado aqui procura explicitar a direção teatral como discurso na proposta criativa e não apenas como estilo ou forma, equívoco comum de ser cometido.

É na oficina de direção que os educadores se deparam com as primeiras provocações referentes ao texto que irão montar ou ao mote norteador de uma criação coletiva. Essa atitude de compreensão do texto não se dá de maneira estanque, sendo atravessada também pela direção artística e pela coordenação pedagógica. A etapa de compreensão é importante no processo porque pode evitar, no futuro, leituras e concepções cênicas equivocadas. O procedimento é feito no início e na metade da montagem, possibilitando ao professor refletir sobre sua criação, dando-lhe tempo hábil para modificar e transformar a peça antes da conclusão do trabalho. Diante dessa reflexão, o projeto passou a entender a necessidade de se desenhar um módulo permanente de Dramaturgia e Estudo do Texto, no qual são feitas análises de textos teatrais diversos e uma análise aprofundada e periódica de cada texto escolhido para montagem.

Muitas vezes o texto escolhido pelos grupos não é compreendido em uma dimensão mais ampliada de sua significação e isso tem influência crucial na concepção da encenação. Os fundamentos do texto teatral e o que está por trás deste texto na sua dimensão sócio-político-educativa precisam ser mais profundamente investigados com o professor e os jovens antes de se iniciar a montagem, para que sejam minimizados os efeitos colaterais da indústria cultural e do senso comum na repetição de padrões e reafirmações de preconceitos em cena.

Entender e provocar uma reflexão de como o texto pode reverberar no aluno que participa do processo, de como essa compreensão e reflexão toca o próprio processo criativo, interferindo na concepção da encenação, e no público que assiste à peça, é importante para o desenvolvimento de uma visão crítica de quem faz arte e de quem aprecia arte. Dentro do projeto, cada grupo passa, portanto, por uma análise e estudo do texto escolhido, estando neste momento acompanhado, orientado e, principalmente, provocado pelo coordenador pedagógico e pela direção artística que levantam questões como o porquê da escolha do texto, a visão que o professor e o aluno possuem do mesmo, como o grupo acha que o público irá se relacionar com ele, a primeira mensagem (leitura) que este texto gera, todas as demais que ele poderia gerar, o impacto do texto na sociedade etc. Como em todo fenômeno de aprendizagem, a dinâmica desse processo de descoberta textual se configura em construir e desconstruir, responder e perguntar, confortar-se e incomodar-se, o que é, também, a própria dinâmica da relação da plateia com a obra de arte.

ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO: O ACOMPANHAMENTO DA DIREÇÃO ARTÍSTICA

Direção, sob o ponto de vista deste projeto, é também o quanto a pessoa do diretor consegue desenvolver e provocar no intérprete/aluno/professor a capacidade de autonomia cênica, de autenticidade, de confiança para a experimentação, além de promover a capacidade de seleção, elaboração, apreciação estética e de coerência com a proposta.

O diretor artístico do projeto atua como esse provocador do processo de criação, instigando, questionando e apresentando caminhos para as inquietações tanto dos alunos que participam, quanto do professor que conduz o processo, que é seu principal foco.

Sendo esta função assumida por um artista de reconhecido nome na cidade, sua atuação não é tanto de imprimir sua assinatura como artista importante que é – concebendo e fazendo as montagens diretamente. Seu foco é orientar o professor e o grupo no processo de criação e experimentação a partir das observações e sugestões realizadas nas visitas quinzenais, dando assim oportunidade para que o grupo encontre sua própria identidade artística.

O diretor artístico aponta para o professor a importância da direção no processo, fazendo-o experimentar suas ideias na dimensão prática. É também o diretor artístico que tem as melhores condições de detectar e perceber durante o processo quando e como as metodologias propostas pelo projeto funcionam, e quando não, podendo desta forma contribuir a cada edição para o aprimoramento e melhoria do projeto como um todo.

A cada visita, o diretor artístico observa o trabalho que o professor desenvolve no processo de criação da peça com os alunos, e busca estratégias para auxiliar e sanar as carências e dificuldades apresentadas. Além disso, ele pode difundir e fomentar entre os professores participantes as iniciativas e estratégias positivas adotadas por alguns deles que fortalecem e enriquecem a abrangência do projeto.

Algumas das estratégias utilizadas pela direção artística no processo criativo das montagens são: observar os ensaios e, ao final de cada um, fazer uma série de perguntas ao professor sobre os porquês de cada opção feita por ele; sugerir que o professor desenvolva novas cenas ou desdobramentos do que foi criado a partir do que foi conversado; sugerir novas possibilidades da encenação; construir novas possibilidades de encenação junto com o professor, ouvindo e acatando suas sugestões e propondo outras; realizar uma atividade prática com os alunos na presença do professor, visando alcançar um resultado aproximado do desejado pelo professor; interferir diretamente na encenação quando ele perceber que o professor não consegue vislumbrar uma solução; e criar cenas junto com os alunos e o professor. Assim, o processo de criação se

dá de forma dinâmica, em que todos os lados aprendem trocando. A função primordial do diretor artístico é criar essa dinâmica no processo.

Observamos ao longo da realização do projeto que a maior parte dos educadores apresentava enorme dificuldade em aplicar com seus alunos os conteúdos vivenciados nos workshops. A dificuldade relacionou-se à capacidade do educador em adaptar as atividades e exercícios apreendidos nos cursos para a realidade estrutural e cultural de seu ambiente de trabalho.

Só para se ter uma noção do que pode acontecer, citaremos um exemplo da situação. O professor vivenciou um exercício em que ele ficou deitado, em silêncio e de olhos fechados, observando o estado de seu corpo, a tensão de sua musculatura. A cada momento, ele deveria se mover muito lentamente, mantendo a atenção na sua sensação corporal. Este exercício foi realizado em um ambiente tranquilo, limpo e confiável para que o professor tivesse a oportunidade de entrar em outro estado de percepção. Quando ele chegou ao seu ambiente de trabalho, a sala possuía um chão gelado, estava suja e era pequena, e havia muito barulho do lado de fora. Mesmo assim, a atividade foi realizada exatamente da forma como foi vivenciada.

O professor não percebeu que os alunos não conseguiram a devida concentração para a atividade em função da adversidade externa. Ao perceber o ocorrido, o diretor artístico entra em cena apresentando soluções para tornar a proposta do professor eficiente, sugerindo, por exemplo, que o exercício poderia ter sido realizado com os alunos de pé, ou mesmo sentados em uma cadeira, e o foco da atenção poderia ter sido deslocada para o som que cada um conseguia captar do ambiente, para então ir trazendo as sensações para o corpo e ir conquistando progressivamente a concentração desejada e o estado de percepção mais aguçado.

O professor deve estar sempre atento não só aos contratempos relacionados ao ambiente físico, que sempre existirão, como também à faixa etária do grupo, o relacionamento entre ele e os alunos, os hábitos culturais da região, entre muitas outras situações que exigirão adaptações constantes na realização de uma atividade. Por isso a importância de um planejamento prévio.

Também observamos a dificuldade do professor de utilizar os exercícios das oficinas como ferramentas do processo criativo. Como determinados exercícios podem gerar material criativo para serem utilizados, por exemplo, na construção de um personagem.

Muitas vezes, o exercício era usado somente como aquecimento, e o material resultante era descartado, ou até nem percebido. Não ocorria um aproveitamento do que cada aluno descobria no corpo a partir de determinado aquecimento para, por

exemplo, construir as características corporais de seus personagens. Uma forma de andar diferente causada pela tentativa de se equilibrar um objeto qualquer com o cotovelo poderia, por exemplo, caracterizar o andar de um personagem velho. Ou o ritmo da respiração e o timbre dos sons instintivamente emitidos durante um exercício de exaustão poderiam ser o lugar de voz de uma personagem em situação de violência.

Os alunos apresentam uma gama de possibilidades criativas com seu corpo, sua expressividade, e o professor às vezes se perde, apegando-se às suas primeiras concepções e ideias sobre o que quer desenvolver na montagem, correndo o risco de limitar o potencial do produto artístico, além de não gerar muitas trocas.

Há também os professores que querem experimentar de uma só vez tudo o que lhes é possível naquele espaço de tempo tão reduzido de uma aula com os alunos, aplicando toda gama de exercícios que ele vivenciou, e que ele deseja que seus alunos vivenciem também.

É natural que isso aconteça, pois o que percebemos é que o professor, na sua ansiedade de fazer o melhor, pode subestimar, sem perceber, a capacidade criativa de seus alunos. Entretanto, a partir das observações da direção artística, e com o tempo, o professor pode desenvolver um olhar mais aguçado para que o material revelado se torne a matéria bruta da criação, além de construir uma metodologia de ensaios que conjugue aquecimento e criação de forma mais integrada e otimizada. Também é nesse campo de orientação que o diretor artístico atua.

Percebemos que fazer o professor entender que aquilo que ele apreende na sua vivência das oficinas deve passar por um processo de adaptação e ressignificação, dependendo dos contextos em que ele é praticado, leva tempo. Às vezes, não será na sua primeira experiência de montagem que o professor conseguirá aplicar o que aprendeu, pois a adaptação e ressignificação das práticas se dão por tentativas, erros e pequenas conquistas. Assim é o processo! Ele só não pode desistir! O desenvolvimento de uma metodologia de processo criativo vai se aprimorando com o tempo, mas também vai se modificando a cada trabalho.

Na experiência do projeto, encontramos arte-educadores com muitas deficiências e sedentos de informações, mas também encontramos aqueles com metodologias e estratégias criativas, consistentes e coerentes que precisavam apenas de um pequeno gesto para dar um grande passo adiante em seus processos. Professores carismáticos que conseguem envolver os alunos em uma atmosfera de investigação, curiosidade, concentração, além de levá-los a desenvolver um senso de responsabilidade, comprometimento com as atividades e de autonomia no grupo que trabalham. Professores que possuem grande capacidade de articulação e mobilização da comunidade,

envolvendo familiares, outros professores, amigos de alunos etc. Professores capazes de convencer sobre a importância do que realizam dentro da escola.

A partir da intervenção da direção artística e da coordenação pedagógica, percebemos mudanças significativas em cada processo realizado pelos professores no sentido de uma melhor organização de suas metodologias, tanto no desenvolvimento de atividades, quanto no processo de criação.

A INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

A coordenação pedagógica encaminha seis relatórios aos educadores. Ao longo de todo o processo, os relatórios visam estimular e provocar o educador no sentido de que o mesmo seja capaz de dialogar, refletir e até mesmo se apropriar das novas práticas. É a partir dessas devoluções que é possível registrar da forma mais detalhada o processo de cada educador e as repercussões do acompanhamento. Por meio destas informações, as estratégias de interferência variam de acordo com a realidade de cada grupo.

É o relatório que une coordenação e direção artística em um lugar de reflexão que vai desde a problematização conceitual junto ao educador até estratégias para que este otimize o ensaio e defina esteticamente o espetáculo. Nesse sentido, a coordenação pedagógica também realiza visitas com a direção artística para que possa acompanhar de perto ensaios, conhecer a realidade dos grupos, perceber o desenvolvimento dos educadores além de seus relatos, isto é, diretamente na sua prática.

As devoluções que ocorrem de forma intensa no FTE apontam a necessidade de propor ao educador reflexões sobre o seu lugar de pensamento e atuação, mesmo que essa prática de retornos gere certas resistências. Este, além de ser um espaço de reflexão sobre o lugar de pensamento de cada educador, é também um espaço para exigir que as respostas atendam às perguntas feitas pelos relatórios.

A iniciativa dos retornos é extremamente produtiva, pois aponta, a todo instante, novas formas de os educadores superarem as dúvidas e deficiências que surgem na sua condução, e exige da equipe da coordenação estratégias diferentes para conseguir atingi-los. Ao final do processo, muitos educadores, antes resistentes aos retornos, entendem a importância do mesmo até como possibilidade de registro sobre o que o festival precisava melhorar.

No primeiro relatório, são solicitadas avaliações do workshop Condução do Intérprete no Processo Criativo e do trabalho desempenhado pela equipe de coordenação durante as etapas de seleção. São solicitados também relatos sobre o processo de mobilização do grupo, a escolha do texto e o início do processo de ensaio, além de

uma lista de contato dos alunos do grupo e do planejamento detalhado com o cronograma de atividades até a data de estreia (horários e local de ensaio, análise do texto, conceito que norteará a encenação, pesquisas a serem realizadas, definição de elenco e distribuição de tarefas, processo de memorizar o texto e trabalho de preparação dos atores). Ainda neste relatório, há um item em que o educador pode contribuir com sugestões para melhorar a próxima edição do festival.

O segundo relatório solicita avaliações sobre o workshop Condução da Direção do Processo Criativo e sobre o Encarte¹ coletivo. Neste relatório, os educadores têm que registrar como repercutiu, nos seus alunos, o espetáculo que o Festival convidou para apresentação. Também deve-se relatar como está o processo de montagem e, se for o caso, expor dúvidas, questionamentos e sugestões. Este último item esteve presente em todos os relatórios, ressaltando sempre para o educador o seu espaço de contribuição e a sua liberdade para se colocar diante de alguma questão que julgasse relevante. É importante que o educador tenha espaço para também instigar e provocar a equipe organizadora, para que assim o formato seja sempre repensado, questionado, e os resultados possam ser cada vez mais satisfatórios para todos os envolvidos.

Já o terceiro relatório solicita de cada educador um relato sobre o trabalho que vem sendo desenvolvido no seu processo de montagem e sobre como estão sendo recebidas as visitas da direção artística. Ela estava conseguindo auxiliá-lo nas suas dificuldades? O que ele esperava desta direção? Que sugestões ele teria para otimizar estas visitas?

A partir dos *feedbacks* dados pela direção artística, é proposta uma reflexão sobre o ensaio de cada grupo no quarto relatório. É necessário fazê-los perceber suas dinâmicas, pois muitos dos problemas que as montagens apresentam consistem em como eles conduzem o ensaio e em como não conseguem otimizar tempo e escolhas. São feitas uma série de perguntas que traçam um “raio x” de como se estrutura cada ensaio e se planeja sua condução. Como começam? É pontual? Que dinâmicas são aplicadas para o aquecimento? Qual é o tempo de duração destas dinâmicas? Qual o objetivo delas? Quais dificuldades parecem não se solucionar? Neste mesmo relatório, os educadores descrevem o processo de montagem e as visitas da direção artística.

O quinto relatório traz uma avaliação sobre outros workshops que tenham acontecido, um relato sobre a visita do grupo ao teatro em que fariam as apresentações e perguntas específicas sobre o processo de montagem de cada um. É um relatório menos exigente, uma vez que os educadores estão finalizando seus processos e muito atarefados com as diversas demandas de conclusão do espetáculo.

¹ O Encarte – Encontro para Criação e Apreciação de Teatro na Escola – consiste na reunião de dois jovens de cada grupo participante do Festival, no Plano Piloto (região central do DF), para a troca de experiências e aprendizagem de fazeres específicos do teatro por meio de oficinas. Acontece quinzenalmente. A partir de 2008 instaurou-se a realização do Encarte coletivo, no qual todos os jovens e professores são convidados a apreciar um espetáculo teatral profissional; funciona como abertura oficial do projeto.

Para concluir este processo de montagem, o sexto e último relatório coloca o educador diante de uma avaliação de todo o processo vivenciado e das apresentações ocorridas no Festival. É importante que reflitam sobre de onde partiram e como/aonde chegaram, além de darem sugestões para a próxima edição do projeto.

É importante ressaltar que, semanalmente, ao longo de todo o processo, são realizadas reuniões entre direção artística e coordenações pedagógica e geral, a fim de refletir e traçar novas possibilidades diante das dificuldades dos educadores. Mensalmente, a reunião recebe a visita dos educadores, reafirmando um espaço coletivo de diálogo e reflexão. De tal forma, as diferentes realidades vividas por cada educador são intercambiadas, e outras reflexões sobre a prática individual são apontadas.

É importante oferecer ao educador uma outra perspectiva de reflexão e abordagem sobre o seu fazer teatral. Desta forma, criam-se condições para que ele consiga conduzir seu grupo de alunos da forma mais eficiente possível e, assim, revigorar o ensino da arte e estimular a frutífera presença da mesma no cotidiano de toda a comunidade.

A APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO: O OLHAR FINAL

As apresentações dos espetáculos criados ocorrem em dois momentos distintos. No primeiro momento, em caráter de pré-estreia, a peça é mostrada na própria escola ou em algum espaço cultural da comunidade. Para muitos alunos e professores, é a primeira vez que verão funcionar a engenhoca teatral com todas as suas surpresas e reverberações. Esta apresentação é acompanhada pela coordenação do Festival e é considerada de extrema importância dentro da estrutura de formação do educador.

Ver o espetáculo acontecendo no palco permitirá ao diretor artístico, ao coordenador pedagógico e aos demais profissionais envolvidos no Festival problematizar com o educador/diretor e o grupo todas as questões ligadas à elaboração do discurso cênico por meio da manipulação dos elementos da linguagem, bem como da posição de protagonismo assumida no palco pelos jovens. Questões de ordem técnica, o nervosismo dos atores, o ritmo, as relações estabelecidas com o público, o enfrentamento de uma possível timidez podem ser detectados nesta primeira apresentação e trabalhados – com vistas à superação – para a apresentação que constitui o segundo momento dessa etapa, no palco de um teatro profissional e aberta ao grande público, inclusive com divulgação na imprensa.

No Festival, o espetáculo é o resultado organizado da vivência proporcionada pelo projeto. Ora, se o fenômeno teatral só se dá diante da plateia, apresentá-lo é essencial para a plenitude dessa experiência. Como etapa conclusiva da formação continuada dos educadores envolvidos, a apresentação coloca-os em contato com demandas iné-

ditas para a maioria deles, como a elaboração de um plano de luz; o posicionamento dos atores nessa luz planejada – e nunca presente nos ensaios –; a finalização dos figurinos e cenários e os múltiplos sentidos de cada um deles – ou de sua ausência –; o controle da ansiedade, a segurança dos atores – e a insegurança diante da proposta –; o sentido que “aquele todo em funcionamento” faz agora para os educadores, para os jovens e para a plateia. A partir disso, faz-se a análise das expectativas e das conquistas. Também neste dia, os educadores deparam-se com o avanço das tecnologias cênicas, ainda desconhecidas – como novos refletores, mesas de som e de luz, projeções multimídia –, e com a manutenção de certos mecanismos tradicionais – como as pernas do palco, o sobe-e-desce de varas, o silêncio das coxias.

No dia da apresentação, os grupos dividem os camarins; dividem espaço e ansiedade, assim como seus professores/diretores, que, além de todas as demandas técnicas, precisam ainda mediar as expectativas dos jovens, dos espectadores, dos patrocinadores e as suas próprias, habilidade esta que não se aprende em um módulo específico do curso aqui proposto, mas que é trabalhada de modo indireto nas visitas, nas conversas e no cotidiano da escola. Sem desconsiderar todo o processo vivido, que faz da experiência o caminho para a maturidade, para a consciência e dilatação dos modos de perceber o mundo, é esse, talvez, o dia mais importante de suas vidas profissionais até aquele momento.

De volta à escola, na segunda-feira, o professor retorna à sua sala de aula – já não mais sala de ensaio. Não é o mesmo professor que entrou no projeto, cinco meses antes. É um professor mais informado, mais coerente, mais disposto à experimentação e mais consciente de suas escolhas metodológicas. Ou será diretor? Qual é, agora, o fluxo desse trânsito? E qual a potência desse sincretismo no processo pedagógico de nossos alunos, futuros artistas e espectadores?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Glauber. **O arte-educador no exercício da direção teatral no contexto do**

Festival de Teatro na Escola 2006. Brasília: UnB, 2007.

OLTRAMARI, Daniel Castro. Formação continuada: o investimento de Santa Catarina nos professores de arte de 1995 a 2005. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/sala_relatos_artigo.php?id=584>. Acesso em: 1º fev. 2010.

Giselle Rodrigues é coreógrafa, diretora, mestre em Artes pela Universidade de Brasília e professora titular do Departamento de Artes Cênicas da mesma universidade.

Jonathan Andrade é bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, dramaturgo e professor da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.

Na escola e no palco: relato de uma arte-educadora

ISABEL CAVALCANTE

Sou professora da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal há 21 anos e atuo na área teatral há catorze. Desde 2005, trabalho no Programa de Altas Habilidades dessa Secretaria atendendo alunos, entre 8 e 19 anos de idade, provenientes de várias escolas da cidade de Planaltina. São chamados alunos de altas habilidades aqueles que apresentam notável desempenho e/ou elevada potencialidade em determinados campos, entre eles, a linguagem das artes cênicas. Atualmente, esses alunos formam a Cia. de Teatro Língua de Trapo, que possui cerca de cinquenta integrantes em permanente atividade. Nos anos de 2007 e 2008, o grupo participou do Festival de Teatro na Escola, o que foi um ponto de mudança em minha trajetória profissional.

RELAÇÕES COM A ESCOLA: ESPAÇOS E CONDIÇÕES DE TRABALHO

O Centro de Ensino Fundamental 04, a escola em que trabalho, tem uma relação muito forte com a arte. Durante dez anos, manteve-se dentro da escola o projeto “Integrar Artes Cênicas e Artes Plásticas”, que dava, ao professor, a possibilidade de trabalhar com um número menor de alunos e, ao aluno, a oportunidade de ter contato direto com as diversas linguagens artísticas. Ao longo de sua história, a escola sempre foi palco de atividades culturais como Festivais de Teatro, Festivais de Música, Mostras de Arte, Encontros de Arte e Literatura, Gincanas Culturais, Momentos Poéticos etc. Trabalho nessa escola há dezesseis anos e, nesses dez anos de projeto Integrar, atuei como professora de artes cênicas.

Foi uma trajetória de muita aprendizagem. Conquistei dentro da escola o respeito pelo meu trabalho, a permanência dele, a liberdade de ação e o meu espaço. Foram muitos e diferentes os ambientes que ocupei dentro da escola nesse longo período, sem nunca me acomodar com a estrutura física que eles ofereciam. Por meio de campanhas e com a ajuda dos alunos, transformei todos esses ambientes, dando-lhes melhores condições para a realização do meu trabalho, para os nossos ensaios.

UMA HISTÓRIA DENTRO DO FESTIVAL

Quando fui selecionada pela Fundação Athos Bulcão, desejava realizar com o meu grupo um trabalho de qualidade, que superasse até mesmo as minhas expectativas e que deixasse os alunos surpresos diante de si mesmos e do próprio trabalho. Queria experimentar coisas que eu ainda não tivesse experimentado, pisar em solos inéditos. E, movida por essas paixões, comecei a construir com os meus alunos nossa trajetória dentro do Festival de Teatro na Escola.

O primeiro passo foi comunicar a todos sobre a história que começava! Após a confirmação da participação do grupo, a escola foi informada por meio de uma carta personalizada, entregue à Direção pelos próprios alunos. No pátio, colocamos uma grande faixa divulgando a nossa participação e, posteriormente, imprimimos panfletos que foram afixados em todos os cantos da escola, causando um grande impacto. A Direção e os professores também foram mobilizados logo no início. Na coordenação pedagógica, mostrei todo o material de registro das edições anteriores do Festival (como vídeos, fotos, cadernos de dramaturgia) e fiz uma pequena explanação sobre o projeto e sobre o que seria a nossa participação.

Aos pais, foi enviada uma carta especial comunicando o motivo da nossa alegria e convidando-lhes para uma reunião, em que, com a presença de todos, conversamos detalhadamente sobre a Fundação Athos Bulcão, sobre o Festival de Teatro e sobre a importância da participação de cada um deles. Formávamos, ali, uma importante parceria com a família, que acompanhou e apoiou todo o processo de montagem do espetáculo, prestigiando-nos e presenteando-nos com a sua constante presença.

Ao longo do processo, muitas outras parcerias foram formadas, o que contribuiu para a qualidade e sucesso do trabalho. Tivemos o apoio – ora na forma de material para cenário, divulgação (cartazes) e som, ora em recursos financeiros – da Divisão de Cultura da cidade, da Diretoria Regional de Ensino, do Sindicato dos Professores, da nossa escola e de muitos outros amigos empresários que viram o nosso Projeto de Montagem e acreditaram na seriedade do nosso trabalho. No Projeto, apresentávamos todo o planejamento para a montagem do espetáculo, indicando objetivos, justificativa, resumo do espetáculo, perfil dos integrantes, desenhos de figurinos e cenário, levantamento de todo o material a ser utilizado etc. Dessa forma, quem via o Projeto tinha exatamente uma noção do trabalho que estava sendo realizado e acreditava tanto no processo quanto no resultado.

DINÂMICAS DE ENSAIO

Antes de tudo, é importante fazer com que os alunos sintam a magia do teatro e se apaixonem por ele para depois, então, iniciar o processo de montagem do espetáculo. Nessa primeira etapa, trabalho bastante com jogos que coloquem todo o corpo em movimento, porque é por meio deles que os alunos descobrem a riqueza do teatro e a sua relação consigo mesmo, com a emoção e com a vida.

Para melhor organização do trabalho, fazemos um cronograma de atividades delimitando todas as etapas do processo de montagem: 1) Preparação do grupo; 2) Escolha do texto e personagens; 3) Estudo do texto; 4) Construção do personagem; 5) Trabalho de voz; 6) Marcação de cena; 7) Ensaios; 8) Construção do Projeto de Montagem, com figurinos, cenário, maquiagem, sonoplastia e iluminação paralelamente às outras etapas. O cronograma faz-se importante em função da própria organização do trabalho dentro do tempo, além de norteamento das ações do grupo, dando-lhe segurança e controle da situação.

O processo de escolha do texto é compartilhado com os alunos. A partir da identificação do grupo com o texto, abrimos espaço para uma discussão coletiva na qual são observados aspectos como a sua contribuição para a sociedade, a quantidade de personagens e o grau de dificuldade, levando-se em conta a linguagem do texto, os poucos recursos da companhia e o tempo para a montagem. Cada aluno pode escolher o personagem com o qual se identificou e iniciar o trabalho.

Durante todo o processo, preocupo-me muito com a formação dos meus alunos e procuro envolvê-los para que se sintam realmente parte do trabalho. É importante que o aluno participe desse processo para que se sinta parte dele. É necessário construir o pertencimento, o envolvimento do jovem para que o teatro aconteça de forma verdadeira e profunda. Desde o primeiro momento, deixo claro o que é o Festival e o significado de estar participando dele, como seria a montagem do espetáculo, a importância da pesquisa e do estudo, da responsabilidade e do compromisso. Logo no início, por exemplo, passei para cada aluno uma pasta personalizada com o texto, um lápis e um caderno, que seria o chamado “diário de bordo”, uma das estratégias significativas que o Festival trouxe para o meu trabalho; um instrumento riquíssimo em que o aluno pode registrar suas construções, reflexões, observações, além de ser um estímulo à pesquisa.

Os encontros eram sempre iniciados com jogos de movimento e consciência corporal. O alongamento e o aquecimento que antecedem o ensaio são determinantes e significativos no processo de criação dos alunos. O corpo precisa soltar suas amarras, suas fixações de tónus, a timidez precisa ser amenizada, o aluno precisa se sentir à vontade dentro do grupo para, então, estar livre e preparado para a criação. O tempo

programado para este momento inicial era de meia hora. Isso dependia muito também do objetivo principal da aula e até mesmo do estado emocional dos alunos. Às vezes, chegavam muito agitados e eu percebia que era preciso relaxar um pouco e trabalhar a concentração. Às vezes, chegavam muito cansados e apáticos e eu, então, sentia que precisávamos acordar o corpo para o ensaio e até mesmo dar uns minutos para deitar no chão, fechar os olhos e aliviar o cansaço. Se o objetivo principal da aula era fazer marcação de cena, por exemplo, já procurava fazer o alongamento trabalhando a “partitura do movimento” e selecionando material para os personagens. Em outras palavras, ao planejar a aula, partia de um objetivo principal para aquele dia. Sabendo onde queria chegar, traçava os melhores caminhos e, a partir daí, a aula crescia, surgiam novas ideias e novos exercícios.

Geralmente, pedia tarefas a serem realizadas em casa e registradas no Diário de Bordo, como escrever uma carta para alguém distante falando sobre você; escrever sobre a sensação de estar participando do Festival; escrever sobre o personagem; observar pessoas na rua e registrar. Em alguns momentos, parávamos para dar uma olhada nos diários, trocávamos, líamos, conversávamos e até escrevíamos nos diários uns dos outros. Esse registro ajuda o aluno a se envolver cada vez mais com o trabalho.

Em sala de aula, fazíamos leituras diversificadas. Às vezes, cada um com o seu personagem; outras vezes, trocávamos os personagens para que os alunos observassem a leitura que o outro fazia. O grupo aprofundava-se no processo de conhecimento do texto por meio de atividades diversas como pesquisa sobre os temas abordados, pesquisa sobre o autor, filmes relacionados, discussão em sala de aula e observação de imagens.

Na fase de construção da personagem, eu tentava mostrar para os estudantes a importância da sua criação, evitando que fizessem cópias de estereótipos. Aos poucos, eles próprios chegavam a essa compreensão e fugiam dos vícios. Para o trabalho de voz, fazíamos aquecimentos vocais com as vogais e com os números utilizando volumes, ritmos e entonações diferentes para as repetições. Depois, sentávamos ao redor de uma mesa com lápis, borracha e o texto na mão, e trabalhávamos as falas dos personagens minuciosamente. Esse processo de estudo do texto, construção de voz e personagens é contínuo e, portanto, esteve presente em todas as etapas que se seguiram. A memorização do texto vinha logo após o trabalho de voz, quando o aluno já havia passado por incansáveis leituras, facilitando o processo.

Quando a marcação entrou em cena, senti, como diretora, uma grande responsabilidade. Ao ver a cena de fora, tinha que estar atenta à questão espacial, à movimentação dos alunos e, ao mesmo tempo, criar um clima de cumplicidade para que se sentissem à vontade na criação. Os alunos crescem muito quando começam a se movimentar em cena. A partir daí, passam a criar livremente, trazem coisas surpreen-

dentos e o espetáculo cresce de forma encantadora. De modo geral, marco todo o espetáculo para depois ir mexendo e melhorando as cenas de acordo com a necessidade e com o tempo. Não fico insistindo em uma única cena até que ela fique perfeita para, então, passar para a outra. Faço o “todo” para depois ir aperfeiçoando as “partes”.

Todas as etapas foram fotografadas e minuciosamente observadas, registradas e comentadas com os alunos. Com isso, foi possível gerar uma responsabilidade com o grupo, que se manteve mobilizado, envolvido e unido durante todo o processo. Nenhuma substituição foi necessária. Cabe mencionar que, como parte da etapa de registro, os jovens tomaram iniciativas próprias e criaram comunidades em sites de relacionamento, trocaram fotografias, gravaram ensaios, gravaram músicas da sonoplastia do espetáculo, filmaram coreografias e, inclusive, disponibilizaram material no YouTube. Os jovens estavam dispostos, preocupados com o crescimento dos seus personagens; queriam saber se tinham melhorado ou se ainda precisavam melhorar. E o mais apaixonante é que eles se preocupavam de fato em crescer, em estar bem em cena, em fazer um personagem com características próprias no andar, no falar, no mover-se.

Durante todo o processo de montagem, não tivemos problemas com a disciplina. Criamos no grupo uma consciência da organização do espaço, dos limites de cada um e construímos juntos algumas regras básicas: se um grupo está ensaiando, todos os outros alunos têm que estar ali, em silêncio, colaborando, observando, até mesmo para dar opiniões depois e contribuir com o crescimento do outro; não é legal o aluno ficar interferindo na atuação do colega o tempo todo, e se isso tiver que ser feito é melhor que seja pelo professor; enquanto o ensaio estiver acontecendo, os alunos que estão fora de cena devem evitar ficar transitando pelo espaço; é importante organizar os intervalos até para beber água etc.

Todos os dias fazíamos rodas de conversa para falar sobre o trabalho. Durante o ensaio, lápis e papel sempre à mão. Ao final, sentávamos e compartilhávamos as impressões, registrando-as, inclusive, no Diário de Bordo, para não haver esquecimento. Ouvia bastante os alunos, mas sempre com a convicção de que, como diretora e observadora, tinha que avaliar honestamente nossas construções. Muitas vezes, isso implicava em dizer ao jovem: “isso não funcionou, pode parecer apelativo, vamos pensar melhor, vamos colocar os pés no chão, isso não é possível!”. Nunca se fez um ensaio sem avaliação ao final.

Os projetos de cenário, figurino, maquiagem, sonoplastia e iluminação foram elaborados dentro da montagem, embasados na pesquisa realizada e nas discussões em sala de aula. A partir do projeto, trabalhamos todos juntos na confecção desse material, inclusive com a participação da família, ensinando os alunos a fazerem fuxicos, flores, bordados etc. Fizemos máscaras, perucas, objetos de cena; trabalhamos no cenário pintando, cortando, colando... A maquiagem foi toda realizada por mães.

Enfim, foi um trabalho coletivo, em que todos nós criamos e aprendemos juntos.

O contato com o público, na apresentação, foi emocionante! A plateia viajava nas histórias com o grupo, vibrava, gritava, ouvia, observava, ria e, em alguns momentos, até dançava. Ali, naquele momento, tivemos a certeza de que tínhamos realmente feito um bom trabalho. Senti um orgulho muito grande dos meus alunos, das tantas pessoas que acreditaram e nos apoiaram. Consegui perceber em cada aluno particularidades que eram só de seus personagens; vi atores lidando com situações inesperadas no palco sem abandonar a cena; vi personagens cheios de verdade.

FESTIVAL DE TEATRO NA ESCOLA: MUITAS MUDANÇAS...

Decidi participar do Festival porque acreditei que seria uma experiência muito rica tanto para mim quanto para os meus alunos. Trazia comigo o desejo e a expectativa de aprender, conhecer e vivenciar coisas novas, e o Festival certamente nos daria essa oportunidade. Seria uma experiência completamente nova para todos nós. Tive muitas dúvidas e certo medo, porém, mais fortes que tudo isso foram o amor pelo teatro e o desejo de experimentar.

O Festival superou todas as minhas expectativas. Foi um dos maiores desafios da minha história profissional e uma das melhores experiências da minha vida. Rompi barreiras dentro de mim, venci medos, conheci pessoas novas, abri meus horizontes, amadureci, aprendi muito e cresci em todos os sentidos, como ser humano e como profissional. E posso dizer, com toda a certeza, que os meus alunos vão levar os frutos e a lembrança dessa experiência para o resto de suas vidas. Fomos surpreendidos, provocados, envolvidos, estimulados, alimentados e transformados.

A experiência do Festival de Teatro na Escola contribuiu significativamente para o meu desenvolvimento e aprendizado enquanto diretora e educadora. A partir dela, minhas estratégias de trabalho foram ressignificadas, colocando-me diante da formulação de novos modos de atuação como docente e do entendimento de que, embora essas estratégias estivessem ligadas a um projeto específico, elas poderiam ser multiplicadas em outros contextos de atuação de maneira igualmente potente. Cresci e aprendi muito, tornando-me mais detalhista, profissional, experiente, atualizada, segura e autônoma no meu trabalho. Deparei-me com minhas práticas educativas, amadureci e aprimorei meu papel de arte-educadora. Entendi que educar é facilitar o processo natural da aprendizagem por meio da qual construímos um vínculo com a realidade para transformá-la. Aprendi que o papel do educador de artes cênicas não é formar artistas. É, sobretudo, provocar os alunos, propor desafios, criar condições para que eles se desenvolvam, tornando-se seres humanos mais expressivos, seguros, conscientes, transformadores e felizes. É dar-lhes oportunidades de expressar

seus sentimentos, viajar no mundo dos sonhos e da imaginação, representar a sua realidade e refletir sobre ela de forma crítica e transformadora. Descubri que aprender é transformar e transformar-se.

O teatro oferece ao aluno a oportunidade de jogar, improvisar papéis, viver personagens, expressar sentimentos, desejos, medos, experimentar diferentes situações, reais ou não. O uso da máscara leva o aluno a descobrir o seu próprio eu, a se manifestar. No teatro, o aluno se reconhece enquanto um ser capaz e cheio de valor, descobre suas potencialidades, supera-se, ganha confiança em si mesmo, aprende a se expressar diante do outro e diante de si próprio, adquire liberdade pessoal e igualdade, o que reflete de maneira positiva em sua vida social, familiar e escolar.

RELAÇÕES COM A CIDADE: ESPAÇOS E PLATEIAS

Hoje, o trabalho da Cia. Língua de Trapo é muito respeitado pela comunidade e faz parte da agenda cultural da cidade. Somos um grupo unido, acreditamos em nosso trabalho e temos muito orgulho em ir para as ruas, para as escolas e divulgá-lo para as pessoas. Aos poucos, conseguimos formar uma plateia, que é fiel e comparece em peso para prestigiar o nosso trabalho. Estamos sempre nos apresentando no teatro da cidade com casa cheia, e as pessoas saem sempre do teatro felizes e ansiosas pelo próximo espetáculo.

Em 2009, com recursos do próprio grupo, ampliamos a sala e construímos dentro da escola um espaço lindo, erguido pela companhia, com o apoio das famílias, dos amigos e também da escola. O teatro ganhou credibilidade e apoio de toda a comunidade escolar.

Os moradores de Planaltina já conhecem o trabalho da companhia e acreditam nele, sabem que estão indo ao teatro para ver um trabalho de qualidade, feito com muita seriedade. O trabalho ganhou uma dimensão fora dos muros da escola. Atendemos escolas públicas, apresentamos em escolas particulares, eventos, feiras etc. De certa forma, estamos contribuindo muito com o movimento cultural da cidade. Novos grupos de teatro surgem a cada dia e o ingresso na Cia. Língua de Trapo tornou-se uma grande expectativa para muitos jovens, crianças e até adultos da cidade, o que nos dá a certeza de que estamos no caminho certo.

Isabel Cavalcante é licenciada em Educação Artística pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e professora titular da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

Depoimentos

UM NÓ DE GENTE QUE TE FAZ CRESCER

“Carrego ainda aqui os meus antigos fardos de delícias, carrego — mulheres e homens — carrego-os comigo por onde eu vou, confesso que é impossível para mim ficar sem eles: deles estou recheado e em troca eu os recheio.”

WALT WHITMAN. In: *Folhas das Folhas de Relva.*

Brasília, final da tarde de 8 de abril de 2010. Eu tenho quase 31 anos, alguns cabelos brancos e pouco mais de uma década de atuação como professor de teatro. Essa tarefa de olhar para trás significa rever as experiências “fazedouras” de mim, do eu que sou agora, e, portanto, reconfiguram-se, criam novos sentidos e emocionam-me profundamente. Lembro-me de que o primeiro contato com o Festival de Teatro na Escola foi no ano 2000. Eu era professor de contrato temporário da rede pública de ensino do DF e estudante de artes cênicas da UnB. Naquele momento, a proposta do projeto era um presente, a oportunidade que faltava para alçar outros voos por meio do ensino de teatro e possibilitar uma experiência muito especial para nossos estudantes, que se encantavam com o novo mundo que o teatro lhes apresentava. O cenário dessa primeira parte da história era o Centro Educacional 01 de São Sebastião, uma escola pública repleta de desafios e potenciais, como qualquer outra escola brasileira. Ao meu lado, a arte-educadora Lidiane Leão, grande parceira dessa jornada. O tema explorado para a criação do espetáculo era “Arte e cidadania: você é o personagem principal;” nunca mais esqueci. A aventura artística e pedagógica daqueles anos seria algo como o “mito fundador” do diretor e arte-educador que sou hoje. Foi no pátio daquela escola, ao lado da Lidiane e dos estudantes, que pude experimentar em maior profundidade caminhos de criação da cena, como afetar, motivar e exigir o melhor dos estudantes-atores, como coordenar um ensaio, a construção de dramaturgia em processo, e tantos outros aprendizados. Enfim, era um campo fértil, em que todo o conhecimento acadêmico e os anseios pessoais se tornavam uma prática absolutamente humana em meio a tanto suor, brilho nos olhos, poeira, amor e precariedade. Aprendi com esses estudantes, com a Lidiane, o Robson e outras pessoas que por lá passaram e deram a sua colaboração para a criação de “Nó”, nosso espetáculo, que, vendo hoje, era também um manifesto, talvez ali residisse a sua força. O melhor era

poder desbravar esse caminho tendo o olhar experiente e atento da equipe da Fundação Athos Bulcão, um diretor artístico como o Dácio Lima (que já não está entre nós, ou talvez esteja) e também a reflexão crítica, a preocupação com a construção do discurso que estava em cena, que Verônica Maia trazia para as reuniões com os professores. Chegar ao palco de um teatro profissional foi apenas o coroamento de todo aquele percurso de se fazer gente! Vi momentos de criação mágicos, jovens construindo-se por meio dessa experiência de ser em convívio com o outro, em ter que aprender a “compor” com o outro, aprendendo a reconhecer o seu valor, o valor da sua cor, do seu cabelo, da sua raça, da sua cidade e dos seus direitos. Ali começava o meu trabalho com essa cena que é também depoimento e testemunho real, sem representação ou personagem, característica hoje tão marcante no trabalho do Teatro do Concreto, grupo de que faço parte e em que, entre seus artistas, tenho a honra de contar com ex-alunas da época do Festival que hoje são grandes companheiras de trabalho.

Depois disso, trabalhei vários anos no Festival, compondo a equipe de coordenação do projeto, mais encontros e muita aprendizagem como pessoa, artista e cidadão. Trago comigo muitas imagens de vitórias: vitória do ensino de teatro, vitória da escola pública, da relação educador-educando, da juventude, vitória do teatro!

O Festival de Teatro na Escola sempre prezou por princípios-valores como participação, cooperação, qualidade, competência, diálogo e protagonismo dos jovens. A experiência do projeto revela-o como uma experiência ímpar de formação continuada para arte-educadores. Para além disso, o que mais me encanta nesse projeto é a sua busca em assegurar um lugar de ensino de teatro comprometido com a linguagem cênica e que proporciona, no fazer específico dessa arte, tantas outras aprendizagens. Um palco em que, ao longo desses anos, milhares de jovens puderam se conhecer, aprender a se relacionar, a ler, a pensar por si próprios, a resolver problemas, a ouvir o outro, a entender a escola e o conhecimento como portas para a construção de novos olhares e novos mundos.

A sensação que fica é a de gratidão por tanta diferente gente com quem pude aprender e por me sentir alimentado com um teatro novo que se aponta nos corpos dessa juventude. De Ceilândia a Planaltina, de São Sebastião ao Gama, um teatro vivo, que faz sentido, que muda vidas, que une pessoas, que dá orgulho de ser humano!

Francis Wilker, diretor do grupo brasileiro Teatro do Concreto, professor do curso de graduação em Teatro da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e consultor do Departamento Nacional do SESI na área de teatro socioeducativo e teatro nas indústrias, participante da edição 2000.

SORTE. ACHO QUE SOU UM CARA DE SORTE. DEUS ME DEU A OPORTUNIDADE E NÃO A DEIXEI ESCAPAR.

O ano que mudou minha vida. 2003. Eu vivia minha metamorfose ambulante. Uma transição entre a imaturidade, comemorando meu aniversário de 15 anos. Recém-contratado como estagiário de um órgão público, me deparei forçadamente com a necessidade de estudar no período noturno. Com grande receio e muitos medos, fui. Mal sabia que seria uma das mais importantes decisões da minha vida.

Rapidamente, como um raio, me entrosei com muitas pessoas. Quase todas eram cúmplices da minha realidade. Alguns com grandes experiências de vida e outros dispostos a viver estas experiências. Muitos eram os professores, porém nenhuma mais antipática que a professora de Artes, Lucinaide Pinheiro. Com um perfil arrogante, cheia de textos sobre artes, cultura, na última aula de sexta-feira. Não tinha nada mais chato. Certo dia, ela surge com uma adaptação teatral de vários cordéis do Pompílio Diniz intitulada “Tecendo os cordéis do Brasil”, que viria a ser encenada no Festival de Teatro na Escola. Surgia o grupo Arte Vida.

Um a um, os que queriam aparecer escolheram seu papel. Eu, a timidez em pessoa, queria somente ficar na minha. Para não perder minha nota, coloquei meu nome como contrarregra. Certo dia, um dos atores faltou ao ensaio e forçadamente fiz o seu papel. Infelizmente ou felizmente, o rapaz não mais foi ao ensaio e eu acabei assumindo o papel do cômico Vicente. Na brincadeira do ensaio, encenando só para os amigos, era fácil. Difícil era encenar para uma plateia lotada; pelo menos, era o que eu achava. Subir ao palco de um CCBB lotado e ser aplaudido pela plateia eufórica foi uma das mais inesquecíveis e melhores experiências da minha vida. Vi ali que eu podia trazer alegria às pessoas e, na medida do possível, me entreguei de alma a isso.

Em meio a tudo, a antipática professora de artes foi encantando com sua alma iluminada e motivada pela transformação social. Quem apostaria em um trabalho desses com jovens alunos do período noturno, taxados como a galera que não quer nada? Somente Lucinaide Pinheiro, uma grande mestra, que além de tudo trouxe para junto de nós seu grande mestre, Mangueira Diniz, sábio poeta botafoguense, de modos engraçados, mas de uma grande vivência cultural. Juntos, mal sabiam, ou fingiam não saber, que dirigiam o futuro de muitos, principalmente o meu.

Dali pra frente, encantado e motivado pela vivência do Festival de Teatro na Escola, ninguém queria mais parar. Nesse embalo, montamos o texto autoral “Jovens, medos e desafios” na edição seguinte do Festival. Tamanho era o potencial do texto que, de brinde, conseguimos o patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura (FAC-DF). Eu, que era contrarregra, virei ator, autor, assistente de direção e agente de comunicação do grupo. Abracei minha oportunidade e ninguém mais me parou.

Infelizmente o tempo passou, a distância levou alguns mestres e aproximou outros. Hoje, como programador cultural do SESI-DF, tenho a alegria de trabalhar com muitos mestres e amigos que, por meio do Festival, me ensinaram muita coisa. Saúdo com bastante apreço e alegria o Festival, que me excluiu da maioria e me mostrou muitas realidades, me deu autoestima e motivação para multiplicar o que vivi.

Sorte. Não sei se foi só sorte. Acredito no destino. Estava escrito em linhas tortas, mas estava. Quem sabe o destino não é um cordel de Pompílio Diniz?

Felipe Moura, programador cultural do SESI-DF, participante das edições 2003 e 2004.

PASSEI NO TESTE, E AQUELE TESTE MUDOU A MINHA VIDA...

A fila era imensa. Muita gente talentosa. Parecia seleção para participar de um filme de Hollywood. Todo mundo na expectativa. As meninas haviam se preparado muito. Arrumado o cabelo, feito as unhas. Os meninos também. E eu estava ali sem nem saber por quê. Nunca tive vontade de ser atriz. Aos poucos, uns iam saindo mais alegres, outros um pouco mais desmotivados. E eu, com muito medo, afinal, nunca tinha parado nem pra declamar uma poesia, que dirá participar de uma seleção para compor o grupo de teatro da escola. Entrei na sala, sentei na cadeira. A professora me entregou um texto. – Meu Deus, Bertolt Brecht! Dei sorte. “Analfabeto político” me encantou de cara. Parecia ter sido escrito por mim. Meu tema preferido era política. Encenei. Ela gostou. Passei no teste.

Daquele dia em diante, o teatro faria parte de mim. Eu tinha 15 anos. Meu primeiro papel não poderia ser outro: a repórter que dava em primeira mão a notícia da morte de Santo Cristo, aquele da música de Renato Russo. A estreia foi uma das minhas experiências mais marcantes. O teatro estava lotado. Todos olhavam para mim. Naquele momento, por incrível que pareça, eu tomei uma das decisões mais importantes de toda a minha vida. Decidi que queria seguir a carreira de jornalista. Como assim? Isso mesmo, eu queria ser uma das melhores repórteres do Brasil. Que engraçado, precisei subir em um palco para decidir que queria ser jornalista. Adiante...

O grupo Conexão & Arte, lá do Centro Educacional 03 de Sobradinho, foi por alguns anos parte da minha família. Ah, como eu era feliz; como me sentia útil em ir para a escola todos os dias, ajudar o grupo, organizar os ensaios. Tudo girava em torno da nossa participação no Festival de Teatro na Escola. Era o que nos movia; o que fazia com que déssemos o melhor em cada encontro. Nossa meta era subir no palco do CCBB e ser aplaudidos de pé. Nesse processo, aprendi a me concentrar, a falar e ser ouvida, a escutar o que o outro tinha para me dizer, a entender a importância de se ter o hábito da leitura, do convívio em grupo, da tolerância, do amor, da amizade e, principalmente, da necessidade de mudar a minha própria história.

O teatro me ensinou que a disciplina é fundamental para quem busca o sucesso, a realização. Não há vitória merecida sem um grande esforço. O teatro é entrega, é emoção, sangue na veia, dedicação, dor, memória, amor, muito amor.

Não há como não me emocionar ao perceber que, naquele dia em que passei no teste para compor o grupo da escola, eu estava abrindo a porta que me levaria a abrir dezenas de outras portas. E que essa primeira porta me apresentaria um mundo novo, a oportunidade de ser protagonista da minha história.

O teatro me apresentou às artes, a Athos Bulcão, a Dulcina de Moraes, a Dostoiévski e a muitos outros. Ao Festival de Teatro na Escola, agradeço por ter me apresentado o teatro; e ao palco, por ter me apresentado o jornalismo.

Passados alguns anos, continuo brilhando em outros tabladros.

Palmas... Palmas... Palmas...

E que o Festival de Teatro na Escola continue escrevendo muitas e muitas histórias!

Ionara Silva, jornalista e assessora de imprensa da Fundação Athos Bulcão, participante das edições 2002 e 2003.

UMA ESTREIA

Participar do Festival de Teatro na Escola foi uma experiência impactante na minha vida. Meu primeiro encontro com o projeto se deu no ano 2000, quando substituí uma atriz no espetáculo “Nó”, criado no Festival do mesmo ano pelo grupo Filhos do Beco, da escola Centro de Ensino Médio 01 de São Sebastião. Quando fiquei sabendo que na escola havia um grupo, pedi aos diretores – Lidiane Leão e Francis Wilker – para participar, pois eu tinha muita vontade de conhecer melhor esse fazer artístico. Os professores e o grupo elaboraram alguns testes e, então, fui acolhida. A vivência foi bastante intensa e significativa. Já naquela época nos era exigido um alto grau de dedicação, disciplina e responsabilidade, o que contribuiu para o nosso amadurecimento grupal e pessoal. Tudo o que vivíamos resultava não só em aspirantes a atores ou atrizes mais conscientes, mas também em alunos, filhos, cidadãos e seres humanos melhores, capazes de escutar, entender, criticar, colocar-se no lugar dos outros e observar a própria realidade, podendo assim interferir e transformá-la.

Foi com essa experiência que extrapolamos os muros da escola, as grades de casa, as fronteiras dos estados e nos apresentamos na Mostra Fringe, do Festival de Teatro de Curitiba, um dos mais importantes do país. Lá, além de assistir a inúmeras peças de grupos de outras regiões, pudemos estudar e debater sobre o conhecimento artístico, um aprendizado inesquecível para nós, jovens de 15 a 20 anos, que na sua maioria nunca tinha saído do Distrito Federal.

Em 2002, quando participei efetivamente do Festival de Teatro na Escola, montamos uma peça chamada “Paulada”, desenvolvida a partir de estudos interdisciplinares sobre a cultura popular. Algum tempo depois, os diretores tiveram que se distanciar do grupo; não podiam mais conduzir o coletivo, nem os processos. No entanto, o grupo de alunos, que já estava bastante solidificado, optou por continuar. Resolvemos elaborar outros trabalhos e outras maneiras de interferir naquela comunidade, entre elas, esquetes e até a participação em rádios piratas da cidade. Fomos criando resistência, ganhando força e, aos poucos, criamos uma ONG. Alguns não quiseram seguir carreira artística, mas outros optaram por se dedicar a essa profissão e cursar artes cênicas, como foi o meu caso. Ingressei na UnB em 2004 e, hoje, integro o grupo Teatro do Concreto. A vivência no Festival foi tão impactante para mim que não havia possibilidade de não continuá-la. Penso que o respeito e o amor que tenho por essa profissão são frutos dessa base sólida e intensa proporcionada nestes primeiros encontros.

Micheli Santini, atriz, ganhadora do Prêmio SESC de Teatro Candango 2007, participante da edição 2002.

O SONHO DO QUAL NINGUÉM QUER ACORDAR!

O Festival foi minha primeira experiência com o teatro de verdade, tanto como ator quanto como plateia. Foi, certamente, marcante e inesquecível. Vou guardar aquele público: minha mãe e irmã na plateia, lotando o teatro do Centro Cultural Banco do Brasil. Momento especialíssimo, que me rendeu uma semana mal dormida, de tantos sonhos. Não queria que aquilo acabasse logo.

O convite para participar do Núcleo de Formação, no ano seguinte, foi uma surpresa maravilhosa, um reconhecimento do trabalho feito em 2007 e uma abertura para novas possibilidades no teatro. Foi minha participação no Núcleo que me fez crer que eu poderia ir além de uma apresentação no CCBB, e que me fez vislumbrar uma profissão que já me levou a um festival no Maranhão.

Hoje, sou universitário do curso de Letras e ator paralelamente. Tento conciliar a faculdade com o teatro. Sempre procuro ver o teatro dentro das letras e usar um conhecimento em favor do outro. O Festival me mostrou os palcos e hoje sou fascinado por eles. De modo geral, aprendi a apreciar ARTE.

Minha gratidão ao Festival de Teatro na Escola e a todos que o fazem acontecer é eterna. Entristece-me a falta de apoio nos últimos anos para que outros, como eu, tenham acesso a esse tesouro imaterial.

Mas que seja eterno! Viva o FTE!!!

Felipe Diox, ator e estudante de Letras, participou da edição 2007 e integrou o Núcleo de Formação.

Uma análise político-estético-histórica dos espetáculos: um festival de fotos

CRISTIANE SOBRAL

09h. Intensa movimentação no teatro. Ritmo de preparação. Há muito a fazer até a noite. Grupos de diversas cidades do DF chegam aos camarins do teatro. Depois de um período intenso de trabalho, alguns pisam o palco pela primeira vez, outros relembram momentos de sonho. Unidos, professores e alunos, compartilham a expectativa do sucesso e a experiência única do encontro com a plateia convidada.

Ingrediente indispensável do Festival de Teatro na Escola, o intercâmbio entre os artistas e/ou educadores que ministram oficinas é um dos pontos-chave do processo de trabalho, na medida em que promove trocas valiosíssimas entre todos os participantes envolvidos.

Aos educadores das escolas participantes, o projeto oferta a possibilidade concreta de diálogos entre os seus pares e o exercício indispensável da formação continuada. Neste processo, todos são formados e reformados. O olhar do artista que visita as comunidades representantes da diversidade da nossa cidade é revisado na volta ao seu espaço de atuação. O olhar do educador da escola pública vislumbra novos horizontes depois de ter sido alimentado. O olhar do aluno abre-se para a descoberta de novos caminhos para a construção e afirmação da sua identidade.

Finalmente, a escola e a comunidade enxergam outros contornos do universo das artes cênicas, antes invisível, ou sujeito a visões distorcidas e preconceitos gerados pelo desconhecimento. De posse de outra visão, alguns percebem que podem arregaçar as mangas e assumir a responsabilidade pela reconstrução do próprio universo. A ação, elemento gerador da teatralidade, assume agora o protagonismo das realizações. De fato, agir implica novas atitudes de forma a construir e enxergar outros horizontes sem alagozes nem vítimas, com ações, reações, consequências e atitudes.

Os relatos dos grupos são reveladores. Em muitos casos, a comunidade se fortalece e continua a caminhada iniciada com a participação no Festival motivada por seus líderes e pelo apelo do protagonismo juvenil despertado pelas vivências dentro e fora da cena teatral. A arte escorre para a vida.

Aos professores selecionados, possibilidades de transformação. Olhando para frente, esses educadores enxergam caminhos para o seu avanço nos estudos, inúmeros temas para futuras pesquisas e a riqueza do local onde sempre estiveram, muitas vezes apagada pelos desafios do cotidiano rotineiro de dificuldades diante de uma política cultural local com escassos incentivos para o desenvolvimento das atividades cênicas.

Em um outro ângulo, alguns alunos amadurecem a admiração pelos professores, enveredando pelo caminho das artes cênicas como opção profissional. Muitos, desde a criação do festival, já trilharam ou estão a seguir hoje, como aprendizes, os corredores do Departamento de Artes Cênicas da UnB, da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e de algumas escolas de teatro da cidade. Outros, ao longo desses dez anos do projeto, já concluíram uma etapa da sua formação e ingressaram no meio profissional seguindo os passos dos seus formadores. Os elos do Festival são incontáveis e apontam para um futuro promissor do universo das artes em uma cidade nascente às voltas com a comemoração de seu primeiro cinquentenário.

21h. Expectativa na plateia. Luz na boca de cena. Vai começar mais um espetáculo.

O palco do Festival é uma vitrine a espelhar os frutos de um intenso período de trabalho com a diversidade. São diversos os universos, os desafios, os caminhos escolhidos pelos educadores, assim como os resultados encontrados por cada um dos grupos. Entretanto, todos experimentam, de forma única, a criação e colaboração coletiva, a convivência diária e a necessidade do diálogo para a materialização do produto final, que reflete sem dúvida a dinâmica do processo de trabalho de cada equipe.

Em uma alusão às regras de três, cada indivíduo de cada grupo em cena está para o resultado cênico, assim como cada cidadão de uma comunidade está para a sua cidade. Não é possível conceber a totalidade de um produto sem a percepção de cada um dos ingredientes da sua construção, isto é óbvio. Promover cidadania melhora a qualidade de vida dos habitantes de uma cidade. Sendo assim, a oferta de arte, cultura e lazer melhora os índices de desenvolvimento de uma população e do seu meio ambiente.

O acervo de imagens do Festival é tão rico que desperta o interesse imediato de uma leitura mais atenta das fotos em questão. Cada diálogo, cada postura corporal, cada objeto de cena, cada rosto maquiado, cada peça de figurino que salta aos olhos do espectador convidam a uma leitura do processo de construção dos espetáculos. Ao observar os materiais utilizados no figurino, por exemplo, é nítida a necessidade de criar de acordo com o que se tem à disposição, de reinventar padrões a partir do algodão, do voal, do contraste do branco, do preto e do vermelho, dos retalhos e de outras inúmeras combinações. Também é possível identificar a postura crítico-reflexiva

de cada grupo na busca de um equilíbrio entre os modelos impostos pela indústria cultural e o próprio conceito de luxo, qualidade e beleza. Ao percorrer a sequência de fotos, o corpo dramático vai amadurecendo o seu texto, aprofundando o conteúdo das suas frases e aprimorando a sua linguagem. Não existe um padrão para a criatividade.

Na foto do espetáculo *De quem é a bola?*, de 2002, surge o mapa do mundo que também enxergamos como a bola, símbolo nacional de excelência; surge ainda o palhaço que brinca a desafiar o próprio equilíbrio. A máscara revisitada da Comédia Dell'Arte aparece no rosto do intérprete. Uma imagem que sem dúvida sugere o universo de possibilidades de transformação da própria realidade apresentado aos jovens no decurso do processo de formação do Festival.

No espetáculo *Navio negreiro*, de 2003, vemos um rapaz com rosto de caveira, congelado no gesto de quem aponta uma arma. O rosto está maquiado em branco e preto, o corpo reflete a luz e a sombra, de forma a brincar com as múltiplas leituras da escravidão. A pele do homem em cena não é tão escura. Esse homem representa as múltiplas perspectivas da escravidão nos dias de hoje, muito além da cor? Sugere que os escravos são caveiras, sem alma, sem identidade, com uma vida roubada? A arma que não enxergamos reflete a violência assustadora à qual somos submetidos nos dias de hoje.

Olhando atentamente o figurino, a maquiagem, o cenário, a iluminação, os temas escolhidos, enfim, os signos teatrais utilizados para a montagem dos espetáculos, é possível reconhecer a originalidade de cada processo de criação, o refinamento das escolhas, da concepção dos materiais e do seu acabamento, e do aprimoramento da escuta em cena que coloca o intérprete cada vez mais dono do espaço cênico.

Os grupos participantes do Festival parecem construir uma identidade única ao longo dos anos, e essa autenticidade aparece em cena, na forma mais segura e precisa da ocupação da cena teatral e na intencionalidade de cada gesto. Além disso, a autoestima também tem sido reforçada, de forma a permitir que os grupos tenham interesse em ouvir e contar as suas próprias histórias em cena. As imagens refletem indivíduos que estão aprendendo a respeitar e aprender a conviver com os seus limites, a ter consciência do seu valor pessoal e a confiar em si.

Aprender a contar as próprias histórias capacita o contador com as ferramentas essenciais para a reinterpretação da memória. Se um indivíduo conquista a própria identidade, toma posse da legitimidade necessária para o risco da criação, ao mesmo tempo em que começa a ter interesse e respeito por outras trajetórias. A partir daí, poderá utilizar os seus mecanismos de entendimento para reinventar inúmeras histórias, assim como entender diferentes pontos de vista, aumentando o seu universo de conhecimentos e a possibilidade de compartilhar experiências.

No espetáculo *Baú de imagens*, de 2004, o teatro surge no seu exercício de representação estética da experiência humana. Puro, refletido no abraço enamorado da jovem a proteger o pequeno homem cujos olhos vislumbram um horizonte com infinita esperança para o amor do casal. É a cena oferecendo alternativas para a realidade em um ato único de inclusão. Ao lado da cadeira, está escrita uma frase a confirmar a profecia de um mundo melhor: "Deus é 10".

21h39. Palco nu. Momento de pausa dramática. O público está atento e totalmente envolvido com a teatralidade que escorre pelo proscênio.

Como se forma um cidadão? O Festival dá ótimas dicas. Uma vez em cena, não há limites para a ação. Ao longo das nove edições, é possível recordar alguns momentos nos quais o personagem rompe os limites do palco e desafia as fronteiras da caixa cênica, muito além do realismo, atingindo a percepção do espectador. Eis aí um magnífico espetáculo que agrega dinâmica e interatividade, elementos que evidenciam o contexto deste terceiro milênio, em que as barreiras estão a ser desafiadas e reinterpretadas, ampliando os horizontes e possibilitando outras relações entre as linguagens.

No espetáculo *Saltimbancos*, de 2008, a imagem desafia a estética da sensibilidade ao retirar matrizes dramáticas do universo dos deficientes auditivos, cujas mãos reproduzem símbolos, gritam frases inteiras cheias de significados, ou sussurram os mais belos poemas. O paradoxo. Imagens de um mundo envolto em silêncio convidam o espectador a ouvir melhor.

No cenário, figurino e maquiagem, é apresentado o jeito de fazer as coisas apesar das limitações. Inúmeras soluções alternativas e disponíveis são encontradas a partir de materiais como jornal, papelão, plástico, entre outros. No entanto, o segredo está em tornar a forma de construção e preparação desses materiais única e criadora de produtos de excelência que não apontem as suas origens e que, pelo contrário, vão muito além delas. Muitas vezes o que se vê não é apenas jornal, é um obra de arte, concebida dentro de padrões estéticos de excelência. Pouco a pouco, os materiais vão dialogando mais com o texto e a interpretação dos atores, contribuindo para a contação de histórias em cena e para a representação do universo dramático no palco.

A apreciação de uma obra de arte faz uso de ferramentas sensoriais e cognitivas, para interpretar essa linguagem tão simbólica. Os símbolos percorrem as cenas apresentadas no Festival como um retrato das vidas a interpretar vidas. Neles, podemos encontrar críticas ou reforços dos elementos que nos são impostos pela indústria cultural massificante, o reflexo das inúmeras horas de televisão às quais somos expostos desde a mais tenra infância e que saltam do nosso inconsciente ou invadem o nosso

cotidiano como raios, além dos padrões de beleza que não representam a maioria da população, os modelos de exclusão do diferente, entre tantos outros.

Nas imagens do espetáculo *A lei e o rei*, de 2008, associações com as atuais disputas de poder no cenário econômico e religioso vêm à tona. Vemos um trono em cena, dois nobres que disputam o poder e, ao fundo, os muros do castelo e imagens da cidade. Vemos ainda uma manifestação popular de protesto, pois os nobres em cena representam uma disputa de poder. A manifestação popular ao fundo mostra o desejo de transformação das estruturas tradicionais e a força da participação do povo na construção de uma governança mais participativa. A linguagem cênica produz o efeito da hierarquia com pequenas modificações visuais. Os populares estão descalços, os nobres calçados. Os populares aparecem ao fundo da cena, os nobres em destaque. Um dos nobres tem um símbolo religioso em sua coroa. O outro usa uma coroa de rei. O trono é vermelho e dourado. Sangue e riquezas? O trono é um espaço bastante cobiçado e motiva a guerra.

À medida que os primeiros gritos dessas populações normalmente excluídas do acesso aos produtos artísticos são emitidos, vai sendo construída, lentamente, uma linguagem simbólica essencial, autêntica, contundente, que evidencia a sua expressão genuína. Até mesmo o silêncio, ou a pausa dramática, começa a ser valorizado como um espaço de expressão, depois desse longo e intenso período de trabalho, já que a arte exige rigor. Nas rodas, realizadas ritualisticamente antes das apresentações, está presente a força da ancestralidade das manifestações artísticas primitivas, reunidas em roda desde os primeiros homens e mulheres habitantes desse planeta.

Fora da cena, são realizados alguns debates após os espetáculos, mediados por profissionais de teatro da cidade e com a participação do educador e alunos, assim como de membros responsáveis pelo projeto da Fundação Athos Bulcão. Nesses encontros, o espetáculo é revisitado, assim como o processo de trabalho com o importante retorno do espectador, nesse caso um profissional da área, com a função de lançar na roda de discussão coletiva temas expostos pelas montagens, inquietações e proposições apresentadas pelo espetáculo. Nesses espaços de diálogo aberto para a crítica, os alunos atores entendem a diferença entre o que se quer dizer e o que se diz, e se colocam diante da multiplicidade de sentidos e interpretações do tecido dramático exposto em cena.

Nessas ocasiões, o educador pode ouvir outro ponto de vista sobre a sua criação, visitar o seu processo de trabalho, a sua postura perante o grupo e exercitar a escuta construtiva. No visitante, os alunos enxergam outras possibilidades de leitura do material que construíram e aprendem a conversar sobre o fazer para aprimorar o refazer. É conversando que a gente se entende.

21h43. O riso invade o palco e exige maestria e sensibilidade. Momento mágico de comunicação.

No exercício de ser outra coisa, está a grande magia do teatro. A noção de representação é tão antiga quanto o homem. Não há limites para a criação. Ali reunidos, é possível perceber que o protagonista do espetáculo em questão é muitas vezes o ator mais tímido do grupo. O mais falante não consegue levantar a voz em cena, mas é brilhante ao desenhar o tempo e o espaço da ação teatral e a construção da cena como um tudo. A moça tímida ousa subir escadas altíssimas e afinar com maestria todos os refletores, delimitando o espaço cênico, assim como o seu espaço no mundo. A senhora mais idosa do grupo se realiza desenhando e costurando os figurinos do espetáculo e descobrindo uma profissão, ainda que tardia. Tudo isso dá um novo sentido à vida dentro e fora do palco, renova os universos desses indivíduos e desenha outros cenários de futuro para esses jovens e suas famílias.

Para quem assiste ao resultado da criação, pode ser apenas mais um espetáculo. Para os envolvidos na sua concepção e produção, talvez seja o primeiro espetáculo da sua vida e das suas famílias, o espetáculo divisor de águas, construtor de um novo papel no grupo ao qual pertence, assim como um espaço de fortalecimento de relações interpessoais e de consolidação de laços afetivos. Para aqueles que participam intensamente, quer sejam público ou artistas, é sem dúvida uma excelente oportunidade de revisão das suas próprias vidas. Ficou com o espetáculo na cabeça? Aproveite ao máximo esse momento de leitura dos seus diálogos interiores. Reflita.

O público também se forma no decurso do evento. Chega barulhento em fala e excessivo em gestos, reivindica o protagonismo, tenta se autoafirmar. De espetáculo em espetáculo, vai aprendendo a ouvir e a dialogar com o palco em silêncio e a desaparecer em alguns momentos para que o que está em cena apareça. Aprende ainda a receber as mensagens sem pré-julgamentos, modifica o seu modo de agir, até que os comportamentos inadequados não sejam regra e sim um quadro de exceção a espelhar a participação da plateia no Festival.

Teatro não se aprende apenas na teoria. Iniciativas de teatro não formal são excelentes para ocupar as lacunas da prática teatral encontradas atualmente no cenário do ensino de teatro no Distrito Federal, em função das atuais e constantes exigências do Programa de Avaliação Seriada da Universidade de Brasília e do Vestibular propriamente dito, e da inclusão do ensino das artes cênicas, da música e das artes visuais, como conteúdo obrigatório nas escolas de ensino médio.

Cabe ressaltar que o ensino do teatro na escola é importante para o desenvolvimento da cognição dos alunos. O jogo teatral, por exemplo, promove a interação, o trabalho democrático, pessoal e coletivo em sala de aula, complementando, junta-

mente com outras disciplinas, a formação de cidadãos com competências e qualificações futuras para o desenvolvimento pessoal e profissional. Sem a prática de teatro na escola, os alunos perdem um indispensável ingrediente da sua formação. Assim, as iniciativas de educação não formal em teatro passam a ser ações complementares e indispensáveis ao conteúdo teórico ministrado e, portanto, deveriam ser adotadas como política governamental em todas as escolas.

Todos os espetáculos do Festival têm entrada franca. Essa gratuidade ajuda a formar e fidelizar público para o teatro no Distrito Federal. A plateia agradece pelo tempo de descobertas. Quando o evento termina, quem esteve em todos os espetáculos percebe o hábito que foi criado e começa a procurar outras atividades artísticas da cidade para prestigiar. Logo desmitifica o conceito de que o teatro em Brasília é caro, começa a descobrir que existem muitas peças em cartaz e aprova a qualidade e a força do nosso teatro, que começa a consumir. Muitos vão além e procuram investigar mais a fundo, procurando escolas profissionalizantes, faculdades e universidades para o exercício cênico, visual, cinematográfico etc. Não estamos em época de intensa comunicação entre as linguagens?

As escolas onde os projetos foram realizados também se modificam, fortalecem a autoestima e descobrem a força coletiva para alavancar outras iniciativas. O educador volta fortalecido e abastecido para futuras batalhas. O ensino das artes cênicas segue revitalizado, mas a comunidade escolar também percebe condições de fazer mais, de fazer o que quiser, de tomar posse do espaço que possui.

21h45. A atriz esquece um objeto de cena no palco justamente no espaço onde será aceso o foco de luz. Vamos descobrir como o próximo ocupante do espaço cênico vai resolver a situação.

No espetáculo *Uma reportagem maldita*, de 2007, uma leitura do caos nas cidades. O homem em pedaços com a roupa branca lembra hospital ou qualquer ambiente de retiro da sociedade, e mais uma vez o tecido vermelho que traz a ideia do sangue. A imagem ao fundo mostra uma paisagem de uma cidade grande de país subdesenvolvido com os traços do caos habitacional, excesso populacional etc. E o pé do homem a conduzir o leitor da imagem para dentro do quadro? Sugere uma reflexão sobre a nossa realidade de país continental?

No espetáculo *Dez encontros juvenis*, de 2004, a força jovem da coletividade está em cena. É o retrato de uma geração em movimento que segue com o desejo de escrever a própria história e afirmar as suas diferenças. Isso se reflete nos figurinos (calças jeans pintadas e desenhadas), nas faixas de cabeça, nos olhares desafiadores.

No espetáculo *A parição cidadã*, de 2000, o coletivo está em cena. Algo está em construção. O que será? Capacetes amarelos, roupas pretas, pés descalços, objetos

vermelho e branco constroem a unidade da cena. Há um movimento de construção em série. A caracterização de um personagem pode ser feita apenas com um único objeto.

As imagens refletem uma época do teatro de Brasília, influenciado por tendências nacionais e mundiais, em tempos globalizados. É possível perceber a tentativa de construir universos além dos padrões televisivos. As fotos retratam um tempo de reconstrução da identidade dos indivíduos e da cidade, como espaço geográfico e cultural. Apresentam o surgimento de uma linguagem cênica que mistura elementos do clown, do rap, do funk e da cultura popular como a capoeira, o samba de roda, as festas populares, entre outros.

Na cenografia, enxergamos um espaço que deixa de ser decorativo e incorpora as ações dos personagens de forma a comentar e tomar partido a favor da linguagem que o espetáculo quer levar à cena. Há também um melhor acabamento dos objetos de cena e adereços, de forma a promover um maior equilíbrio na dinâmica do palco.

No espetáculo *A juventude dos planos fora dos eixos*, de 2001, o palco revela a projeção meio esverdeada de uma Brasília antiga que contrasta com duas jovens sentadas no lado direito da cena. A imagem reflete o equilíbrio do palco e a modernidade do teatro diante do acesso às novas tecnologias. Uma Brasília ainda jovem hoje dialoga com o referencial do passado bem próximo. Talvez o jovem da periferia esteja ainda construindo o seu espaço em outras estruturas bem menos planejadas que a do Plano Piloto.

Em algumas imagens, excessos na caracterização dos personagens poluem visualmente, entretanto, pouco a pouco, as fotos mostram que os criadores começam a descobrir alternativas para a construção do corpo cênico das personagens. Talvez a carência de modelos referenciais de outros espetáculos teatrais influencie na pequena cartela de escolhas dos grupos no momento de construir os figurinos dos seus espetáculos.

Os personagens e os temas refletem os anseios dos grupos, os desejos e as alternativas diante da sua realidade. Os papéis representados recuperam alguns modelos sociais positivos ou negativos, de família, posição social, conflitos amorosos e religiosos, violência, liberdade, enfim, temas em voga no nosso meio. Por intermédio desses personagens e temas, os grupos tentam entender e reorganizar o seu universo.

Tragédias e comédias no casamento, de 2000, apresenta, ao fundo, o desenho de uma janela azul e branca meio disforme. Em cena, duas atrizes vestidas de preto usam luvas brancas e pretas. Uma versão bem-humorada e crítica do casamento. A janela azul disforme sugere uma crítica ao mundo conjugal de sonhos idealizado, no qual está sempre tudo azul. A realidade da cena, cuja caracterização dos personagens lembra animais como cachorro e gato, sempre em disputa segundo o senso comum, mostra um universo imperfeito e cheio de conflitos destacado pela interpretação das atrizes.

No espetáculo *Àqueles que queriam informação*, de 2000, o coro em cena, presente em muitas outras fotos do Festival, por exemplo, revela uma alternativa para a utilização de todos os atores em grupos grandes. Trata-se de uma solução para o exíguo tempo de preparação. Muito além desse recurso, essas individualidades não representariam a força da mobilização jovem, uma voz coletiva e ancestral sempre presente?

No espetáculo *O Santo e a porca*, de 2001, salta aos olhos a entrega dos atores e o máximo esforço de interpretação em um momento de tensão, de conflito no espetáculo. Observe o nariz de palhaço, objeto que aparece também em outras imagens do Festival. Não há dúvida de que esses jovens estão a buscar maneiras de atingir as emoções do espectador com as suas expressões corporais e faciais aliadas ao esforço da equipe que trabalhou para o êxito do espetáculo.

21h50. Fim do espetáculo. Aplausos. As cortinas são fechadas. O público se despede... Ritmo de volta para casa. As fotos contarão a história. O teatro segue inventando e reinventando mundos, desde os primórdios.

Cristiane Sobral é bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília, poeta e professora da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes.



ENSAIO fotográfico



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



TRAGÉDIAS E COMÉDIAS NO CASAMENTO

BOI DA CARA PRETA



NÓ



FELIZ IDADE



DOIS IDIOTAS SENTADOS CADA QUAL NO SEU BARRIL



O PESCADOR DE ILUSÃO



A PARICÃO CIDADÃ



ÀQUELES QUE QUERIAM A INFORMAÇÃO



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



OS TOMATES TAMBÉM SÃO VERMELHOS



RETALHOS



O AUTO DO GUERREIRO DO PENACHO VERMELHO



LISÍSTRATA



O SANTO E A PORCA



RESPEITA MEU CACHORRO!



A PENA E A LEI



A MORTE DA ARTE



EM NOME DE TODOS OS SANTOS



A JUVENTUDE DOS PLANOS FORA DOS EIXOS



A VIDA COMO ELA É... OU NÃO



2000

2001

2002

2003

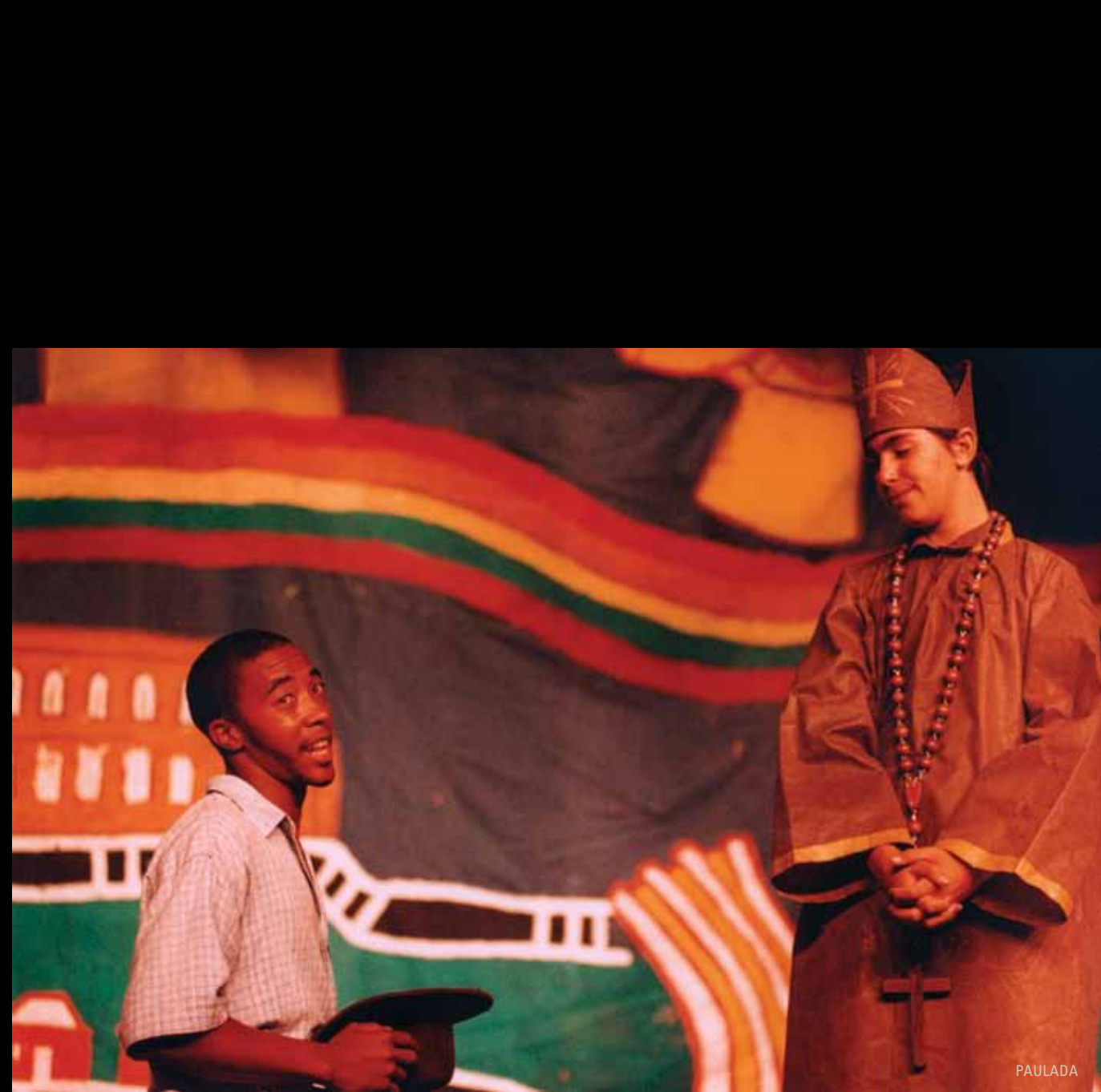
2004

2005

2006

2007

2008



PAULADA



RETRATO EM PRETO E BRANCO



DE QUEM É A BOLA?



SÃO MARCUS OU A SAGA DE UM INCRÉDULO



© TRAVESSEIRO



SANTO CRISTO MORTE E VIDA



ALICIAR-SE NO PAÍS DAS MARACUTAIAS



NAS PEGADAS DO MEU BUMBA



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



LIÇÃO DE BOTÂNICA



O CULPADO QUEM É ?



QUEM CONSTRUIU BRASÍLIA?



A MORTA



ROMÃO E JUANITA OU O DIA EM QUE CHICO ESPIRRO SAIU DO SERTÃO DO CABROBRÓ



TECENDO OS CORDÉIS DO BRASIL



EDÍPIO DOS REIS



É PRECISO NÃO DAR DE COMER AOS URUBUS



O SONHO DE BACO



OU NÃO



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



JOVENS, MEDOS E DESAFIOS



A ÓPERA DO MALANDRO



DEZ ENCONTROS JUVENIS



ANJO NEGRO



CORPO TENSO, VOZ PASSIVA



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



METENDO O NARIZ



RESPECTIV





2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



ME CONTRADIGO QUANDO DIGO QUEM SOU



BRINCADEIRA CURIOSA



O AUTO DA BARCA DO INFÉRNO



A VOLTA DO QUE NÃO FOI



FALA!



VILA DO ALÍVIO



ENQUANTO GODOT NÃO VEM... O QUE FAZEMOS EM UM ATO?



IMAGINÁRIO DA VIDA REAL



NO SÍTIO DO...



VOLTAR ATRÁS É MELHOR QUE PERDER-SE NO CAMINHO



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008







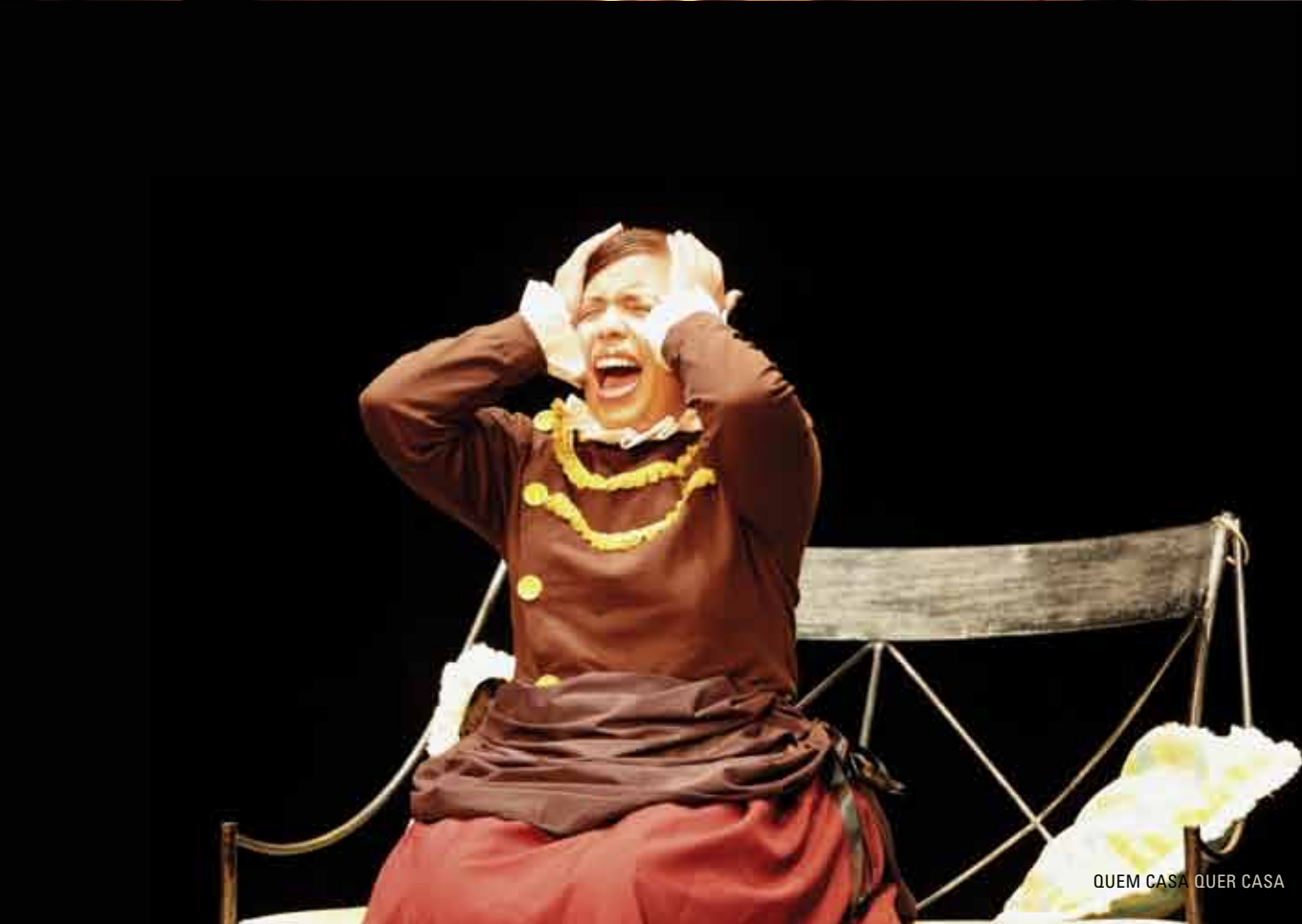
GOTA D'ÁGUA



ITINERÁRIO



UM TIPO BRASILEIRO



QUEM CASA QUER CASA



ZONA CONTAMINADA



UMA REPORTAGEM MALDITA



A VIDA É DOCE, MAS NÃO É MOLE NÃO



TORTURAS DE UM CORAÇÃO AVARENTO



2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008



O SANTO E A PORCA



O PAGADOR DE PROMESSAS



A ETERNA LUTA ENTRE O HOMEM E MULHER



SALTIMANCOS



A PENA E A LEI

GONZAGUINHA: A ÓPERA DE UM BRASILEIRO

REPÚBLICA COMUNA

CRIMES DELICADOS



memória ficha técnica

2000

31 DE OUTUBRO E 1º DE NOVEMBRO DE 2000

ARTE E CIDADANIA:
VOCÊ É O PERSONAGEM PRINCIPAL

equipe

COORDENAÇÃO: Verônica Maia

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA: Dácio Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: Valéria Cabral

PATROCÍNIO: Caixa Econômica Federal

APOIO: Secretarias de Educação e
de Cultura do Distrito Federal

números

10 escolas de Ensino Médio,
250 jovens, 10 espetáculos
teatrais, 12 professores.

espetáculos

O PESCADOR DE ILUSÃO

Centro de Ensino Médio
01 do Gama
Direção de Ezequias Andrade
Grupo Arte Sagrada

ADOL-ÉS-CENDO

Centro Educacional Gisno
Direção de Clarissa
Barros Moreira
Grupo Eu Sou

FELIZ IDADE

Centro Educacional 02
do Cruzeiro
Direção de Fábio da Silva
Grupo Noigandres

BOI DA CARA PRETA

Centro Educacional Gisno
Direção de Glória Teixeira
Grupo Giz no Teatro

TRAGÉDIAS E COMÉDIAS NO CASAMENTO

Centro Educacional
Setor Oeste
Direção de Augusto Neto
Grupo Aprendizes de Teatro

DOIS IDIOTAS SENTADOS CADA QUAL NO SEU BARRIL

Centro Educacional 01
de São Sebastião
Direção de Vanessa Di Farias
Cia. Teatral Cem Comentários

ÀQUELES QUE QUERIAM INFORMAÇÃO

Centro Educacional
06 de Taguatinga
Direção de Rita Gusmão
Grupo Besouros Vermelhos

NÓ

Centro Educacional 01
de São Sebastião
Direção de Francis Wilker
e Lidiane Leão
Grupo Filhos do Beco

O SONHO ACABOU, MAS TEM BRIGADEIRO

Grupo Teatral Rã
Direção de Ricardo Gutí
e Joana Abreu

A PARIÇÃO CIDADÃ

Centro Educacional 01
de Sobradinho
Direção de Raquel Lima
Grupo Os Pelejas

2001

22 A 29 DE NOVEMBRO DE 2001

TEMA LIVRE

equipe

COORDENAÇÃO: Verônica Maia

SUPERVISÃO ARTÍSTICA: Dácio Lima

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: Valéria Cabral
e Alaôr Rosa

ILUMINAÇÃO: Dalton Camargos

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Objeto Sim

DESENHO GRÁFICO: Célia Matsunaga

PATROCÍNIO: TCO Telebrasil Celular

CO-PATROCÍNIO: Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO: Secretarias de Educação e
de Cultura do Distrito Federal

números

12 escolas de Ensino Médio,
300 jovens, 13 espetáculos teatrais,
15 professores

AÇÕES ESPECIAIS:

6 workshops de teatro

5 leituras dramáticas envolvendo
diretamente 5 arte-educadores,

125 alunos e 5 diretores

de teatro de Brasília

Ciclo de Dramaturgia,
ministrado por Alcione Araújo

espetáculos

A PENA E A LEI

Centro Educacional 01
da Candangolândia
Direção de Carlos Anchiêta
Cia. Teatral Juvenil

JUVENTUDE DOS PLANOS

FORA DOS EIXOS
Centro de Ensino Médio
Setor Oeste
Direção de Augusto Neto
Grupo Aprendizes de Teatro

RESPEITA O MEU CACHORRO

Centro Educacional 03
de Ceilândia
Direção de Márcia Oliveira
e Antônio Henrique
A Trupe

EM NOME DE TODOS OS SANTOS

Centro de Ensino Médio 2
de Planaltina
Direção de Gélia de Souza
Grupo Espartacus

O AUTO DO GUERREIRO DO PENACHO VERMELHO

Centro Educacional
de São Sebastião
Direção de Vanessa Di Farias
Cia. Teatral Cem Comentários

A VIDA COMO ELA É... OU NÃO

Centro Educacional 123
de Samambaia
Direção de Adalto Júnior
Cia. de Teatro
Os Independentes

A FOLIA DO DIVINO

Centro de Ensino Médio 01
de Brazlândia
Direção de Teodora Divina
da Cunha
Grupo Meninos do Divino

O SANTO E A PORCA

Centro de Ensino Médio 01
do Gama
Direção de Ezequias Andrade
e Lúcia Corrêa
Grupo Arte Sagrada

OS TOMATES TAMBÉM SÃO VERMELHOS

Centro de Ensino
Médio 3 do Gama
Direção de Christian
Theodore
Gamatrupe

LISÍSTRATA

Centro Educacional 2
do Cruzeiro
Direção de Silvana Feitosa
Grupo Persona

A EXCEÇÃO E A REGRA

Centro Educacional 2
do Cruzeiro
Direção de Cléo Aguiar
Grupo ArteAthos

RETALHOS

Escola Normal de Brasília
Direção de Pedro Filho
Grupo Retalhos

A MORTE DA ARTE

Centro Educacional Gisno
Direção de Glória Teixeira
Grupo Giz no Teatro

2002

20 A 25 DE AGOSTO DE 2002

CIDADÃO BRASILEIRO E O CAMINHO DA PAZ

equipe

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Luciano Astiko

COORDENAÇÃO GERAL: Verônica Maia

SUPERVISÃO PEDAGÓGICA: Francis Wilker

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO: Valéria Cabral

ILUMINAÇÃO: Dalton Camargos

PROJETO GRÁFICO E IMAGENS: Ralph Gehre

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Camila Bordinha
e Alayse Bezerra

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

APOIO: Centro Cultural Banco de Brasil,
Manhattan Plaza, Secretarias de Educação
e de Cultura do Distrito Federal,
Fábrica de Fantasias Luminosas.

números

10 escolas de Ensino Médio, 250 jovens,
10 espetáculos teatrais, 11 professores

AÇÕES ESPECIAIS: Caminho da Paz: 10 perfor-
mances teatrais envolvendo 10 artistas de

Brasília, 10 arte-educadores e 250 jovens.
Caderno de Dramaturgia - Volume I.

espetáculos

NAS PEGADAS DO MEU BUMBA

Centro Educacional 01
da Candangolândia
Direção de Carlos Anchiêta
Cia. Juvenil de Teatro Amador

ENIGMA

Centro Educacional 06
de Taguatinga
Direção de Leonardo Flôres
e Lúcia Helena Marques
Cia. Teatral Corpo em Expressão

ALICIAR-SE NO PAÍS DAS MARACUTAIAS

Centro de Ensino Médio 02 de Planaltina
Direção de Gélia de Souza
Grupo Espartacus

SÃO MARCOS OU A SAGA DE UM INCRÉDULO

Centro Educacional 02 do Cruzeiro
Direção de Cléo Aguiar
Grupo ArteAthos

O TRAVESEIRO

Centro de Ensino Médio 01 do Paranoá
Direção de Lílson Pelegrine
Grupo Teatral Jovem com Ciência

RETRATO EM PRETO E BRANCO

Centro de Ensino Médio 111 do Recanto das Emas
Direção de Ricardo César
Grupo de Teatro Calça Curta

DE QUEM É A BOLA?

Centro Educacional 308 de Santa Maria
Direção de Getúlio Cruz
Grupo Bixo Art

AU, O ÚLTIMO LATIDO

Centro Educacional 123 de Samambaia
Direção de Adalto Júnior
Cia. de Teatro
Os Independentes

SANTO CRISTO MORTE E VIDA

Centro Educacional 03 de Sobradinho
Direção de Josimária Damaceno
Grupo de Teatro Conexão e Arte

PAULADA

Centro Educacional 01 de São Sebastião
Direção de Lidiane Leão
Grupo Filhos do Beco

2003

23 A 31 DE AGOSTO DE 2003

O JOVEM NA ROTA DA CULTURA BRASILEIRA – CORES E TRADIÇÕES

equipe

COORDENAÇÃO GERAL: Francis Wilker

DIRETOR ARTÍSTICO: Luciano Astiko

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO: Valéria Cabral

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA: Lidiane Leão

ILUMINAÇÃO E REGISTRO AUDIOVISUAL: Dalton

Camargos, Kaco Pukert e Haroldo Ferreira

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Objeto Sim

PROGRAMAÇÃO VISUAL: PLD Arquitetos Associados

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

CO-PATROCÍNIO: Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO: Secretarias de Educação e de Cultura do

Distrito Federal, Lei de Incentivo à Cultura do

Ministério da Cultura

números

12 escolas de Ensino Fundamental e Médio, 300 jovens, 12 espetáculos teatrais, 12 professores.

espetáculos

O SONHO DE BACO

Centro Educacional Gisno
Direção de Glória Teixeira
Grupo Giz no Teatro

LIÇÃO DE BOTÂNICA

Escola Normal de Brasília
Direção de Pedro Filho
Grupo Retalhos

A TERRA DOS MENINOS PELADOS

Centro de Ensino Fundamental 308 de Santa Maria
Direção de Getúlio Cruz
Grupo Bixo Art

É PRECISO NÃO DAR DE COMER AOS URUBUS

Centro de Ensino Médio Stella dos Cherubins de Planaltina
Direção de Donne Pitalurgh
Grupo Anjos Cênicos

OU NÃO

Centro de Ensino Médio Elefante Branco
Direção de Maurício Witzczak
Grupo de Teatro Elefante Branco

A MORTA

Centro de Ensino Médio 111 do Recanto das Emas
Direção de Ricardo César
Grupo de Teatro Calça Curta

NAVIU NEGREIRO

Centro de Ensino Médio 02 do Gama
Direção de Jânio Café
Grupo Escravos da Ópera

QUEM CONSTRUIU BRASÍLIA?

Centro Educacional 02 do Cruzeiro
Direção de Fábio Silva
Grupo Noigandres

TECENDO OS CORDÉIS DO BRASIL

Centro de Ensino Fundamental 01 do Riacho Fundo
Direção de Lucinaide Pinheiro
Grupo Arte e Vida

EDÍPIO DOS REIS

Centro Educacional 03 de Sobradinho
Direção de Josimária Damaceno
Grupo Conexão e Arte

ROMÃO E JUANITA OU O DIA EM QUE CHICO ESPIRO SAIU DO SERTÃO DO CABROBRÓ

Centro de Ensino Médio 01 de Sobradinho
Direção de Vanessa Di Farias
U.T.I. – Unidade Teatral Intensiva

O CULPADO QUEM É?

Centro Educacional 01 de São Sebastião
Direção de Ghisa Pôrto, Leísa Sasso e Odislene Camelo
Trupe de Teatro
Os Sobrinhos do Seu Tião

2004

18 A 26 DE SETEMBRO DE 2004

JUVENTUDE E A ARTE DO ENCONTRO

equipe

COORDENAÇÃO GERAL: Verônica Maia

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Luciano Astiko

COORDENADORA PEDAGÓGICA: Silvia Paes

COORDENAÇÃO DO ENCARTE:

Glauber Coradesqui

ILUMINAÇÃO: Dalton Camargos

PROGRAMAÇÃO VISUAL:

PLD Arquitetos Associados

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

CO-PATROCÍNIO: Centro Cultural Banco do Brasil

APOIO: Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura, Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Secretarias de Educação e de Cultura do Distrito Federal.

números

12 escolas de Ensino Fundamental e Médio, 300 jovens, 12 espetáculos teatrais, 15 professores.

ACÇÕES ESPECIAIS: 6 ENCARTES

espetáculos

RAIMUNDA PINTO, SIM SENHOR!

Centro Educacional 01 da Candangolândia
Direção de Carlos Anchieta
Cia. de Teatro Matulão

TERRITÓRIO LIVRE

Centro de Ensino Médio Elefante Branco
Direção de Maurício Witzczak
Grupo de Teatro Elefante Multicolor

PÃO BOLORENTO

Centro Educacional Gisno
Direção de Glória Teixeira
Grupo Giz no Teatro

UM BRINDE AOS VELHOS TEMPOS

Centro de Ensino Médio 111 do Recanto das Emas
Direção de Elícia de Oliveira
Grupo de Teatro Calça Curta

ANJO NEGRO

Centro de Ensino Médio Setor Oeste
Direção de Augusto Neto e Gersony Volpe
Grupo Aprendizes de Teatro

BAÚ DE IMAGENS

Centro Educacional 02 de Sobradinho
Direção de Aira Carina
Grupo Imagens

DEZ ENCONTROS JUVENIS

Centro de Ensino Médio 01 de Sobradinho
Direção de Vanessa Di Farias
U.T.I. – Unidade Teatral Intensiva

CORPO TENSO, VOZ PASSIVA

Centro de Ensino Médio 03 de Taguatinga
Direção de Raquel Novaes e Ricardo Costa
Grupo Jovens em Cena

A ÓPERA DO MALANDRO

Centro de Ensino Médio 06 de Ceilândia
Direção de Edimilson Fagundes
Grupo Mimésis

JOVENS, MEDOS E DESAFIOS

Centro de Ensino Fundamental 01 do Riacho Fundo
Direção de Lucinaide Pinheiro
Grupo de Teatro ArteVida

PHARMÁCIA PERIPHÉRICA

Centro de Ensino Médio Stella dos Cherubins de Planaltina
Direção de Donne Pitalurgh
Grupo Anjos Cênicos

A EPOPÉIA DE GILGAMESH

Centro de Ensino Médio 01 do Gama
Direção de Jânio Café
Grupo Escravos da Ópera

2005

10 A 18 DE SETEMBRO DE 2005

TODOS OS SONHOS DO MUNDO: VIVER E TRANSFORMAR

equipe

COORDENAÇÃO GERAL: Verônica Maia

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Bárbara Tavares, Luciano Astiko e Silvia Paes

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO: Glauber Coradesqui

ILUMINAÇÃO: Dalton Camargos

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Ionara Silva

PROGRAMAÇÃO VISUAL: Evandro Sada

PATROCÍNIO: Centro Cultural Bancodo Brasil

APOIO: Secretarias de Educação e Cultura do Distrito Federal, Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura.

números

12 escolas de Ensino Fundamental e Médio, 350 jovens (entre eles, meninos de ruas e jovens de zona rural), 14 espetáculos teatrais, 18 professores.

ACÇÕES ESPECIAIS: 6 ENCARTES

espetáculos

XADREZ JOGO DA VIDA

Centro de Ensino Médio 01 de São Sebastião
Direção de Ghisa Pôrto e Leísa Sasso
Trupe de Teatro
Os Sobrinhos do Seu Tião

TEORIA DOS FRANGOS OU A EUTANÁSIA DO GALO GOGÔ

Centro Educacional 05 de Taguatinga
Direção de Jorge Cimas

O AUTO DA COMPADECIDA

Centro de Ensino Médio EIT de Taguatinga
Direção de Ray Ribeiro
Grupo Sonho

ILUSÃO REAL

Escola dos Meninos
e Meninas do Parque
Direção de Elisete Teixeira
e Jones Schneider
Grupo Teatro Oportunidade

METENDO O NARIZ

Centro de Ensino Médio
Paulo Freire
Direção de Manuela
Castelo Branco

O REI QUE NÃO SABIA DE NADA

Centro de Ensino Fundamental
215 de Santa Maria
Direção de Pecê Sanvaz
Trupe Teatral Cabeça de Vento

O OBSERVADOR

Centro de Ensino Médio
Paulo Freire
Direção de Maria Vilarinho
Grupo Olho Vivo

O DRAGÃO VERDE

Escola Classe Cerâmicas
Reunidas Dom Bosco
Direção de Vallberg Oliveira

RÁDIO SONHO BOM

Centro de Ensino Fundamental
02 de Planaltina
Direção de Cleiton Torres
e Katiane Duarte
Grupo Arco-Iris

VIDAS SEM RUMO

Centro de Ensino
Fundamental 25 de Ceilândia
Direção de Gilnei Costa
Troupe Cênica

NO LABIRINTO DOS SONHOS

Escola Parque 303/304 Norte
Direção de Lílson Pelegrine
e Sheila Cabelo
Os Contadores de História

ALÉM DA LENTE

Centro de Ensino Médio
Setor Leste
Direção de Celiana Camapum
Grupo Setor Leste

O BREJO DA CRUZ

Escola Parque 303/304 Norte
Direção de Sandra Leão
e Márcio Vasconcelos
Grupo de Teatro Rebento

BRANCA DE NEVE E OS SETE LADRÕES

Centro Educacional 416
de Santa Maria
Direção de Simone Marques
Grupo Mamulengos

2006

4 A 10 DE DEZEMBRO DE 2006

TEMA: EI, VENDO A VIDA PASSAR?

equipe

COORDENAÇÃO GERAL: Verônica Maia

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO:
Francis Wilker

COORDENAÇÃO ARTÍSTICA:
Bárbara Tavares e Luciano Astiko

ASSESSORIA DE IMPRENSA:
Marcos Linhares

CENOTÉCNICA: Dalton Camargos

DESENHO GRÁFICO: Ítalo Rios,
Fagner Ernesto e Ana Kléa Moraes

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

CO-PATROCÍNIO: Centro Cultural
Banco do Brasil e Lei de Incentivo
à Cultura do Ministério da Cultura

APOIO: Secretarias de Estado
de Cultura e de Educação
do Distrito Federal, Faculdade
de Artes Dulcina de Moraes.

números

12 escolas de Ensino
Fundamental e Médio, 350 jovens,
12 espetáculos teatrais,
13 professores.

AÇÕES ESPECIAIS: 6 ENCARTES;
Caderno de Dramaturgia - Volume
II; Apresentação do espetáculo
Os Burity, com Eliana Carneiro (DF).

espetáculos

BRINCADEIRA CURIOSA

Escola de Meninos
e Meninas do Parque
Direção de Elisete Teixeira
e Jones Schneider
Grupo Teatro Oportunidade

FRAGMENTOS

Centro Educacional 01
do Cruzeiro
Direção de Getúlio Cruz
Grupo Saluer

A VOLTA DO QUE NÃO FOI

Centro de Ensino
Fundamental 16 de Ceilândia
Direção de Cláudia Regina
Gonçalves de Sousa
Grupo Os Incríveis

VILA DO ALÍVIO

Centro de Ensino
Fundamental 17 de Ceilândia
Direção de Nei Cirqueira
Grupo Arte em Expansão

IMAGINÁRIO DA VIDA REAL

Centro de Ensino Fundamental
209 de Santa Maria
Direção de Simone Marques
Grupo Art'lengo

VOLTAR ATRÁS É MELHOR QUE PERDER-SE NO CAMINHO

Centro de Ensino Fundamental
411 de Samambaia
Direção de Elizabeth
Maria da Silva
Grupo Mão Molenga

ME CONTRADIGO QUANDO DIGO QUEM SOU

Centro de Ensino Médio
01 do Paranoá
Direção de Guilherme Carvalho
e Kaise Helena
Grupo Tripilankin

ENQUANTO GODOT NÃO VEM... O QUE FAZEMOS EM UM ATO?

Centro de Ensino Médio 02
de Ceilândia
Direção de Guta Feitosa
Grupo Mágicos se Fosse

FALA!

Centro Educacional do PAD/DF
Direção de Alex Bernardo
Grupo Cenato

QUASE FAMOSAS

Centro de Ensino
Fundamental
24 de Ceilândia
Direção de João Batista
de Oliveira
Grupo Oficina

O AUTO DA BARCA DO INFERNO - FARSA ADAPTADA DE UMA VIDA PASSADA

Centro Educacional do Lago
Norte e Comunidade
do Varjão do Torto
Direção de Francisco Nunes
Grupo Arte-Jovem do Varjão

NO SÍTIO DO...

Centro de Ensino
Fundamental
Nossa Senhora de Fátima
de Planaltina
Direção de Nils Ivar
Corte-Real
Cia. de Teatro Turma da Vila

2007

4 A 10 DE DEZEMBRO DE 2006

TEMA: EI, VENDO A VIDA PASSAR?

números

12 escolas de Ensino
Fundamental e Médio,
325 jovens, 12 espetáculos
teatrais, 15 professores
AÇÕES ESPECIAIS: Workshop de
formação continuada para
professores de Artes Cênicas,
com carga horária de 36 h.
Apresentação do espetáculo teatral
"Dois Cavaleiros de Verona",
com o Grupo Nós do Morro (RJ).
6 ENCARTES

equipe

COORDENAÇÃO: Carla Queiroz

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO:
Glauber Coradesqui

PRODUÇÃO: Lidiane Leão

DIREÇÃO ARTÍSTICA:
Joana Abreu e Maíra Oliveira

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO:
Ionara Silva

ASSESSORIA DE IMPRENSA:
Rodrigo Machado

DESIGN GRÁFICO:
Rosanilha Martins

ILUMINAÇÃO: Dalton Camargos

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

CO-PATROCÍNIO: Centro Cultural
Banco do Brasil e Lei de Incentivo
à Cultura do Ministério da Cultura

APOIO: Secretarias de Estado
de Cultura, de Educação e de
Juventude do Distrito Federal,
Restaurante Feitico Mineiro,
Karisma Flores, Coisas da Roça
Restaurante, Café Antiquário.

espetáculos

A GOTA D'ÁGUA

Escola de Música de Brasília
Direção de Manuela
Castelo Branco
Grupo La Fusa

UM TIPO BRASILEIRO

Centro Educacional Gisno
Direção de Glória Teixeira
Grupo Giz no Teatro

COMÉDIAS DA VIDA

Centro de Ensino Fundamental
02 de Brazlândia
Direção de Cida Leal
e Marcelle Costa
Grupo Guerreiros da Arte

JUÍZO

Centro de Ensino Médio 01
do Núcleo Bandeirante
Direção de Sinara Campos
Grupos Nóis Incena

QUEM CASA QUER CASA

Centro Educacional 01
do Cruzeiro
Direção de Getúlio Cruz
Grupo Saluer

ITINERÁRIO

Centro Educacional 02
do Cruzeiro
Direção de Cléo Aguiar
Grupo ArteAthos

A VIDA É DOCE, MAS NÃO É MOLE NÃO

Centro de Ensino
Fundamental
15 de Ceilândia
Direção de Joselito Eduardo
Grupo Rapadura

TORTURAS DE UM CORAÇÃO AVARENTO

Centro de Ensino
Fundamental
24 de Ceilândia
Direção de João Batista
de Oliveira
Grupo Quase Famosos

ZONA CONTAMINADA

Centro de Ensino Médio 02
de Ceilândia
Direção de Guta Feitosa
Grupo Mágicos se Fosse

UMA REPORTAGEM MALDITA

Centro de Integração de
Adolescentes Granja
das Oliveiras
Direção de Edimilson
Fagundes
Grupo Favela na Veia

ERVILINA E O PRINCÊS

Centro de Ensino
Fundamental
Nossa Senhora de Fátima
de Planaltina
Direção de Cleiton Torres
Grupo Turma da Vila

A AURORA DA MINHA VIDA

Centro de Ensino
Fundamental
04 de Planaltina
Direção de Isabel
Cavalcante
Grupo Teatarte

2008

25 A 30 DE NOVEMBRO DE 2008

TEXTOS DRAMÁTICOS BRASILEIROS

equipe

COORDENAÇÃO GERAL:

Glauber Coradesqui

DIREÇÃO ARTÍSTICA: Giselle Rodrigues

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA:

Jonathan Andrade

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Márcia Lusalva

PRODUÇÃO: Wandilene Macedo

CONSULTORIA DE ILUMINAÇÃO:

Dalton Camargos

CONSULTORIA DE CENOGRAFIA E FIGURINO:

Cyntia Carla

ASSESSORIA DE IMPRENSA:

Rodrigo Machado

DESIGN GRÁFICO:

Thiago Lucas

PATROCÍNIO: BrasilTelecom

CO-PATROCÍNIO: BB Seguro Auto

APOIO: Secretarias de Estado de Cultura e de Educação do Distrito Federal, Centro Cultural Banco do Brasil, Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura, Escola de Aperfeiçoamento dos Profissionais da Educação.

números

11 escolas de Ensino Fundamental e Médio, 263 jovens, 11

espetáculos teatrais, 13 professores

AÇÕES ESPECIAIS: Workshop de

formação continuada para

professores de Artes Cênicas,

em parceria com a EAPE-DF,

com carga horária de 180h;

Apresentação dos espetáculos

teatrais "Páginas Amarelas",

com a Cia. B de Teatro (DF), e

"Urucubaca", com a Trupe Teatral

AfroReggae (RJ);

Núcleo de Formação, envolvendo

15 jovens participantes de edições

anteriores do projeto, ainda em

idade escolar;

6 ENCARTES

espetáculos

REPÚBLICA COMUNA

Centro Educacional Gisno

Direção de Glória Teixeira

Grupo Giz no Teatro

O PAGADOR DE PROMESSAS

Centro de Ensino Médio

Setor Oeste

Direção de Cynthia Machado

e Augusto Neto

Grupo Aprendizizes de Teatro

OS SALTIMBANCOS

Centro de Ensino Médio 02

de Planaltina

Direção de Ariane Patrícia

e Gélia Teodoro

Grupo Mimiart

A ETERNA LUTA ENTRE

O HOMEM E A MULHER

Centro Educacional Taquara

Direção de Waléria Durand

Grupo Sois (1)

GONZAGUINHA:

A ÓPERA DE UM BRASILEIRO

Fundação de Amparo

ao Trabalhador Preso

Direção de Janilce Rodrigues

e Iza Maia

Grupo de Teatro Caminho

da Liberdade

CIRCO-TEATRO:

O RICO AVARENTO

Centro de Ensino Médio 404

de Santa Maria

Direção de Laércio Nicolau

Grupo Circo-Teatro Avelós

A LEI E O REI

Centro de Ensino Fundamental

802 do Recanto das Emas

Direção de Edcléia Amaral

Grupo Teatrando Jovem

O SANTO E A PORCA

Centro de Ensino

Fundamental 04 do Gama

Direção de Ana Alves

Grupo Tablado Especial

A PENA E A LEI

Centro de Ensino

Fundamental 02 do Gama

Direção de Telma de Paula

Grupo Olharte

CRIMES DELICADOS

Centro de Ensino Fundamental

Nossa Senhora de

Fátima de Planaltina

Direção de Cleiton Torres

Grupo Turma da Vila

O FANTÁSTICO

MISTÉRIO DE FEIURINHA

Centro de Ensino Fundamental

04 de Planaltina

Direção de Isabel Cavalcante

Cia. de Teatro Língua de Trapo

2009

Prêmio Itaú / UNICEF

Educação e Participação (Vencedor Regional)

CRÉDITOS DAS FOTOS

DALTON CAMARGOS | ano 2006

LUCÉLIO FERNANDES | espetáculo *Anjo Negro*

MILA PETRILLO | Apresentação, Abertura Ensaio Fotográfico, anos 2000 e 2008

PATRICK GROSNER | ano 2007

RAYSSA COE | anos 2001, 2002, 2004 (exceto *Anjo Negro*)

ROBERTO BAUER | ano 2003

THIAGO SABINO | espetáculos *Metendo o Nariz* e *Rádio Sonho Bom*

memória programas

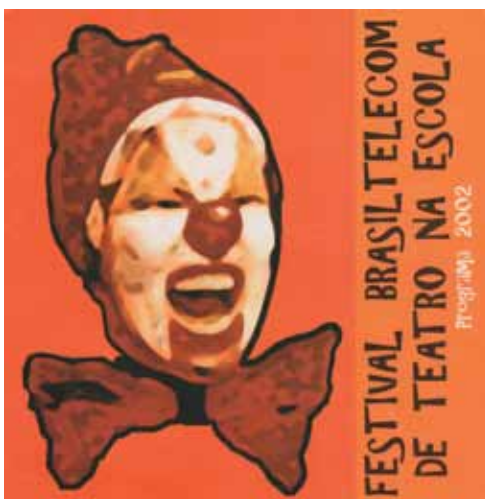
2000



2001



2002



2003



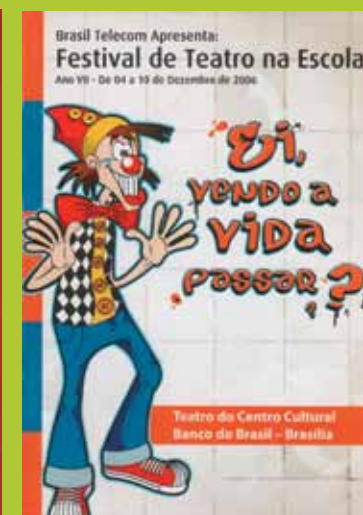
2004



2005



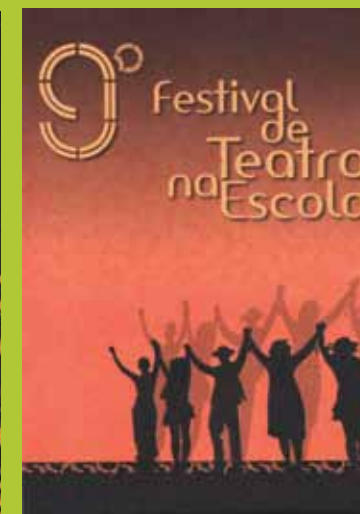
2006



2007



2008



equipe fundação athos bulcão

PRESIDENTE

ORLANDO VICENTE ANTÔNIO TAURISANO

VICE-PRESIDENTES

NATANRY LUDOVICO OSÓRIO
LEA EMÍLIA BRAUNE PORTUGAL

SECRETÁRIA EXECUTIVA

VALÉRIA MARIA LOPES CABRAL

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA FINANCEIRA

ROSANALHA MARTINS

COORDENAÇÃO DE PESQUISA E PROJETOS

CARLA QUEIROZ

ASSISTENTE DE COORDENAÇÃO

ROSIVALDA SANTOS

ASSESSORIA DE IMPRENSA

IONARA TALITA SILVA

SECRETÁRIA

SARA TAUENE

MOTORISTA

OLEGARIO SILVA RIBEIRO

CONSELHO CURADOR

ALIK BEATRICE VICTORIA WEILLER CORREA DO LAGO
CLÁUDIA MARIA ALVES PEREIRA
GRACE MARIA MACHADO DE FREITAS
DANIEL MANGABEIRA DA VINHA

CONSELHO FISCAL

MURILO ALVES NUNES
JOSÉ ROBERTO FURQUIM
FREDERICO HENRIQUE VIEGAS DE LIMA