



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO
(Atravessando Teatro, Educação e Sociedade)

Documentário e Memorial Analítico-Descritivo
de
LEONARDO DA SILVA AFFONSO BASTOS

Rio de Janeiro - RJ
2016



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO
(Atravessando Teatro, Educação e Sociedade)

POR

LEONARDO DA SILVA AFFONSO BASTOS

Memorial analítico-descritivo do filme *CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO (Atravessando Teatro, Educação e Sociedade)*, apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciado em Teatro, realizado sob orientação da Prof^a. Dr^a. Marina Henriques Coutinho.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE TEATRO
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO**

CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO
(Atravessando Teatro, Educação e Sociedade)

POR

LEONARDO DA SILVA AFFONSO BASTOS

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Marina Henriques Coutinho
(Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Liliane Ferreira Mundim

Prof^ª. Dr^ª. Maria Luiza Sússekkind Veríssimo Cinelli

Nota: _____

Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2016.

RESUMO

Este trabalho descreve e analisa as etapas de produção do documentário audiovisual *CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO (2016)*, construído a partir de entrevistas com participantes de cinco Programas e Projetos de Extensão da Escola de Teatro da UNIRIO: Programa Teatro em Comunidades, Programa Cultura na Prisão, Projeto Hospital como Universo Cênico, Projeto Teatro Renascer Corpocasa e Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais. Identificando nessas atividades o atravessamento da tríade Teatro-Educação-Sociedade, são apresentadas e desenvolvidas linhas de reflexão provocadas por relatos de experiências e percepções dos entrevistados, com enfoque na relação entre espaços – físicos, sociais e simbólicos – e na relação ensino-aprendizagem entre participantes a partir da premissa do afeto, reconhecendo possibilidades de construções de espaços sensíveis em práticas de ensino do Teatro.

Palavras-Chaves: Ensino do Teatro; Teatro em Comunidades; Universos Possíveis.

LINK PARA O VÍDEO: <https://www.youtube.com/watch?v=oGMh1rZWa7U&t=2s>

SUMÁRIO

[ALGUNS] ATRAVESSAMENTOS	07
1. INTRODUÇÃO	08
2. PRÉ-PRODUÇÃO	15
2.1 A PRÁTICA TEATRAL NA PERSPECTIVA DA INTEGRAÇÃO SOCIAL	15
2.2 IDENTIFICANDO OS OBJETOS DE PESQUISA	17
2.2.1 O BONDE DA MARÉ	
[Programa Teatro em Comunidades]	18
2.2.2 UMA RACHADURA NO CONCRETO	
[Programa Cultura na Prisão]	20
2.2.3 OCUPAÇÃO HOSPITALAR CUIDADOSAMENTE CONQUISTADA	
[Projeto Hospital como Universo Cênico]	21
2.2.4 O MAR DE CABELOS GRISALHOS	
[Projeto Teatro Renascer Corpocasa]	22
2.2.5 TEATRO, OPERAÇÃO E INVASÃO	
[Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais]	23
2.3 ABORDAGEM E ESTRUTURAÇÃO	25
3. PRODUÇÃO	29
3.1 O OLHAR DA CÂMERA	29
3.2 ENTREVITADAS E ENTREVISTADOS	32
3.2 ENTREVISTAS	37
4. PÓS-PRODUÇÃO	40
4.1 SOBRE A CONSTRUÇÃO DE MAPAS	40
4.2 SOBRE SER OU NÃO SER (OU ESTARMOS MUITAS COISAS)	41
4.3 SOBRE PORTAS, RACHADURAS E POROSIDADE	45
4.4 E QUEM NÃO PODE FAZER TEATRO?	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
6. FICHA TÉCNICA DO FILME	56
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	57

[ALGUNS]

ATRAVESSAMENTOS

Os outros: o melhor de mim sou eles

Manoel de Barros

Aida Costa Alaide Garrido Aldir Blanc Alfred Hitchcock Aline Vargas Amélia Alvarenga Amir Geiger Ana Bernstein Ana Carolina Frota Ana Karenina Riehl Anderson Almos André Gardel Angela Materno Angela Reis Anne Bogart Anton Tchekhov Antonin Artaud Antonio Bastos Ariano Suassuna Augusto Boal Bertolt Brecht Bruno Forain Bruno Nogueira Bruno Paiva Caetano Veloso Caito Guimaraens Camila Pizzolotto Caravaggio Carlos Proença Carmela Soares Carolina Amaral Caroline Franklin Caroline Nascimento Cartola Catoni Chico Buarque Cíntia Chagas Clara Nunes Clarissa Ribeiro Claudio Oliveira Claudomir Broxado Clea Cristóvão Daniel Herz Daniela Carmona Daniela Fusaro Daniela Rougemont Daniela Sant’Mor Deivid Rodrigues Mendonça Diêgo Deleon Diego Marques Drica Moraes Dulcinea Eduardo Coutinho Eduardo Landim Eduardo Nunes Eduardo Viveiros de Castro Elianne Ivo Emerson Cursino Érica Melo Eugenio Barba Eva Todor Fabiana Tolentino Fatima Novo Felipe Cruz Fernanda Torres Fernando Amir Fernando da Silva Friederich Nietzsche Gilles Deleuze Giorgio Agamben Gisela Marchiori Guilherme Garcia Gustavo Almeida Gustavo Guenzburger Gustavo Henrique Wanderley Gustavo Mendes Gyata Henri Bergson Hieronymus Bosch Ian Martins Inês Cardoso Ivan Faria Jacira Jacques Lecoq Jacques Rancière Jandira Barboza Jaqueline Vasconcellos Jayme Monteiro Jean-Pierre Ryngaert Jerzi Grotowski Joana Ribeiro João Bosco João Luiz Vieira João Nogueira João Pedro Pina Jocimar Dias Jr. Joelma Figueiredo John Cage Joly Lima Jorge Furtado Jorge Larossa Josette Ferál Juliana Bastos Juliana Corrêa Juliana de Moraes Monteiro Juliana Manhães Julio Adrião Laura Beatriz Lavinia Bizzotto Leandro Fernandes Leonardo Gonçalves Letícia Ribeiro Lígia Cruz Lígia Wanderley Liliane Mundim Lorrana Mousinho Lu Cezario Luan de Almeida Lucas Feres Lúcia Carneiro Lúcia Vittorino Luciano Maia Luiz Bastos Luiz Guilherme Richard Luiza Bouzon Luiza Drable Manoel de Barros Manuel Bandeira Marcel Vieira Marcelino Pereira Marcelo Asth Marcelo Machado Marcia Nóra Dias Marcio Libar Marcos Alvito Maria Cristina Brito Maria da Guia Alves Maria Elisa Maria Helena Werneck Maria Luiza Sússekind Marina Gante Marina Henriques Marina Vianna Mário Netto Marisol Sousa Marta Cel Marta Metzler Matheus Gomes da Costa Matteo Bonfitto Maurício de Souza Michele Cosendey Miguel Vellinho Mona Magalhães Monica Duarte Morgana Martins Nara Keiserman Natália Araujo Natália Fiche Nilcea Broxado Pablo Picasso Patrick Pedrete Paulinho da Viola Paulo de Melo Paulo Freire Paulo Pinheiro Pedro Almodóvar Pedro Florim Pedro Igor Bento Pedro Uchoa Phellipe Azevedo Philip Glass Pina Bausch Platão Ray Junior Renata Catharino Robert Wilson Roberto Alvim Roberto Gómez Bolaños Rodolpho Pupo Rodrigo Jalles Samuel Beckett Sarah Marques Sófocles Sônia Mairos Stephany Simões Sueli Faria Suellen Costa Suely Bastos Susanna Gabriella Suzana Torres Sylvia Schiavo Symone Strobel Tadeusz Kantor Tatiana Motta Lima Tatiane Santoro Tereza Mendes Terezinha de Moraes Thaís Paiva Thaisa Areia Thiago Sobral Tiago Rosas Tim Rescala Tulanih Pereira Tunico Amancio Valère Novarina Valério Mota Vanessa Dantas Vera Santos Vincent Van Gogh Vinícius Castro Vinícius de Moraes Viola Spolin Vitor Medeiros Vivian Sobrino Vsevolod Meyerhold Walder Virgolino Wallace Lino Walter Benjamin Wesley Fontenelle William Shakespeare Yara Bastos Zeca Baleiro

1. INTRODUÇÃO

Aos dez anos de idade, o menino mais baixo da quarta série entrou em silêncio no meio de uma grande arena no pátio de um educandário de freiras do subúrbio carioca, interrompeu um casamento de quadrilha de Festa Junina estufando sua barriga falsa, ajeitou o chapéu de palha que escondia sua cabeça de charuto, como dizia sua avó, e percebeu que todos haviam feito silêncio para ouvir o que ele tinha para falar. Por trás de seu bigode de lápis preto surgiu uma voz, que ele mesmo desconhecia, para avisar aos presentes que a desonra de sua filha abandonada naquele altar não ficaria impune. Foi naquele instante que nele nasceu o Teatro.

A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que, às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. (LAROSSA, 2015, p. 10)

Aos quinze anos de idade, na 8ª série, o garoto que estufava o peito para exibir o emblema do seu Colégio Pedro II, onde havia criado com o seu grupo de amigos o seu próprio dicionário ilustrado de francês na 5ª série, um sistema de circuitos elétricos que aprendeu nas Revistinhas da Turma da Mônica para entender o conteúdo de matemática da 6ª, e que fez dos *Meus Poemas Preferidos* de Manuel Bandeira o seu jogo preferido de tabuleiro para trabalhar a poesia na 7ª, escolheu sair daquela escola. Optou seguir por um ensino médio-técnico, que lhe orientasse para uma profissão, como havia feito seu pai, e descobriu no caminho que da química industrial podia fazer peças teatrais e chamar de pesquisa científica.

É que tanto a alquimia quanto o teatro são artes por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. Enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta [...], mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a voltar à escuridão das águas. (ARTAUD, 1999, p.49-50)

Empregado em uma grande indústria de polipropileno, se percebeu como parte de uma engrenagem de um sistema reprodutor de máquinas obedientes. Queria voltar a criar, ou pelo menos a estudar outras criações de mundos possíveis. Sem disponibilidade logística para conciliar emprego e estudo, embuído da máxima de que não se vive de teatro no Brasil, e com a possibilidade financeira de arriscar, apostou no que acreditava ser a arte mais próxima daquela com a qual flertava há anos e trocou uma indústria por outra. Como estudante de Cinema na Universidade Federal Fluminense manteve uma bolsa pelos quatro anos de curso,

produzindo, roteirizando, dirigindo e editando – ora, veja – vídeos educativos de química para escolas do ensino fundamental da rede pública de ensino. Para todos que alegavam mudança radical na sua estrada acadêmica percorrida até ali, ou, ainda, perda de tempo o estudo prévio de química, essa tríade ciências-cinema-educação lhe serviu como uma primeira percepção de atravessamentos diversos na sua construção como indivíduo e na singularidade do seu percurso de formação.

No curso natural dos cursos, o mestrado se apresentava como a foz adequada para desaguar aqueles estudos em Cinema, mesmo que pensasse sua pós-graduação em uma Escola de Teatro – atividade essa que sempre corria paralelamente à academia, em oficinas e cursos livres. Mas, em vias de se formar, não se via cineasta, nem mestrando. Com vinte e quatro anos de idade sentia-se finalmente com maturidade para iniciar um estudo mais aprofundado sobre teatro.

Durante seu percurso na UNIRIO, iniciado sem pretensões de concluir, tendo em vista que já possuía uma graduação em Cinema – o que lhe aliviava da cobrança familiar – e, caso viesse a se formar, não tinha que ser tão apressadamente, foi compilando matérias por interesse, não por obrigação. Adiantou o estudo de Pedagogia, adiou algumas aulas de interpretação, começando gradualmente a se interessar mais pelas novidades das discussões acerca da relação ensino-aprendizagem, iniciadas em Fundamentos do Ensino do Teatro, já no primeiro período, do que em suas atividades como ator. Nos encontros com a Professora Marina Henriques, o licenciando começou a entender o que já sentia, que há Teatros. Estava muito claro para ele e para os outros estudantes do mesmo curso. Mas, quando teve a primeira aula de Didática¹, ministrada pela Professora Maria Luiza Sússekind, com alunos de outros cursos da Escola de Educação, percebeu uma primeira bolha que precisava ser estourada. Todo comportamento não-bancário², não-convencional, não-conservador, horizontal na relação professor-aluno, era abordado como um grande desafio pelos estudantes de licenciatura em matemática, português, biologia. Questionavam modos de estabelecer uma relação horizontal e como não se apoiar no sistema de avaliação tradicional ou na

¹ No currículo da graduação em Licenciatura em Teatro, os estudantes cursam disciplinas obrigatórias de outros cursos da Escola de Teatro (Estética e Teoria do Teatro, Atuação Cênica, Cenografia e Indumentária) e da Escola de Educação, entre elas, Didática.

² Paulo Freire (1921-1997), educador, pedagogo e filósofo brasileiro, denominava o modelo tradicional de prática pedagógica de “educação bancária”, pois entendia que ela visava à mera transmissão de conteúdos do professor, assumido como aquele que supostamente tudo sabe, para o aluno, que era assumido como aquele que nada sabe, como se o professor fosse preenchendo com seu saber a cabeça vazia de seus alunos, como quem deposita dinheiro num banco. Essa concepção aparece pela primeira vez no seu livro Pedagogia do Oprimido (1970).

meritocracia. Para ele, estudante de licenciatura em teatro, isso era tão claro. Já formavam rodas, passavam pulsos de energia, construíam espetáculos em processos colaborativos, evitavam a palavra *aluno*, por questionar seu significado a partir da origem etimológica³, e já se opunha à correção de provas com caneta vermelha. Não sabia se por ser mais velho que os demais da turma ou se porque considerava o teatro a matéria mais maravilhosa de todos os tempos, mas se perguntava se só com o teatro era possível que isso fosse feito. Ainda que soubesse que nem toda aula de teatro em escolas era conduzida dessa forma que idealizava. Quando defendeu para a turma que o teatro era uma matéria muito potente por lidar com corpo, voz, troca, jogo, liberdade e sensibilidade recebeu como resposta da professora o relato de que ela mesma não se via fazendo teatro por ter, em tempos de estudante, muita dificuldade em decorar textos. Então, ela lhe fez uma pergunta que ecoou por todo o percurso daquele licenciando em teatro na UNIRIO: “Quem não pode fazer teatro?” Diante daquele questionamento, receoso por aparecer um exemplo que lhe desmentisse, fraquejou enquanto respondia: “Eu acho que todo mundo pode fazer teatro.” Mas enquanto respondia, percebia que ali muitos não sabiam dessa resposta, nem sequer de que Teatro se estava falando, e que nem ele tinha propriedade para argumentar em defesa da sua perspectiva.

Desde o segundo período, participou do Programa de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)⁴ por dois anos consecutivos, com aulas de teatro em escolas da Rede Municipal de Educação da Cidade do Rio de Janeiro, onde atuou junto com outros licenciandos. Em vias do término do programa, esses mesmos licenciandos lhe apresentaram os Projetos de Extensão coordenados por professores do Departamento de Ensino do Teatro, abrindo-lhe uma nova porta. Descobriu o Teatro Renascer, que ressignificou suas manhãs de quarta-feira por dois anos seguidos, com os encontros entre estudantes de teatro e senhoras e senhores acima de 60 anos no Hospital Universitário Gafrée e Guinle na Tijuca, sob a coordenação da Professora Carmela Soares. Também por meio de amigos da licenciatura, descobriu que havia aulas de teatro na prisão, para sua surpresa e de sua mãe, Suely Bastos, que descobriu junto com ele e lhe fez jurar distância de presídios. Partilhavam de um mesmo receio, mas nele, em algum lugar, nascia ali o desejo de conhecer a maneira como esse projeto se dava, porque era

³ Do latim, *alumnus*, “afilhado”, derivado de *alere*, “alimentar, nutrir”, que remete a alguém que precisa ser alimentado, preenchido, embasando o modelo tradicional de prática pedagógica refutado por Paulo Freire.

⁴ O Pibid é um programa financiado pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que concede recursos a atividades desenvolvidas por Instituições de Educação Superior (IES), em parceria com escolas de educação básica da rede pública de ensino, o que inclui bolsas a alunos de licenciatura participantes dessas atividades, visando o aperfeiçoamento e a valorização da formação de professores.

evidente que isso estaria diretamente relacionado com o seu interesse em responder àquela pergunta sobre quem pode e quem não pode fazer teatro.

Em 2014 soube do Programa de Bolsas Íbero-Americano de Mobilidade Internacional promovido por um banco em parceria com diversas universidades ao redor do mundo, incluindo a UNIRIO. Mais uma vez, a comunhão entre desejo e oportunidade permitiu-lhe embarcar em janeiro de 2015 para uma vivência de sete meses em Coimbra, Portugal. A opção pela Universidade de Coimbra (UC) resultou do conjunto de matérias no currículo dos cursos de Estudos Artísticos e de Ciências da Educação da UC que lhe provocaram interesse, por razões óbvias ou não. Como sempre vinha acontecendo desde o primeiro período na UNIRIO, todas as matérias cursadas simultaneamente, de alguma forma, dialogavam entre si. Ou isso, ou aquela descoberta de que, quando se volta a percepção para determinados assuntos, eles passam a surgir e saltar diante dos nossos olhos por todos os lugares. Criava pontes, conexões, atravessamentos e, em Portugal, ao cursar Educação Especial com o professor Marcelino Pereira da Faculdade de Ciências da Educação e a matéria Pobreza, Exclusão e Necessidades Educativas Especiais com a Professora Sónia Mairos do Mestrado em Educação, surgiu como mais um elemento que viria compor o conjunto de experiências que justificam este trabalho. Ao pensar a exclusão e a criação de projetos sociais, surgiu o questionamento sobre o Teatro Renascer, do qual participou por dois anos em aulas de teatro com pessoas acima de 60 anos. Seria aquele um projeto de inclusão social? O que configura a prática da inclusão? Inclusão de quem? De senhoras autônomas que vão e vêm para aulas semanais? De teatro?

No quarto ano do curso de Licenciatura em Teatro, de volta ao Brasil, aquela primeira memória dele diante de uma plateia, no educandário, lhe reapareceu, agora sob uma perspectiva inédita: a percepção do encanto que é se fazer ouvir e da potência do teatro como lugar de fala. Não que o ineditismo esteja no reconhecimento dessa potência, mas no fato de se perceber tanto tempo depois, como parte de muitas comunidades. Seu fascínio pelo teatro, que se dava pelo reconhecimento do Teatro como um espaço-tempo para criação de outros mundos e de outras maneiras de estar neste mundo, ganhou outros espectros: reconhecer na primeira experiência o prazer de se fazer perceber no mundo, empoderado suficientemente para estabelecer uma troca mútua em um encontro horizontal e potente com a sua comunidade. Afinal, sua primeira fala clamava por justiça.

Luiz Antonio Bastos, técnico em eletrônica, pai do químico-cineasta-ator-licenciando em teatro, não entendeu quando em 23 de Fevereiro de 2016 viu aprovada a PL 7.003/2010 que torna obrigatório o ensino do Teatro, Artes Plásticas, Dança e Música na Educação

Básica. Percebeu a importância, porque viu como a oportunidade que seu filho teve de acesso àquelas artes em todas as escolas por onde passou lhe fomentaram o desejo de aprofundamento na prática teatral, “mas”, argumentava ele, “nem todo mundo quer ser ator”. E mais uma pergunta fez corpo às anteriores: De que aula de teatro estamos falando?

Determinado a desenvolver um trabalho de conclusão de curso que servisse a ele, mas que não se bastasse em uma pesquisa pessoal, a ser lida apenas pelos membros da banca, sentiu que deveria realizar algo estratégico que confluísse suas diversas vivências, tanto no envolvimento com projetos de extensão na UNIRIO como com essas percepções da mobilidade acadêmica internacional, e que lhe possibilitasse outras experiências atravessando, e sendo atravessado, por outros projetos, antes de deixar a faculdade sem pelo menos tangê-los. Que explodisse a bolha da academia e respondesse, ou ao menos provocasse, o pai que nunca fez teatro, a mãe que temia a entrada de estudantes de teatro na prisão, ou às professoras que lhe despertaram paixões pela e através da educação, de fundamentos do ensino do teatro e da relação do teatro com todo e qualquer espaço possível.

*“Entrar na Academia já entrei
mas ninguém me explica por que essa torneira
aberta
neste silêncio de noite
parece poesia jorrando...”*

Manoel de Barros⁵

Consequência, produto e processo de todas essas vivências, esse garoto, hoje, sou eu. Encantado pelas experiências prévias em sala de aula com crianças portadoras de deficiência, pela curiosidade com relação ao Teatro na Prisão e com outras atividades teatrais em outros hospitais que não o do Teatro Renascer, além dos relatos do meu companheiro, de intercâmbio e de vida, Gustavo Henrique Wanderley, que havia trabalhado por dois anos no Programa Teatro em Comunidades. Ansiava por uma pesquisa que me permitisse circular pelos projetos de extensão com olhar e escuta aguçados para a relação teatro-educação-sociedade, em distintas comunidades, sob um olhar ainda distante e vago para as práticas neles realizadas.

A partir daí idealizei uma conclusão de curso espetacular, no sentido grandioso da palavra: um formato acessível (cinema) realizado por mim e um conjunto de amigos desses percursos e hoje profissionais da área, Marcelo Machado e Pedro Uchoa, travando relações entre espaços que sempre me alimentaram (escola e teatro), em um encontro de fundamentais

⁵ BARROS, Manoel de. **Poesia completa / Manoel de Barros**. São Paulo: LeYa, 2013. p.15

motivadoras desse desejo: as professoras Liliane Mundim e Maria Luiza Süssekind e a Professora Marina Henriques Coutinho, como minha orientadora, também criadora e coordenadora do Programa Teatro em Comunidades, além dos demais professores e participantes dos projetos envolvidos na minha trajetória e, por conseguinte, no filme, que me fazem sentir cada vez mais a importância da arte nos nossos percursos. São eles: Professora Lúcia Helena de Freitas (Gyata), criadora do Projeto O Hospital como Universo Cênico, Professor Miguel Vellinho, atual coordenador do mesmo projeto, Professora Carmela Corrêa Soares, criadora e coordenadora do Projeto Teatro Renascer, Professoras Joana Ribeiro e Adriana Bonfatti, coordenadoras do Projeto Oficina de Teatro Circulando para Jovens e Adultos com Transtornos Mentais e as Professoras Viviane Narvaes e Natália Fiche, coordenadoras do Programa Cultura na Prisão.

Vislumbrei a realização de um filme documental partindo do relato de experiências de diversos participantes dos projetos acima citados, oferecendo assim um panorama das atividades desses projetos; produto audiovisual que servirá como multiplicador, possibilitando encontros com outros projetos similares e o surgimento de novas práticas estimuladas pelo contato com o que já vem sendo realizado há anos pela Escola de Teatro. Aliado a isso, promover o encontro entre esses projetos, que demandam muito tempo de dedicação dos envolvidos, o que muitas vezes impossibilita que as práticas sejam trocadas entre os grupos para ampliação dessa rede de trocas artístico-pedagógicas.

A estrutura desse memorial baseia-se no processo de realização do material audiovisual. Na primeira parte, denominada Pré-Produção, serão apresentados os conceitos iniciais sobre os quais a ideia do filme foi criando corpo, seguido de uma breve apresentação de cada objeto de análise, ou seja, cada Projeto ou Programa de Extensão escolhido para compor o filme, bem como a descrição da abordagem e da recepção dos participantes dos projetos e programas para me receber junto da equipe.

Na segunda parte, Produção, será apresentado o processo de gravação, os entrevistados, as entrevistas, as dificuldades e alguns questionamentos que surgiram durante o efetivo processo de execução nas locações visitadas. Na Pós-Produção, a terceira parte do memorial, serão desenvolvidas algumas análises oriundas do atravessamento de falas dos entrevistados e das minhas vivências nos dias que acompanhei as atividades dos projetos e programas. Nessa parte, o enfoque se dará sobre três das várias abordagens possíveis desses conteúdos: o atravessamento de espaços, a relação entre os participantes dos projetos a partir do afeto e a ideia de inclusão social, tendo em vista o questionamento inicial sobre quem não pode fazer teatro e de que teatro está sendo falado. Por fim, serão apresentadas considerações

finais que remontam ao princípio dessa investigação e de possíveis desdobramentos a partir da realização do filme, batizado *CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO – Atravessando Teatro, Educação e Sociedade*.

Daquele educandário até aqui, graças a oportunidades e escolhas, é nítido o quanto teatro, educação e sociedade me atravessaram e ainda me atravessam, mas, imensurável. Se no fluxo ou no contrafluxo do mundo, que seja ótimo assistir e ler este trabalho, como para mim foi ótimo realizá-lo. Que afete.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

2.1 | A PRÁTICA TEATRAL NA PERSPECTIVA DA INTEGRAÇÃO SOCIAL |

“[...] a explosão do teatro para além do espaço convencional durante o século XX, além de significar um impulso para a descoberta de novas possibilidades formais e de linguagens, representou também um movimento de disseminação desta arte e facilitou o seu reencontro com uma população que, ao contrário da classe burguesa, não podia pagar os ingressos do circuito oficial.”

Marina Henriques⁶

A prática teatral é reduzida por muitos à ideia de espetáculo; à presença de atores e espectadores como instâncias separadas – os primeiros como profissionais artísticos, os segundos como receptores passivos da mensagem encenada. A partir da perspectiva do teatrólogo Augusto Boal, “todos os seres humanos são atores - porque atuam - e espectadores - porque observam. Somos todos 'espect-atores'. Isso nos permite compreender que estar no mundo é, em essência, o desempenho de ações que colaboram para emissão, recepção e crítica de códigos culturais predominantemente estabelecidos. Contudo, enquanto prática artística, o teatro pode ser exercido como um espaço-tempo que nos proporciona a experimentação de outras formas de expressar tal movimento de “espect-ação”. É uma fuga ao normativo, é uma maneira de entender que, para operar no mundo, existem infinitas maneiras para além do que está instituído. Porém, o que se observa de forma quase absoluta nas relações sociais é que qualquer configuração ou comportamento que seja distinto dos padrões são largamente inferiorizados por serem vistos de maneira comparativa ao que é “ideal”, colaborando para um quadro de exclusão social.

A exclusão social significa fundamentalmente desintegração social a diferentes níveis: económico, social, cultural, ambiental e político. Reflete-se na fragilização dos laços familiares e sociais e na não participação na vida comunitária, e implica o que Robert Castel chama de «desafiliação» em relação à sociedade: o não reconhecimento do lugar na sociedade. [...] Tem um forte carácter relacional, considerando-se que as relações sociais são uma componente fundamental do bem-estar das populações, sendo a sua quebra uma forma de não participação na sociedade, ou seja, de «não lugar» face às oportunidades oferecidas por esta.⁷

⁶ COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

⁷ **A luta contra a pobreza e a exclusão social em Portugal - Experiências do programa nacional de luta contra a pobreza**. Genebra, Bureau Internacional do Trabalho, Programa Estratégias e Técnicas contra a Exclusão Social e a Pobreza, 2003. p.18

Levando em consideração o movimento de exclusão como uma maneira de não reconhecer o outro como parte constituinte da cultura e da sociedade, seja devido à sua faixa etária, à sua cor, à sua orientação sexual, ao seu poder aquisitivo ou à sua condição física e psicológica, deslegitima-se a produção, discurso ou maneira de agir no mundo advindos de muitos indivíduos assim caracterizados.

Enquanto que as representações sociais em geral cumprem algumas funções fundamentais para a organização das sociedades e para a comunicação e relação entre os indivíduos, os estereótipos, sendo uma modalidade de representação social, e quando veiculam uma atitude desfavorável, constituem uma ameaça para a vida em sociedade, na medida em que remetem sempre para traços de personalidade e atributos pessoais dos elementos do grupo estereotipado que são sempre encarados como intrínsecos e internos aos indivíduos e não como resultado de determinados contextos e situações exteriores a eles.⁸

Ao compreender o teatro como um espaço-tempo que permite a existência de múltiplas formas de expressão no mundo, mas, para além disso, como uma instância da vida e, portanto, da sociedade, como praticá-lo enquanto instrumento de integração⁹? Como enxergá-lo como ferramenta de reconhecimento de linguagens diversas, capaz de mudar a realidade vigente?

Existem diversos fatores que reforçam a exclusão a partir do teatro, sendo o primeiro deles o fato de o próprio teatro no ocidente ser tido como uma prática exclusiva de determinadas grupos sociais. Isso é em parte consequência da primeira afirmação exposta, de um teatro restrito aos conceitos binários de palco-plateia e profissionalismo-amadorismo. Todo teatro que não é feito na perspectiva do profissionalismo, ou seja, que é considerado “amador” é inferiorizado. Para além disso, a produção teatral foi reduzida a categorias: entretenimento cultural de um lado e prática artística intelectual do outro. E é dessa inferiorização e categorização que surge a exclusão no teatro.

⁸ **Pobreza e Exclusão Social: um Guia para Professores.** REAPN, 2009. p.16.

⁹ Sobre a utilização do termo “integração”, e não “inclusão”, como caminho oposto à “exclusão”, baseio-me na etimologia das palavras em questão: EXCLUIR, do latim *excludere*, formado por *ex-*, "fora", mais *cludere*, "trancar, fechar", ou seja, "manter do lado de fora". INCLUIR, do latim *includere*, "fechar em, inserir, rodear", de *in*, "em", e *cludere*, "fechar". INTEGRAR, do latim *integrum*, “inteiro, completo, sem faltar pedaço”, formada por *in-*, “não”, mais um derivado de *tangere*, “tocar”. Ou seja, designa alguma coisa “não tocada”, portanto inteira. O sentido de retomar a inteireza, à unidade da comunidade, é mais coerente com o propósito deste debate do que a ideia de trazer para dentro, o que pode pressupor uma normalização ou adequação dos indivíduos da sociedade até então excluídos para que “caibam” na sociedade “inclusiva”. Integrar remete mais diretamente à construção, ou reconstrução, a partir de pedaços que compõem um todo. Ainda sobre “inclusão” será desenvolvida uma reflexão a partir de entrevistas na terceira parte deste trabalho, denominada Pós-Produção.

O teatro é alvo de preconceitos, ele exhibe sua imagem de caixa de ressonância, de arte da imitação, ele é tido como um kit de máscaras cujo uso correto deve ser dominado. Mas será que não estaríamos considerando apenas a superfície de abordagens bem mais diversificadas? ¹⁰

Um primeiro passo para a prática teatral de forma não-excludente é ampliar o espectro do conceito de teatro como atividade artística, cultural, social e política. Assim sendo, o reconhecimento artístico-cultural das produções fora eixo comercial, desenvolvidas por grupos em comunidades, já agrega em si espaço de voz, de pertencimento à sociedade, de agente. Reconhecimento esse a ser tido tanto em via de mão-dupla, todos se reconhecendo como partes de uma comunidade.

2.2 | IDENTIFICANDO OS OBJETOS DE PESQUISA |

A Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC) da UNIRIO é a unidade responsável pela formulação de políticas, gerenciamento e avaliação de ações, projetos e programas da Extensão Universitária, bem como da estruturação de uma política cultural para a Universidade. É fundamentada por um modelo político pedagógico participativo que reconhece a importância, a necessidade e o compromisso da universidade pública com diferentes segmentos da sociedade. Partindo da ideia de que a universidade é uma das diversas formas de construção de conhecimento, é importante estabelecer conexões com demais espaços e percursos possíveis, de maneira horizontal, em via de mão dupla, que tanto colaborem para uma mais ampla e profunda formação do estudante universitário quanto sirvam a outras demandas sociais, permitindo que sociedade e universidade acompanhem mutuamente as transformações constantes de ambas e se apoiem através de ações conjuntas. O reconhecimento de outras áreas, formas e espaços de construção de saberes proporciona reflexões, investigações e construções de forma permanente com reforço do compromisso social.

O que acontece com muita frequência em instituições de ensino superior é o aprofundamento do abismo entre a universidade e a comunidade, quando a primeira, ainda acessível por uma parcela muito restrita da sociedade, desenvolve e sustenta muitos projetos de pesquisa que alimentam exclusivamente a própria comunidade universitária, quando não, muitas vezes, apenas um segmento dentro da própria universidade. O que é percebido nesses

¹⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009 - p.22

cinco projetos e programas de extensão e pesquisa selecionados para investigação através deste estudo (Programa Teatro em Comunidades, Programa Cultura na Prisão, Projeto Hospital como Universo Cênico, Projeto Teatro Renascer Corpocasa e Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais) é a efetiva relação extensiva de diálogo constante entre saberes produzidos dentro da universidade e construídos a partir das vivências de professores e estudantes nas comunidades que recebem os projetos e programas, bem como o reconhecimento de mútuo e constante aprendizado entre todos os participantes envolvidos nas atividades.¹¹

Existe uma vasta bibliografia gerada a partir de vivências nesses projetos e programas criados e desenvolvidos pela Escola de Teatro¹². Desde seus surgimentos, vêm sendo produzidos livros, artigos, monografias, dissertações e teses de professores coordenadores e licenciandos participantes das atividades (muito desse material será encontrado na bibliografia deste trabalho). Contudo, o objetivo desta pesquisa sempre consistiu em construir um olhar panorâmico possível para as atividades realizadas por esses projetos, para encontro e aprofundamento de algumas linhas de reflexão que os atravessam, aproximando-os ou distinguindo-os, a partir do relato de experiências de alguns dos envolvidos. Esta pesquisa, portanto, não busca dar conta de um aprofundamento estrutural de cada projeto, mas, sim, gerar um recorte, um feixe de luz que apresente, gere visibilidade, interesse e que provoque tantos quantos o filme e este memorial possam alcançar.

A seguir, apresentarei brevemente cada projeto e programa escolhido para a pesquisa com informações suficientes para a criação de uma base fundamental sobre a qual se apoiarão relatos de experiências e discussões induzidas por esses relatos.

2.2.1 | “O BONDE DA MARÉ” |

Criado em 2011, o Programa Teatro em Comunidades, que desde seu surgimento conta com a parceria da Redes de Desenvolvimento da Maré (REDES), é coordenado pela sua fundadora Prof^a. Dr^a. Marina Henriques Coutinho, e integra ações nos três eixos de formação em nível superior: ensino acadêmico, extensão social e pesquisa institucional. O programa

¹¹ Existem outros programas e projetos, como a Enfermaria do Riso coordenada pela Prof^a. Dr^a. Ana Achcar do Departamento de Atuação Cênica da UNIRIO, que também atuam estabelecendo relações entre universidade e comunidade. Porém, para esta pesquisa, restrinjo-me a projetos que atuam com enfoque na formação de professores de teatro.

¹² Dos cinco projetos e programas escolhidos para a pesquisa, quatro deles são coordenados por professores do Departamento de Ensino do Teatro. A Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais é coordenada por professoras do Departamento de Atuação Cênica, conforme será explicado a seguir. Por conta disso, refiro-me aos projetos como oriundos da Escola de Teatro.

visa promover a produção de conhecimento em teatro, a prática artística e pedagógica, estimulada pelo encontro entre a Escola de Teatro (UNIRIO) e moradores da Maré. Tendo sua pesquisa voltada para temas relacionados às produções artísticas desenvolvidas em comunidades do Rio de Janeiro e com sua vivência como professora de teatro e coordenadora de projetos sociais, a Prof^{ta} Marina Henriques relata na entrevista concedida para o filme que assim que ingressou no Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO em 2010 foi abordada por uma professora mais antiga da casa com um gatilho instigante: “Aqui você pode ser criativa!”¹³

Como professora de uma universidade pública, enxerguei o projeto de extensão como uma oportunidade para criar um diálogo entre a instituição federal e as comunidades, entre os licenciandos e os jovens da Maré e, além disso, como forma de reafirmar, para mim mesma – mais uma vez – o compromisso de estabelecer elos de parcerias capazes de colaborar com a criação de uma realidade menos desigual.¹⁴

A ação principal do Programa consiste na atuação de estudantes do curso de Licenciatura em Teatro como orientadores de aulas de teatro com grupos formados por adolescentes e adultos em diferentes pontos do Complexo da Maré e da Penha. A Kombi da UNIRIO, que os próprios licenciandos denominaram “Bonde da Maré”, realiza todo sábado de manhã um trajeto que se inicia na Escola de Teatro, na Urca, busca a professora coordenadora e estudantes licenciandos em alguns pontos de Laranjeiras e Centro, para então partir em direção aos pontos do Complexo da Maré e Penha onde desembarcam as duplas de facilitadores – nomenclatura que os próprios utilizam para se auto denominam no Programa. Os núcleos de atuação são o Centro de Artes da Maré (CAM) – com um grupo de adolescentes –, o Centro Municipal de Saúde Américo Veloso (CMS) – com dois grupos, um de adultos e outro de adolescentes –, e a Arena Carioca Dicró, na Penha – também com um grupo de adolescentes.

Dentro da Universidade, o Programa realiza reuniões semanais com todos os licenciandos atuantes no Programa para avaliação das atividades realizadas nos núcleos e para planejamento das atividades posteriores. Realiza também uma disciplina obrigatória na matriz curricular do curso de Licenciatura em Teatro (Teatro em Comunidades) e a participação na pesquisa institucional coordenada pela Professora Marina Henriques. O Programa ainda promove idas dos participantes ao teatro e a espaços culturais da Cidade do Rio de Janeiro; o

¹³ Entrevista concedida em 26/10/2106.

¹⁴ **Programa Teatro em Comunidades.** Org. Marina Henriques Coutinho. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA/PROExC, 2015. p.13

“Encontrão”, que são encontros semestrais entre todos os grupos participantes no campus da Escola de Teatro da UNIRIO no qual são ministradas aulas por professores convidados, além de promover saraus e a “Maré de Espetáculos”, que consiste numa mostra de espetáculos de final de ano construído pelos grupos nas unidades atuantes, com apresentações eventuais na UNIRIO.¹⁵

2.2.2 | UMA RACHADURA NO CONCRETO |

O Programa de Extensão Cultura na Prisão tem origem no Projeto de Extensão Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão, criado em 1997 pela Prof^a MSc. Natália Fiche, ainda hoje coordenadora do Programa, e pela Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Naylor Rocha, hoje aposentada. O surgimento do Projeto se deu por conta da visita do Professor Paul Heritage da Universidade de Londres que, enquanto bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e, a convite do Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, atual PPGAC, e da Direção da Escola de Teatro juntou-se aos docentes e discentes da Escola de Teatro da UNIRIO para sua implementação na Penitenciária Lemos Brito.

O Programa, ao mesmo tempo em que objetiva tornar visível o processo de ressocialização do preso, promove uma formação diferenciada para o estudante universitário participante. O trabalho é dividido entre equipes que atuam em penitenciárias masculinas e femininas. Uma vez por semana são realizadas oficinas de teatro, com quatro grupos – Penitenciária Talavera Bruce, Unidade Materno-Infantil (com mães e bebês), Presídio Evaristo de Moraes e Penitenciária Esmeraldino Bandeira –, ministradas por estudantes da UNIRIO de diversos cursos, como Produção Cultural, Letras, Pedagogia, Teoria e Estética do Teatro, Música, Atuação Cênica, sendo que a preferência para admissão é dada aos estudantes de Licenciatura em Teatro, e que já tenham cursado pelo menos três períodos. Desde 2009, a Prof^a MSc. Viviane Becker Narvaes assumiu a coordenação do Projeto junto à Prof^a Natália Fiche, o que, segundo a entrevista com a Prof^a Natália configurou uma renovação do olhar da coordenação e possibilitou a ampliação do Projeto para sua consolidação como Programa.

As atividades também envolvem reuniões semanais de avaliação e planejamento além de promover palestras e participação de congressos e intercâmbios internacionais. As oficinas têm por objetivo estimular a aquisição da linguagem teatral e despertar a consciência para a cidadania, proporcionando às pessoas envolvidas a experimentação, análise e reflexão sobre

¹⁵ Para maiores informações sobre o Programa, ele dispõe de um site regularmente atualizado no endereço eletrônico: teatroemcomunidades.com.br

teorias e práticas da linguagem teatral e seu papel nos processos sociais. Recentemente, o Programa passou a atuar, junto com o SEAP, e em parceria com o Curso de Letras e de Pedagogia da UNIRIO com o Projeto “O leitor como protagonista” em 10 penitenciárias do Rio de Janeiro, através do qual a leitura de livros pelos detentos permite remissão de pena.

2.2.3 | OCUPAÇÃO HOSPITALAR CUIDADOSAMENTE CONQUISTADA |

Quando a Prof^ª. Dr^ª. Liliane Mundim, do Departamento de Ensino do Teatro, esteve no Hospital Federal da Lagoa acompanhando uma paciente, foi apresentada ao médico Paulo Cerdeiras, coordenador do “Lagoa Voluntário”: um setor que promove uma variedade de atividades que visam à humanização no atendimento ao paciente e nos processos de trabalho e, de forma extensiva, aos funcionários da unidade. Ele demonstrou interesse na implementação de atividades musicais e teatrais no espaço do Hospital e então, à convite da Prof^ª. Liliane, a também professora do Departamento de Ensino do Teatro, Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Helena de Freitas, conhecida por Prof^ª. Gyata, criou em 1999 o Projeto Hospital como Universo Cênico, como uma ação conjunta entre o Hospital Federal da Lagoa e a UNIRIO.

O projeto promove às quintas-feiras de manhã, em diversos espaços do Hospital da Lagoa, intervenções teatrais e musicais, resultantes de estudos teórico-práticos de metodologias de ensino do teatro aplicáveis à área da saúde. Estas metodologias promovem a interação entre a área do ensino do teatro e a da saúde, visando à humanização do sistema hospitalar e propiciando o desenvolvimento de formas criativas para o enfrentamento das situações ali experimentadas. Através de um cortejo que circula por diversas áreas “cuidadosamente conquistadas”, como relatam tanto a Prof^ª. Gyata quanto a graduanda Tayná Couto, são atravessados espaços como o saguão principal, escadas, salas de espera, corredores e, também, as enfermarias pediátricas, é criado um espaço de teatralidade por meio do jogo teatral participativo. Estudantes de Licenciatura em teatro, Atuação Cênica e Licenciatura em Música se utilizam de diversas ferramentas para cantar e contar histórias, buscando a interação e a participação ativa dos espectadores.

Desde 2015, o Professor MSc. Miguel Vellinho, do Departamento de Ensino do Teatro, à convite da Prof^ª. Gyata, passou a acompanhar o Projeto para assumir sua coordenação no ano seguinte, quando a então professora coordenadora se afastaria por motivo de saúde e aposentadoria. O projeto, que já deu origem a grupos similares profissionais, como Bandejas Contadoras de Histórias e Sintonia Dominó, vem se modificando, dando mais ênfase à parte musical, à ampliação de trocas entre os participantes através de grupos nas redes sociais, o que, segundo o professor coordenador, minimiza a distância entre as vivências no Hospital às

quintas-feiras e as reuniões de planejamento e ensaios na UNIRIO nas manhãs das terças-feiras subsequentes.

2.2.4 | O MAR DE CABELOS GRISALHOS |

O Programa Renascer existe desde 2006 e promove atividades para cerca de 200 pessoas no Hospital Universitário Gafrée e Guinle (HUGG), localizado na Tijuca, Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro, coordenado pela nutricionista Maria Lucia Carneiro, pela psicóloga Maria Tércia Malta e pela fisioterapeuta Marta Cristina Ayres. Visando promover melhor qualidade de vida aos idosos que se inscrevem, oriundos das mais diversas regiões de dentro e fora da cidade, o Programa oferece, entre as consultas médicas, aulas de sapateado, canto coral, arte-terapia e, sob coordenação da Prof^a. Dr^a. Carmela Corrêa Soares, aulas de teatro e música às quartas-feiras de manhã.

Convidada pelo Professor Luciano Maia, receosa de, ao se aproximar do universo da velhice, entrar em contato com a própria velhice, a professora aceitou visitar o projeto num dia de encontro em que todos os participantes se reúnem no salão principal da Casa Amarela e relatou que ao adentrar o mar de cabelos grisalhos percebeu uma energia positiva e alegre que a seduziu de imediato.

Desde então, o Teatro Renascer desenvolve uma pesquisa direcionada ao estudo das práticas teatrais realizadas com pessoas de idades acima de 60 anos, com suas ações estão inseridas no campo do “teatro de reminiscências”¹⁶, voltado para a coleção de memórias e histórias de vida, que posteriormente são colocadas em cena. A pesquisa procura investigar e identificar procedimentos pedagógicos e artísticos que possam enriquecer o campo de conhecimento do teatro de reminiscências, assim como apontar subsídios teórico-práticos a outras iniciativas de interesse na área. Busca-se a passagem da pedagogia à criação poética da cena, tomando como parâmetro os experimentos cênicos realizados nas oficinas semanais, que resultam em espetáculos anuais construídos em processos de criação coletiva e apresentados aos demais participantes do Programa, familiares e público espontâneo em sessões tanto na Casa Amarela (HUGG) quanto na Escola de Teatro (UNIRIO). Além disso, através do Projeto procura-se traçar um panorama de experiências na cena contemporânea, no Brasil e no

¹⁶ Segundo a Professora Carmela, em seu artigo *Teatro Renascer: da pedagogia à poética da cena*, os facilitadores deste tipo de teatro assumem a função de colecionadores de memórias, recolhendo histórias pessoais dos idosos e arquivando-as, realizando depois a sua transposição para a cena e a apresentação diante do público. “Utilizado como eixo metodológico, o teatro de reminiscências valoriza a afirmação de identidades e escolhas, a experiência dos idosos, conferindo aos participantes um sentimento de pertencimento social.” (SOARES, 2011, p.31)

mundo, onde o corpo envelhecido é o protagonista da ação, verificando a maneira como estas experiências podem elucidar a prática teatral realizada, dentro dos espaços pedagógicos, com esta parcela da população.

Cerca de vinte idosos e idosas, a grande maioria mulheres, participam das oficinas, algumas há 10 anos, nas quais aprendem a linguagem musical e teatral, cantando, encenando, compondo, jogando, criando, num processo intergeracional que envolve bolsistas dos cursos de Licenciatura em Teatro, Atuação Cênica, Licenciatura em Música, além de estudantes voluntários e de integrantes da turma de estágio do curso de Licenciatura, que abre espaço para que outros estudantes participem das atividades do projeto durante o semestre em que estagiam.

2.2.5 | TEATRO, OPERAÇÃO E INVASÃO |

O Ateliê de Teatro para Autistas teve início a partir da demanda de uma paciente frequentadora de atividades do Projeto Circulando. Este é um projeto do Departamento de Psicologia da UFRJ, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Freire, formado por uma equipe de psicólogos, graduandos em psicologia e psicanalistas que atuam na interface com o campo da arte, da cultura e da saúde mental. Foi em 2009 que Lucas Oradovschi, na ocasião graduando em teatro na UNIRIO e integrante do grupo Teatro de Operações, um grupo que pesquisa formas de conjugação entre ativismo político e teatro de rua, foi abordado sobre o interesse do grupo em ministrar oficinas de teatro para autistas em parceria com o Projeto. Caito Guimaraens, também integrante do Teatro de Operações, relata como se deu a aceitação pelo desafio:

O combinado é que as oficinas teriam continuidade desde que houvesse interesse por parte dos pacientes, já que não havia uma demanda específica por parte da equipe do Circulando nem um projeto pedagógico específico da parte do Teatro de Operações. Não se sabia o que queria, não se sabia muito o que fazer, nem se haveria interesse por parte dos pacientes. (in GONZALEZ, 2014, p.36)

Ninguém no Teatro de Operações havia tido experiência parecida, nem sabia muito sobre autismo. Prepararam para o primeiro encontro uma sala na UNIRIO com uma grande variedade de objetos dispostos espalhados pelo espaço, “que estimulassem tanto os sentidos - comida, água, terra, folhas secas, (...) -, quanto a criatividade - máscaras variadas, figurinos, adereços, um tecido de acrobacia aérea e uma caixa de som com microfone”, relata Caito. Quando os pacientes chegaram, acompanhados dos clínicos estagiários do projeto Circulando, começaram rapidamente a interagir com os objetos.

Ao longo dos dois primeiros anos, cerca de dez pacientes participaram das oficinas, que ocorriam nas dependências do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, “ora em salas, ora em espaços abertos, e tinham a duração de uma hora semanal no primeiro ano (2011) e dois encontros de uma hora por semana no segundo ano (2012)”, como descreve Caito, acompanhados por cerca de cinco clínicos estagiários da equipe do projeto Circulando.

Em 2012, a Professora Joana Ribeiro ministrava, na Sala Nelly Laport, a Sala Branca da UNIRIO, aulas de dança contemporânea para atores que compreendia um trabalho voltado para a percepção corporal. A sala possui grandes janelas abertas para o pátio interno do Centro de Letras e Artes (CLA), onde fica a Escola de Teatro. Entre os passantes do corredor que dá acesso à sala havia alunos do Ateliê de Teatro que manifestaram o desejo de participar das aulas de dança. Como descreve a professora, “o passo seguinte foi uma ‘invasão’, bem recebida pelos alunos de dança contemporânea.” Os jovens invasores eram pessoas com Perturbações do Espectro Autista (PEAs), cujos sintomas estão relacionados à dificuldade na comunicação e na interação social.

O reconhecimento da dança e do movimento corporal, como um espaço a ser conquistado por eles, jovens alunos autistas eicineiros, foi o que me capturou para assumir a coordenação de um projeto que já acontecia de modo experimental no campus do CLA, da UNIRIO. Ao ser contratada como professora efetiva de dança e expressão corporal na Escola de Teatro, em 2012, adotei o projeto Ateliê de Teatro, cadastrando-o como um projeto de extensão junto à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROExC) da UNIRIO. (TAVARES, p.2)

Desenvolvido entre a UNIRIO e a UFRJ, a então batizada “Oficina de Teatro Circulando – Ateliê de Teatro para jovens com transtornos mentais” selou a parceria oficializada pelas instituições e desde então é realizado na mesma Sala Branca atravessada pela invasão em 2012. No início de 2016, a Prof^{ta} Adriana Bonfatti, recém-contratada para o Núcleo de Dança do Departamento de Atuação Cênica, foi convidada pela Prof^{ta} Joana para se juntar a ela na coordenação do projeto e hoje, com o afastamento temporário da Profa. Joana para realização do seu pós-doutorado, a Prof^{ta} Adriana está à frente da seleção de bolsistas e voluntários interessados da Escola de Teatro. Além disso, é responsável por mediar as reuniões de análise das atividades, que ocorrem logo após a partida dos participantes com PEAs, junto com estudantes e professores do Instituto de Psicologia da UFRJ.

Uma das integrantes do Teatro de Operações, e co-fundadora da Oficina em 2009, Aline Vargas, ex-participante de outros Projetos de Extensão, como o Teatro em Comunidades e o Teatro na Prisão, hoje graduada em Licenciatura em Teatro e atuante na área, iniciou com as mães dos participantes com PEAs atividades paralelas com música e

teatro. Hoje as atividades com as mães são ministradas pela Prof^a. Adriana Bonfatti, voltadas para um trabalho de percepção e expressão corporal.

2.3 | ABORDAGEM E ESTRUTURAÇÃO |

Assim que o objeto e o mote da pesquisa foram definidos, as primeiras pessoas abordadas para colaborar no processo de realização do projeto foram Marcelo Machado e Pedro Uchoa, ambos grandes amigos de infância que hoje desenvolvem atividades na área cinematográfica. Marcelo cursou Comunicação Social/Publicidade na Escola de Comunicação da UFRJ e Pedro é formado em Cinema pela Universidade Estácio de Sá. Em uma primeira reunião realizada em setembro deste ano, a proposta lhes foi apresentada, sendo imediatamente abraçada por ambos. Em seguida, foram definidos períodos viáveis para a realização das gravações, configurando um cronograma com brechas para imprevistos prováveis e permitindo uma margem de tempo razoável para a realização do projeto em um tempo curto – com prazo para finalização em meados de dezembro. Ali também foram definidas equipe técnica e suas funções – cabendo a mim a direção, a elaboração do roteiro de perguntas e a produção no que dizia respeito à abordagem aos projetos para agendamento das visitas de locação e das entrevistas. Marcelo assumiu a direção de fotografia e definiu ali o equipamento adequado ao propósito do filme (câmeras e lentes), o que nos levou a convidar Rodolpho Pupo para operar uma segunda câmera, que seria adequada para a gravação das entrevistas. Pedro assumiu a assistência de produção, lhe cabendo elaborar termo de cessão de imagem e voz a ser assinado pelos entrevistados, e também a assistência de monitoramento do som em dias de gravação de entrevistas.

Na mesma semana, enviei a todos da equipe, alguns *links* para vídeos e sites que tratavam dos projetos que iríamos visitar, ou de referência de formato e conteúdo, como do projeto francês *La belle visite*, realizado por palhaços que realizam visitas a asilos.

CÂMERAS:	Canon 6D
LENTE:	Detalhes (100mm)
	Entrevistas (50mm)
	Gerais (20mm/16-35mm)
ISO:	640
K:	4300
	VISIONCOLOR
	1920x1080
	30fps

Tabela 1: Primeiras definições técnicas a partir das visitas às locações.

CRONOGRAMA DOC LEO - A POTÊNCIA INCLUSIVA DO TEATRO EM COMUNIDADES

PROJETO	REUNIÕES			ENCONTROS			
	Dia	Hora	Local	Dia	Hora	Local	
Hospital	Terças	9h-12h	UNIRIO 507	Quintas	8h-12h	Hospital da Lagoa	
Prisão				Terças	8h-12h	Penitenciária Talavera Bruce	
Maré	Quartas	10h-12h30	UNIRIO DEP	Sábados	10h-12h30	Centro de Artes da Maré	
Circulando	Sextas	14h30-15h	Sala Branca	Sextas	12h-14h30	Sala Nelly Laport (UNIRIO)	
Renascer	Sextas	10h-12h	UNIRIO 507	Quartas	9h-12h	Hospital Gafrée e Guinle	
	Domingo	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
PRÉ-PRODUÇÃO	18.set Leituras	19.set	20.set	21.set	22.set	23.set	24.set
	25.set	26.set	27.set	28.set Manhã - VISITA DE LOCAÇÃO HUGG	29.set	30.set Manhã - VISITA DE LOCAÇÃO SALA NELLY	01.out
PRODUÇÃO	02.out	03.out	04.out	05.out 10h-12h30 VISITA DE REUNIÃO (Maré) Unirio	06.out 8h-12h VISITA DE LOCAÇÃO Hosp.Lagoa	07.out 12h - 15h GRAVAÇÃO AULA e REUNIÃO (UNIRIO)	08.out
	09.out Finalização do Roteiro de Perguntas	10.out	11.out Manhã - GRAVAÇÃO REUNIÃO (Hospital) Unirio	12.out Manhã - GRAVAÇÃO REUNIÃO (Maré) Unirio	13.out Manhã - GRAVAÇÃO AULA Hosp.Lagoa	14.out 12h - 15h GRAVAÇÃO AULA e REUNIÃO (UNIRIO)	15.out Manhã - GRAVAÇÃO AULA Maré
	16.out	17.out	18.out Manhã - GRAVAÇÃO ENTREVISTAS (Hospital) Unirio	19.out Manhã - GRAVAÇÃO ENTREVISTAS (Maré) Unirio	20.out Manhã - GRAVAÇÃO REUNIÃO (Prisão) Unirio	21.out Manhã - GRAVAÇÃO REUNIÃO (Renascer) Unirio	22.out
	23.out	24.out	25.out Manhã - GRAVAÇÃO AULA Prisão	26.out Manhã - GRAVAÇÃO AULA (Renascer) HUGG	27.out Manhã - GRAVAÇÃO ENTREVISTAS (Prisão) Unirio	28.out Manhã - GRAVAÇÃO REUNIÃO (Renascer) Unirio	29.out

CRONOGRAMA DOC LEO - A POTÊNCIA INCLUSIVA DO TEATRO EM COMUNIDADES

	Domingo	Segunda	Terça	Quarta	Quinta	Sexta	Sábado
Semana VII	30.out	31.out Organização do material gravado	01.nov Organização do material gravado	02.nov Organização do material gravado	03.nov Marcelo viaja.	04.nov	05.nov
Semana VIII	06.nov	07.nov Início do primeiro corte	08.nov	09.nov	10.nov	11.nov Fim do primeiro corte	12.nov
Semana IX	13.nov	14.nov Início da Escrita do Memorial	15.nov	16.nov	17.nov	18.nov	19.nov
Semana X	20.nov	21.nov	22.nov	23.nov	24.nov	25.nov	26.nov
Semana XI	27.nov	28.nov	29.nov	30.nov	01.dez Capítulo do memorial pronto	02.dez Marcelo volta	03.dez
Semana XII	04.dez	05.dez Finalização	06.dez	07.dez	08.dez	09.dez	10.dez
Semana XIII	11.dez	12.dez	13.dez	14.dez	15.dez Filme Pronto	16.dez !!!!!!	17.dez

Tabela 3: Cronograma original enviado à equipe.

Foram vários os motivos para que esse cronograma não se cumprisse. Entre ausências de participantes que descaracterizariam as atividades do projeto (aluno-cantor sem voz, licencianda adoentada etc.), a que mais se estendeu e impediu a efetiva gravação da aula do projeto in loco foi a burocratização para entrada de equipe e equipamentos de gravação nos presídios participantes do Programa Cultura na Prisão. Mesmo com o cumprimento das exigências de envio de documentação e solicitação em tempo hábil, a entrada não foi autorizada a tempo de ser incluída na produção do filme.

A sequência previamente estabelecida de gravação também ficou a cargo dos reagendamentos possíveis, o que resultou em ordens distintas entre os projetos, alguns com entrevistadas gravadas anteriormente ao registro da aula, ou de reuniões anteriores à execução da atividade in loco ou até de registros de atividades com a ausência de alguns coordenadores, para que o projeto não fosse retirado da realização do filme. A primeira entrevista foi realizada em 18/10 com a Professora Gyata e a última, mais de um mês depois, com a Professora Natalia, em 21/11.

3. PRODUÇÃO

3.1 | O olhar da câmera |

Dos acontecimentos durante as visitas aos espaços, no que diz respeito à relação das pessoas com a chegada do equipamento de gravação, os seguintes relatos foram destacados como potentes motes para reflexão:

ESTACIONAMENTO. HUGG. TIJUCA. EXTERIOR. DIA
Quarta-feira, 10h00: Visita de Locação ao Hospital Gafrée e Guinle.

Portando equipamento de filmagem, Marcelo Machado, o diretor de fotografia, e eu, fomos visitar o Hospital Gafrée e Guinle em dia de atividade do Teatro Renascer para conhecermos e sermos conhecidos pelo grupo, mesmo eles já tendo sido avisados da nossa gravação pela Professora Carmela, coordenadora do projeto. A visita, em posse do equipamento, visava antecipar decisões acerca de enquadramentos possíveis para entrevistas e registros das atividades de aula e, também, para realizar, já na visita, algumas imagens de cobertura do espaço, dentro e fora da sala de trabalho. Dentro da sala, foram realizadas imagens do espaço vazio sem inconvenientes, tendo sido autorizado previamente pela coordenadora do Programa Renascer, Maria Lúcia Carneiro.

Quando no estacionamento do hospital, com a câmera apontada para uma torre, evitando enquadrar quaisquer pessoas, cientes de ainda não possuímos por escrito uma autorização para gravação, fomos abordados por um funcionário do hospital que, antes mesmo de se identificar, nos informou da proibição de registros audiovisuais ou fotográficos. Alegamos estarmos vinculados ao Projeto Renascer e à UNIRIO, tendo, por isso, autorização das coordenadoras Professoras Carmela Soares e Maria Lúcia Carneiro, mas ainda assim ficamos sob vigia do funcionário, impossibilitados de gravar qualquer outra imagem nesse dia.

SAGUÃO. HOSPITAL DA LAGOA. EXTERIOR. DIA.
Quinta-feira, 8h30: Visita de Locação ao Hospital da Lagoa.

Situação semelhante ocorreu quando em visita ao Hospital da Lagoa. Mais precisamente, quando retornamos para gravar o cortejo, já tendo sido autorizados pelo Doutor Paulo Cerdeiras, responsável pelo Humaniza SUS no Projeto Lagoa Voluntário, que, dente outras funções, estabelece a ponte entre o Hospital e a UNIRIO, fomos repreendidos de forma ostensiva por cerca de quatro funcionários, sendo que na primeira abordagem guardamos o material imediatamente. Depois da primeira, sequer retiramos o equipamento da mochila e

seguimos até a sala do Doutor Paulo a fim de obter a autorização por escrito e poder circular em posse dela para evitar futuras proibições ou intimidações. Fomos seguidos até a sala do doutor, que ainda não havia chegado, e optamos por não realizar a gravação naquele dia enquanto não dispuséssemos do papel assinado pela diretoria do Hospital. Nesse dia, o coordenador do Projeto O Hospital como Universo Cênico, Professor Miguel Vellinho, não estaria presente por motivo de viagem a trabalho, o que nos deixou a mercê da chegada do doutor. Os participantes da atividade do projeto chegaram a postergar o início do cortejo para que pudéssemos acompanhá-los, mas passados 45 minutos do horário previsto de início, começaram as atividades enquanto aguardávamos impossibilitados de registrar.

Com a chegada de Doutor Paulo Cerdeiras, fomos conduzidos por ele à Diretoria do Hospital, reivindicando nossa autorização prévia, que nos foi dada imediatamente. Dali em diante, o doutor nos acompanhou durante o cortejo em posse do papel assinado autorizando nossa atividade.

Em ambos os fatos descritos, estivemos diante de instâncias de poder dentro de órgãos públicos que impediram o registro audiovisual ou fotográfico sem prévia autorização assinada, mesmo que para fins universitários, haja vista que, em ambos os casos, eu estava de posse de autorização assinada pela Professora Marina Henriques, orientadora do meu projeto e então coordenadora do curso de Licenciatura em Teatro.

KOMBI. URCA-MARÉ. EXTERIOR. DIA

Sábado, 9h00: Visita de Locação ao Centro de Artes da Maré.

Para chegarmos à Maré, optamos pela Kombi que leva os próprios participantes do Programa Teatro em Comunidades, para realizarmos registros do percurso da UNIRIO ao Centro de Artes da Maré (CAM), já que desde o início atentávamos para as relações espaciais. Na visita à locação, fomos alertados pela Professora Marina Henriques, coordenadora do programa, a respeito da entrada com equipamento de vídeo na Comunidade da Nova Holanda, sendo solicitados – e aconselhados – por ela a não empunharmos a câmera fora do CAM. Isso nos despertou receio, um olhar mais aguçado e cauteloso para o entorno assim que chegamos na visita e uma busca por alternativas mais seguras que não provocasse conflitos e que também não prejudicasse a cobertura de imagens do local para o filme, incluindo a fachada do espaço.

Ao partilharmos com Phellipe Azevedo, licenciando da UNIRIO atuante no Programa, morador da Providência, a nossa ideia de chegarmos de Kombi gravando desde antes, de

dentro dela, para dali então entrarmos direto no CAM com a câmera ligada, sua resposta imediata nos impactou: “Tipo um safari?”

Refutei a ideia.

SALA 602. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.

Terça-feira, 10h00: Reunião de Planejamento do Projeto O Hospital como Universo Cênico.

O primeiro dia em que efetivamente gravávamos alguma atividade foi na reunião de planejamento que os participantes do projeto O Hospital Como Universo Cênico realizam às terças-feiras no sexto andar do CLA para analisarem o encontro da semana anterior, planejarem o próximo – ou os próximos – e ensaiarem músicas, números de mágica e contações de histórias.

Por ter sido participante do Projeto Teatro Renascer, tendo participado de reuniões similares de avaliação e planejamento, conheço, mesmo que apenas de forma estrutural, dinâmicas possíveis dessas atividades. Inicialmente, para mim, o filme consistiria em apresentar ao espectador como se dá o processo de realização dos projetos analisados, com enfoque para o planejamento e para as atividades teatrais in loco. Isso seria a espinha dorsal do roteiro do documentário, sendo permeado e descrito por trechos de entrevistas.

Nesse dia, estávamos Marcelo, Rodolpho – o outro câmera – e eu. Ambos iniciaram a gravação e a forma como foi conduzida não dialogava com a minha expectativa. Diversos momentos de conversa entre os participantes do projeto foram ignorados em detrimento de outras preocupações e intenções: Marcelo e Rodolpho, cada um dispendo de uma câmera, investiam em enquadramentos de qualidade estética e na troca constante de lentes para diferentes campos de abrangência das gravações (planos detalhe, movimentos panorâmicos etc.) Quando um assunto sobre o cortejo da semana anterior era levantado, por exemplo, pela licencianda Cintia Luando, que questionou o sorriso que o grupo leva aos pacientes, podendo suscitar uma reação avessa à desejada, se considerado ironia por parte dos pacientes que estão ali sofrendo, ambos os câmeras estavam em outro lugar, ou com o equipamento desligado ou gravando imagens para eles relevantes. Quando, em desespero, pedia para que aquilo fosse registrado, me era respondido que não havia cartão de memória para gravar, afinal, “não é propósito de estarmos aqui gravarmos tudo”, alegou Marcelo.

Esses acontecimentos me fizeram transitar por sensações entre o lugar de liderança que eu ocupava como diretor, a imposição de minhas vontades, e reconhecer que de alguma forma não estava claro para a equipe que produto audiovisual se objetivava. Evitando atritos

durante as atividades dos projetos – para os quais propusemos que ignorassem nossa presença para que registrássemos de forma mais documental possível – uma utopia –, optei com conversar com ambos ao final desse encontro. Esclareci que, para mim, os encontros dos projetos não eram imagens de cobertura para as entrevistas. Aquilo era o filme. As entrevistas que cobririam as imagens de execução do projeto. Falhas de comunicação à parte, esse diálogo nos fez repensar a estrutura do filme e encontrar um formato que ambos, Marcelo e eu, compreendêssemos de forma similar para conduzirmos a gravação dali em diante. Eu assumi a câmera em diversos momentos dos próximos encontros para focar no conteúdo, enquanto Marcelo podia continuar voltado para a cobertura de imagens com mais apuro estético. Por fim, entrevistas e atividades dos projetos teriam igual relevância no material produzido. Nossos entendimentos sobre documentação continuam distintos, mas neste projeto conduziram para um resultado que agradou a ambos.

3.2 | ENTREVISTADAS E ENTREVISTADOS |

A seleção de entrevistados seguiu dois princípios: que fossem pessoas com diferentes funções/papeis dentro dos projetos (um coordenador, um licenciando, um participante da comunidade, um ex-participante que ainda realizasse atividades correlatas etc.) e que tivessem disponibilidade para gravarmos no mês de outubro, quando ainda vislumbrávamos cumprir o cronograma inicial. Por uma questão de indisponibilidade de agenda, alguns dos entrevistados convidados, que se dispuseram carinhosamente a conceder entrevistas, não puderam participar. Foram elas: Caroline Barbosa, ex-participante do Programa Teatro em Comunidades e hoje professora da Rede Estadual do Rio de Janeiro e Aline Vargas, ex-participante do Teatro em Comunidades, do Teatro na Prisão e uma das criadoras da Oficina de Teatro Circulando, hoje também professora e ainda atuando com deficientes. O desejo de entrevistar a Professora Joana Ribeiro (Circulando) e a Professora Viviane Narvaes (Prisão) não foi concretizado por ambas estarem realizando pós-graduação fora do Rio de Janeiro, mas ambos projetos dispunham de outras professoras coordenadoras que assumimos como elenco do documentário (respectivamente a Professora Adriana Bonfatti e a Professora Natália Fiche). A vontade de ampliar o espectro de lugares de fala em cada projeto entrevistando pelo menos um participante da comunidade não foi possível nem no Circulando, quando a abordagem dos participantes era mais delicada e prescindia uma construção prévia de relação entre a pessoa e o entrevistador, no caso, eu, e na Prisão, por não termos tido autorização para sequer gravar as atividades nas prisões que recebem o projeto.

Dos 5 projetos, foram entrevistadas 18 pessoas no total:

01. DEPARTAMENTO DE ENSINO DO TEATRO. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Marina Henriques Coutinho

[Professora do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO/
Criadora e Coordenadora do Programa Teatro em Comunidades]

02. DEPARTAMENTO DE ENSINO DO TEATRO. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Phellipe Azevedo

[Estudante de Licenciatura em Teatro na UNIRIO /
Participante do Programa Teatro em Comunidades]

03. CENTRO DE ARTES DA MARÉ. MARÉ. INTERIOR. DIA.



Julie Any

[Participante do Programa Teatro em Comunidades]

04. CENTRO DE ARTES DA MARÉ. MARÉ. INTERIOR. DIA.



Anderson dos Santos

[Participante do Programa Teatro em Comunidades]

05. TERRAÇO. CASA DE NATALIA. HUMAITÁ. INTERIOR. NOITE



Natalia Fiche

[Professora do Departamento de Atuação Cênica da UNIRIO/ Criadora e Coordenadora do Programa Cultura na Prisão]

06. SALA DO TEATRO NA PRISÃO. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Jaqueline Vasconcellos

[Ex-estudante de Licenciatura em Teatro da UNIRIO/ Ex-participante do Programa Cultura na Prisão]

07. SALA DO TEATRO NA PRISÃO. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Ana Raquel Machado

[Estudante de Estética e Teoria do Teatro da UNIRIO / Participante do Programa Cultura na Prisão]

08. SALA. CASA DE GYATA. GRAJAÚ. INTERIOR. DIA.



Lucia Helena de Freitas (Gyata)

[Ex-Professora do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO / Criadora e Ex-Coordenadora do Projeto O Hospital como Universo Cênico]

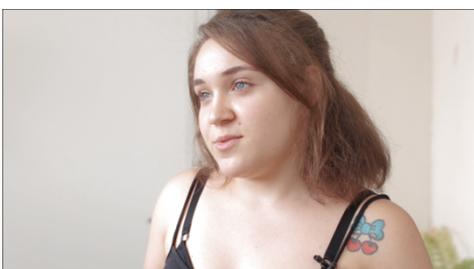
09. SALA DO NÚCLEO DE ENSINO DO TEATRO. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Miguel Vellinho

[Professor do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO / Coordenador do Projeto O Hospital como Universo Cênico]

10. CORREDOR. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Tayná Couto

[Estudante de Atuação Cênica da UNIRIO / Participante do Projeto O Hospital como Universo Cênico]

11. ESTACIONAMENTO DA CASA AMARELA. HUGG. EXTERIOR. DIA.



Carmela Soares

[Professora do Departamento de Ensino do Teatro da UNIRIO / Criadora e Coordenadora do Projeto Teatro Renascer Corpocasa]

12. CORREDOR. CLA. UNIRIO. INTERIOR. DIA.



Susanna Gabriella

[Estudante de Licenciatura em Teatro da UNIRIO / Participante dos Projetos Teatro Renascer Corpocasa e O Hospital como Universo Cênico]

13. ESTACIONAMENTO DA CASA AMARELA. HUGG. EXTERIOR. DIA



Marcelo Asth

[Ex-Estudante de Atuação Cênica da UNIRIO / Ex-Participante do Projeto Teatro Renascer Corpocasa]

14. SALA DA COORDENAÇÃO. CASA AMARELA. HUGG. INTERIOR. DIA



Aida Costa

[Participante do Projeto Teatro Renascer Corpocasa]

15. JARDIM DO CLA. CLA. UNIRIO. EXTERIOR. DIA



Adriana Bonfatti

[Professora do Departamento de Atuação Cênica da UNIRIO / Coordenadora da Oficina de Teatro Circulando]

16. JARDIM DO CLA. CLA. UNIRIO. EXTERIOR. DIA



Caito Guimaraens

[Ex-Estudante de Interpretação Teatral da UNIRIO / Criador e Participante da Oficina de Teatro Circulando]

17. JARDIM DO CLA. CLA. UNIRIO. EXTERIOR. DIA



Kátiuscia Dantas

[Estudante de Interpretação Teatral da UNIRIO /
Participante da Oficina de Teatro Circulando]

18. JARDIM DO CLA. CLA. UNIRIO. EXTERIOR. DIA



Maria José

[Mãe de Anderson - Participante da Oficina de
Teatro Circulando]

Por questão de elaboração de roteiro, construção narrativa e seleção de abordagens temáticas, como irei desenvolver mais profundamente na próxima parte deste trabalho, algumas das pessoas entrevistadas não aparecem no filme, como é o caso de Marcelo Asth e Maria José, mãe de Anderson. Foi percebido que o excesso de depoentes dilui a profundidade e a potência de alguns depoimentos. Optei por apresentá-las todas aqui pela relevância da participação e do discurso, tendo em vista que, mesmo as que não entraram na edição do filme, foram gatilhos de reflexões que desenvolvo na terceira parte deste memorial.

3.3 | ENTREVISTAS |

Aos entrevistados foram dadas apenas três instruções: olhar para o entrevistador e não para as câmeras durante a entrevista, esperar cerca de três segundos antes de iniciar a resposta para facilitar o corte das perguntas na edição e tentar incluir a pergunta na resposta para que não fosse necessário exibir as perguntas durante o filme. Nenhum dos entrevistados teve acesso às perguntas previamente, o que permitiu que registrássemos respostas instantâneas, espontâneas ou processos internos de busca e/ou construção de respostas. O roteiro de perguntas variava de acordo com o projeto ao qual o entrevistado pertencia, ao que já havia sido registrado em entrevistados anteriores – buscando possíveis conexões – e a partir das próprias respostas que vinham sendo dadas. Porém, as perguntas que originaram o interesse

por esta pesquisa eram repetidas com frequência – O que é Teatro para você? Para que ele serve? O que te levou a esse projeto? Quem não pode fazer teatro? – e uma única pergunta foi feita a todos os entrevistados para iniciar todas as entrevistas: Quem é você?

As perguntas variavam entre objetividade e subjetividade dependendo do rumo da entrevista, como Qual experiência marcante sua no projeto você poderia nos contar agora? ou O que você percebe que é preciso para que o projeto continue acontecendo? Durante as respostas, o entrevistador não intervinha a menos que o entrevistado evidenciasse que havia finalizado o que pretendia responder.

Abaixo se encontra a maioria das perguntas que foram feitas:

- 1 - Quem é você?
- 2 - O que acontece aqui?
- 3 - Como esse projeto entrou na sua vida (ou você na vida dele)?
- 4 - O que você pretendia quando entrou no projeto?
- 5 - O que você deixou de ser quando entrou no projeto?
- 6 - O que mudou no projeto desde que você entrou até hoje?
- 7 - Qual o espaço que esse projeto ocupa na sua vida?
- 8 - O projeto reverbera nas outras atividades que você realiza? Como?
- 9 - O que você identifica que é necessário para que o projeto continue acontecendo?
- 10 - Quais as dificuldades que você encontra na execução do projeto?
- 11 - Como você entende a relação Teatro-Saúde? / Teatro-Liberdade? / Corpo-liberdade?
- 12 - Como é atravessar com Teatro um espaço que não pressupõe essa atividade?
- 13 - Como que a relação se estabelece entre os participantes durante as atividades?
- 14 - Para você o que é teatro?
- 15 - O teatro serve para alguma coisa? Se sim, para quê?
- 16 - Quem não pode fazer teatro?
- 17 - Qual experiência marcante sua no projeto você poderia nos contar agora?
- 18 - Você gostaria de falar algo sobre o projeto que eu não perguntei mas que você acha importante que fique registrado?

Antes de finalizar o documentário e este memorial, fui abordado por alguns dos entrevistados para que alguns dos registros feitos fossem preservados e mantidos fora da edição final. Os pedidos, que não foram muitos, envolviam inclusive gravações de conversas realizadas nas reuniões de planejamento das atividades; reuniões essas que sempre tratam de

outros assuntos, que não dizem respeito diretamente ao projeto, mas à vida dos participantes e aos acontecimentos em voga no Brasil e no mundo. Dos pedidos realizados, alguns envolviam a preservação de terceiros: nomes de apenas citados na entrevista, diagnóstico de participantes do Circulando (sobre o qual fomos informados de antemão e, por conta disso, nos mantivemos afastados das reuniões de conversas sobre as atividades, realizando apenas registros de imagens sem captação de áudio), relatos de memórias de senhoras do Renascer, que muitas vezes, por estarem ali em comunidade, partilhando com um grupo coeso, sentem-se à vontade para trazer à fala relatos de cunho muito íntimo que cabe apenas ao momento do encontro, pois, mesmo que posteriormente sirva à construção cênica, o relato já ocupará outro lugar que não o do depoimento, mas, sim, o do trabalho artístico, estético e poético sobre a memória relatada. Uma das solicitações dizia respeito a posicionamento político manifestado em reunião que, segundo a pessoa, suas “posições pessoais estavam superficiais e pouco fundamentadas, sendo mais um desabafo que um fundamento conciso e crítico.” Longe de intentar inserir qualquer um desses trechos pedidos para serem mantidos de fora, mesmo antes de terem sido pedidos, o que isso me provoca é uma reflexão sobre as relações entre emissores e suas palavras registradas. A gravação parece perpetuar, ou pelo menos prolongar, a existência de um eu que, posterior à gravação, pode não mais ser reconhecido ali. E mais: palavras lançadas ao vento, mídias lançadas *online*, cada vez mais o que lançamos no mundo se espalha e recuperá-los torna-se impossível, como recolher penas espalhadas ao vento.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente ‘raciocinar’ ou ‘calcular’ ou ‘argumentar’, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. (LAROSSA, 2015, p.16-17)

4. PÓS-PRODUÇÃO

4.1 | SOBRE A CONSTRUÇÃO DE MAPAS |

O desejo por um amplo número de entrevistados dialoga com a busca de diversos lugares de fala de múltiplos participantes de variados projetos, com características que os aproximam e que os diferem. Aliado a isso, as cerca de dezoito perguntas a cada um dos dezoito entrevistados estimularam falas que se ramificam por áreas variadas e permitem a construção de teias de conexões em variados mapas de abordagens. Alguns apontamentos apenas abriram portas para reflexões e desdobramentos possíveis, outros, que cerceavam mais intimamente caminhos mais próximos do objetivo inicial desta pesquisa, revelando distintos olhares para a atividade teatral nos grupos que os projetos abarcam, foram priorizados para compor o material finalizado, tanto o filme quanto esta escrita analítica.

Como todo filme documental, a documentação deve ser sempre relativizada e jamais tida por verdade absoluta. No filme, o documentarista fala através dos outros, a partir do que ele seleciona para estar ali, naquele momento do filme, enquadrado daquela forma, com aquelas propriedades específicas, sejam de qualidade de imagem e som, sejam do próprio ambiente que a entrevista se dá. Que sempre esteja evidente o eu por detrás da câmera, da edição e da escrita, múltiplo pela transformação que cada etapa do processo de pesquisa suscita. Há camadas de distância entre o ser da experiência e o espectador do filme, na sua contemplação de um registro de um relato dessa experiência. Portanto, para além de muitas portas que se abriram, filtros se impuseram.

Tecerei aqui falas e percepções minhas através de três blocos que selecionamos Marcelo – o diretor de fotografia – e eu, para configurar o filme por cumprirmos, e às vezes extrapolarmos, as questões iniciais desta pesquisa: espaços atravessados, teatro (para que serve e quem não pode fazê-lo?), mas a primeira linha de reflexão, que também iniciou as entrevistas, num primeiro momento de forma despretensiosa, mas que, durante a edição, foi se revelando diretamente relacionada aos demais temas selecionados, que foram as respostas à pergunta “Quem é você?”.

A seguir, alguns mapas possíveis dos territórios desbravados durante os meses de produção.

4.2 | SOBRE SER OU NÃO SER (OU ESTARMOS MUITAS COISAS) |

As palavras me escondem sem cuidado.

(Manoel de Barros)

Muitos olhos se reviraram na busca de respostas em diferentes lugares da memória quando iniciadas as entrevistas com a pergunta “Quem é você?” Antes de se apresentar como Julie, a participante do Teatro em Comunidades pergunta: “Eu não sei o que falar. É pra falar o quê? Que eu tenho 15 anos? Pera, não, espera, o que é que eu posso falar de mim? Então, meu nome é Julie, tenho 15 anos, sou uma menina apaixonada por teatro, e por isso eu tô aqui já faz tanto tempo (...).”¹⁷ A coordenadora do mesmo projeto apresenta diversos lugares de fala nos quais ela se identifica, não sem antes identificar a dificuldade para a resposta: “Quem sou eu? Céus!... Uh!... Sou Marina. Sou mãe do Miguel, sou mulher, sou cidadã brasileira, cidadã do mundo e é isso.”¹⁸ Jaqueline Vasconcellos, ex-participante do Projeto Teatro na Prisão, em sua construção de resposta conclui que não é, mas que está muitas coisas. Uma das senhoras que participa do Teatro Renascer desde a sua criação apresenta-se imediatamente após a pergunta como “Aida Athayde da Costa, nasci em 5 de setembro de 1932. Este ano completei 84 anos. Sou do Rio de Janeiro.”¹⁹

As funções dentro dos projetos e na sociedade foram as mais comumente apresentadas como resposta à pergunta inicial, pela situação previamente estabelecida de entrevista direcionada a determinados assuntos esperados. Depois de uma primeira resposta que relaciona a sua descrição como alguém em processo contínuo de formação e transformação, uma das coordenadoras pede para recomeçar a responder e diz: “A princípio eu sou Carmela, tenho 55 anos, mas essa pergunta eu acho muito enigmática.”²⁰

Gyata, criadora do projeto O Hospital como Universo Cênico, silencia durante alguns segundos com um sorriso estampado e então diz seu nome de batismo, depois, o seu nome espiritual, e daí desenvolve sua relação com o outro e com o projeto, sobre o qual a entrevista foi anunciada que se desdobraria. Ao final da entrevista, um dos câmeras pede que retomemos a pergunta inicial por uma questão técnica. Ele diz: “Vamos fazer de novo aquela pergunta do ‘qual é seu nome’ só porque a câmera não estava com o foco ajustado, por favor?” A esse pedido, reajo desgostoso diante da entrevistada, alegando que, daquela forma, a minha pergunta havia sido esvaziada, pois eu não havia perguntado o nome dela, mas sim, quem ela

¹⁷ Entrevista concedida em 22/10/16 no CAM.

¹⁸ Entrevista concedida em 26/10/16 na UNIRIO.

¹⁹ Entrevista concedida em 09/11/16 no HUGG.

²⁰ Entrevista concedida em 09/11/16 no HUGG.

era. A partir daí desenvolve-se toda uma explicação de Gyata sobre o seu silêncio inicial, quando foi inquirida por esta pergunta. Ela descreve uma prática realizada por ela em um curso de preparação espiritual para a morte, no qual, após dois dias em um lugar isolado e em silêncio, era inquirida diversas vezes com essa mesma pergunta “Quem é você?” até que, por responder de diversas formas possíveis, alcançava o silêncio por detrás dos diversos rótulos dados a ela, por seus pais ou professores, e muitas vezes assumidos como verdades absolutas sobre si. Por ter sido a primeira entrevistada do documentário, apostei no investimento dessa primeira abordagem, por perceber como, dessa forma, poderia propositadamente desestruturar preparações dos entrevistados para as respostas à entrevista, e permitiria que a condução das demais perguntas e respostas fruisse de forma menos óbvia.

A ideia prévia de iniciar as entrevistas por essa pergunta surgiu do reconhecimento da ineficácia e artificialidade de iniciar uma relação de troca a partir de uma claquete, que consiste em um pequeno quadro que o entrevistado seguraria diante de si, ou que seria segurado por outrem, com informações técnicas que facilitariam a edição posterior de som e imagem. Interessava-me muito mais ativar buscas instantâneas e espontâneas na abordagem inicial do que rotular funções. Afinal, o trabalho envolve teatro, experiência e afeto.

Somos diariamente perguntados “quem somos” com a espera de respostas absolutas e identificáveis. As discussões de gênero vêm levantar novas questões no que diz respeito ao espectro de variações possíveis e ao não enquadramento em uma resposta concreta, haja vista que somos seres em constante transformação e descoberta. Ainda assim, quando elaborei o roteiro de perguntas, me parecia muito rasa a pergunta pelo nome ou pela função exercida no projeto. Phellipe problematiza a questão quando diz que é esperado que cada um siga uma única carreira portanto seja um ser não fragmentado: “Se fez engenharia só pode ser engenheiro. Não pode também ser poeta! Músico!”²¹ E tendo estabelecido relações prévias com muitos dos entrevistados, professores e amigos com quem convivi no meu percurso acadêmico, tinha a sensação que a “apresentação formal”²², como Gyata se refere quando resolve então dizer seu nome e relação com o projeto, não revelava camadas que configuram todas essas pessoas entrevistadas no que diz respeito às relações ensino-aprendizagem que estabelecem a partir do afeto. Por isso essa pergunta, depois de ter sido feita à primeira entrevistada, Gyata, e ter repercutido nela de forma tão intensa, reverberou em mim como um caminho acertado, tanto para desestabilização do entrevistado, quanto para acompanhar com a câmera o processo de construção dessa resposta.

²¹ Entrevista concedida em 26/10/16 no CLA.

²² Entrevista concedida em 18/10/16 em sua casa, no Grajaú.

Assim, percebemos na quantidade de atributos que Phellipe se autorrefere, a quantidade de atividades que executa paralelamente e em como elas dialogam entre si, bem como a minha formação singular de química, cinema, teatro, que descrevi na introdução deste memorial. Identifico nos entrevistados, quando pergunto, uma necessária atualização dessa resposta. Não em um lugar de cobrança por uma definição, até porque não havia resposta certa. Como entrevistador, eu não reagia às respostas senão na tentativa de estimular a continuidade do que quer que o entrevistado respondesse, sem juízo de valor, mas com curiosidade e muitas dúvidas.

Em geral, muitos dos entrevistados, enquanto respondiam a essa pergunta iniciavam uma fala relacionada ao outro. Definiam-se como pessoas preocupadas com o outro, ou como alguém em transformação própria e que vê na troca com o outro a sua transformação, que reconhece a construção dos indivíduos a partir do encontro em comunidade. Julie, de 15 anos, diz que no teatro encontrou um lugar onde ela pode ser quem ela quer ser “ou ser qualquer coisa diferente”. A partir dessas respostas, é possível traçar conexões entre pessoas que se reconhecem como partes de um todo, em construção, e que através do teatro, mas, principalmente, através da troca com o outro se constituem. E é nisso que todos os envolvidos nos projetos demonstram.

Miguel Vellinho, coordenador do Hospital como Universo Cênico diz perceber que ninguém participa do projeto por obrigação. Que ninguém está ali forçado ou estritamente pela bolsa. Está ali porque acredita naquilo. “Uma das coisas que difere o Teatro em Comunidades e a escola é que o projeto não é obrigatório pra ninguém. Você vai porque quer. E isso faz toda a diferença. Ninguém quer agradar ninguém porque vai receber uma nota.”, diz Phellipe, quando desenvolve toda uma reflexão comparativa entre a educação formal e não-formal, acreditando nesta última como mais potente por partir exclusivamente da troca e do afeto. Para Tayná, do Hospital, “se é no Teatro que eu acredito, eu vou lá fazer teatro pro outro porque pra mim é isso que transforma.”²³

Ainda sobre auto-definições, dentro de cada projeto, a cada participante pressupõem-se funções a serem exercidas. As professoras coordenadoras dos projetos relataram responsabilidades administrativas junto à Universidade e aos demais espaços de atuação do projeto, além da função de selecionar os estudantes inscritos para participar, entrevistá-los, orientá-los através de leituras, reuniões, metodologias e posturas pedagógicas. Os estudantes

²³ Entrevista concedida em 25/10/16 no CLA.

participantes dos projetos se autodenominam de formas distintas, seja como professores, facilitadores, orientadores ou mediadores.

No Teatro Circulando, as pessoas com Perturbações do Espectro Autista (PEA) que participam da atividade não são tratadas por pacientes (do Latim *pati*, “aguentar, sofrer”), e, sim, por participantes (do Latim *particeps*, “aquele que faz parte, que reparte algo”). Em algum momento da sua entrevista, Caito Guimaraens, um dos criadores da oficina, e ainda atuante no projeto, refere-se aos participantes como “malucos” e em seguida reforça que, como estudante de teatro, devemos saber que a aplicação da palavra maluco não deve ser relacionada a aspectos pejorativos. (Maluco, do Latim *malus*, “o que é mau, feio, disforme, errado, infeliz.” Beleza, de *bellus*: o que é bom, bonito, elegante, encantador, oportuno, harmonioso. Maluco beleza: o paradoxo para a beleza inconveniente?)

Jaqueline Vasconcellos relata que, na prisão, refere-se de forma distinta aos presos dentro e fora da sala de aula: “Na aula eles são alunos, fora da aula eles são detentos, apenados. (...) É preciso que eles sejam lembrados disso.” Em outro momento, em que fala sobre as distâncias entre ela e os seus alunos no presídio, eles se utilizam de nomes estereotipados e acabam reforçando as distâncias, pela visão social que a palavra carrega: “Sempre que eu chegava nas aulas eles diziam assim: ‘A professora é patricinha, mora na Zona Sul.’ Aí eu, então tá, ele já espera que eu o veja como bandido. No sentido horrível que essa palavra tem quando é usada de forma alienada, equivocada, né? As pessoas chamam qualquer apenado, cometedor de ato ilícito de bandido, e bandido é outra coisa. Mas dizem ‘você é bandido!’ É um carimbo. Quase uma profissão.”²⁴ (Bandido, do italiano *bandito*, “banido, afastado do convívio dos outros”).

PROFESSOR, do Latim *professus*, “aquele que declarou em público”, uma pessoa que se declara apta a fazer determinada coisa – no caso, ensinar.

ORIENTADOR, do Latim *oriens*, “leste, a parte do céu por onde nasce o sol”, de *oriri*, “nascer, erguer-se, levantar-se”. Aquele que indica as direções para os outros.

FACILITADOR, de facilitar, do Francês *faciliter*, “tornar fácil”, do latim *facilis*, “fácil”, de *facere*, “fazer”.

²⁴ Entrevista concedida em 10/11/16 na Sala da Prisão no CLA.

HOMEM, para Aristóteles: *zôon lógon échon*.

A tradução desta expressão, porém, é muito mais ‘vidente dotado de palavra’ do que ‘animal dotado de razão’ ou ‘animal racional’. (...) O homem é um vidente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modelo de viver próprio desse vidente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras, etc. não são atividades ocas e vazias, não são mero palavrório. Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (LAROSSA, 2015, p. 17)

4.3 | SOBRE PORTAS, RACHADURAS E POROSIDADE |

Em diversos relatos, os entrevistados recorreram à proposição de imagens de conhecimento comum que, em alguma medida, aproximassem a sua fala às suas memórias de sensações, ou então partiram de narrativas concretas de experiências para consolidar relações abstratas que se deram entre participantes e atividades. Estabelecida de antemão a atenção ao espaço físico – compreendendo inclusive a dimensão temporal –, e também o espaço figurado, muitas das estratégias discursivas relacionavam-se a travessias.

Quando indagada sobre uma experiência que os encontros do Projeto Circulando suscitou, aicineira Katiuscia Dantas relatou o processo de aproximação de um participante com PEA às atividades a partir da relação que ele estabeleceu com o espaço: dentro e fora da sala.²⁵ A sala onde hoje acontece a Oficina de Teatro Circulando é a Sala Nelly Laport, com piso próprio para práticas de dança, de tábua corrida, com grandes dimensões, de largura, comprimento e pé direito alto, bastante arejada, com grandes janelas que dão para o corredor

²⁵ Entrevista concedida em 20/10/16 no Jardim do CLA.

entre os prédios do Centro de Letras e Artes, e com ótima acessibilidade por estar no andar térreo e imediatamente ao lado do jardim de entrada. Por conta de tudo isso, essa sala é, segundo Katiuscia, “a melhor sala da UNIRIO”.

Ainda assim, o participante mencionado pela entrevistada apresentava grande resistência a ficar nesta sala durante as atividades, sempre preferindo estar pelo jardim. Quando levado para dentro, saía com o pretexto de ir buscar sua mãe e não regressava. Buscando estratégias de aproximação, osicineiros experimentaram trancarem-se dentro da sala junto do participante e de lhe entregar a chave da porta, que ficaria trancada, mas cuja abertura estava estritamente ligada à vontade dele de abri-la ou não com a chave que só ele portava. Por não conseguir executar a ação, manteve-se no interior da sala, não por vontade e, sim, por impossibilidade de sair. Num momento posterior, a chave lhe foi entregue novamente, mas a porta foi mantida aberta e ele estava autorizado a entrar, sair e trancá-la, caso quisesse. Passou a permanecer por alguns momentos dentro da sala, mas ainda priorizava estar do lado de fora. Até que um dia, iniciou um processo de embolar e desembolar fitas que osicineiros dispuseram pelo espaço. Dentro da sala, girava e girava as fitas até que elas estivessem muito emboladas. Começava então a desatar os nós junto de algunsicineiros e, quando todos os nós estavam desatados, voltava a embolá-los. Passou todo o tempo do encontro dentro da sala, sem sair um momento sequer, dedicado à resolução de uma atividade, que ele mesmo construiu. E a porta aberta.

O processo de aproximação, conquista, sedução e de estabelecimento de relação no Teatro Circulando, desde a criação da oficina, era um mistério e uma busca. Em seu trabalho de conclusão de curso, Tavié Gonzalez, à época licenciandaicineira do projeto, desenvolve uma discussão sobre o não-método como método, consequência de sua observação durante os encontros e de relatos, principalmente da professora Joana Ribeiro e de Caito Guimaraens, um dos primeiros a se debruçar sobre essa busca no projeto. Em entrevista concedida ao documentário, ele revelou que de início não fazia ideia de como a relação se estabeleceria. Para ele, “autista era ainda uma palavra no dicionário”. A percepção inicial era que uma aproximação a partir da linguagem social comum (apertar a mão, abraçar, acenar etc) deveria ser evitada.

As PEA têm como sintomas observáveis, em sua maioria, mudanças significativas na socialização, comunicação e no comportamento neurotípico. As pessoas com PEA gerem a informação no seu cérebro de forma diferente das outras pessoas e, se aproximar delas a partir do que as exclui da comunicação comum, segundo Caito, seria o mesmo que iniciar a conversa com uma pessoa acima do peso chamando-a de gorda. Portanto, a estratégia de

conquista e estabelecimento de relação deveria consistir no oposto: a não imposição da linguagem comunicacional padrão. Ao abrir mão dessa linguagem pré-estabelecida, espera-se o reconhecimento do outro para a construção sensível de outra forma de relação entre as partes.

O que pudemos fazer de teatro com os autistas foi tentar conquistar a confiança de cada paciente e tentar verificar que acordos se poderiam criar para estabelecer algum tipo de diálogo, eventualmente verbal (muitas vezes há jogo verbal mas não enquanto troca de signos, talvez jogo de sonoridades e às vezes até confundindo significados de palavras. Como a demanda é dos pacientes, por vezes se permitem entrar na linguagem e nos surpreendem com jogos que envolvem signos de nossa realidade), mas principalmente através do movimento. E permitir que esses jogos escapem à linguagem da vida, que gerem outras possibilidades ou potencializem linguagens que a vida exclui. O que fizemos foram micro jogos teatrais de confiança que se expressam em movimento e sons e operam em uma linguagem intersticial entre a do universo ao qual pertencemos e a do universo de cada paciente. (in GONZALEZ, 2014, p. 47)

O relato da Professora Joana Ribeiro sobre a efetiva invasão da sala pelos participantes do Circulando e a imediata associação simbólica à entrada dessas pessoas na universidade faz corpo à fala de Maria José, mãe de Anderson, um dos participantes do Teatro Circulando. Ela, desacreditada de que o filho pudesse estar entre outras pessoas, ao ser perguntada sobre ver seu filho no espaço da universidade, chega a mudar tom e intensidade de voz para responder o quanto fica emocionada pelo filho estudar teatro entre outros universitários. Katiuscia havia relatado essa satisfação por parte das mães em geral, que percebem essa ocupação como uma conquista. Funcionários da limpeza e segurança, além de estudantes que estão pelo jardim do CLA, conhecem e estabelecem alguma relação com os participantes da oficina que frequentam aquele espaço às quintas e sextas-feiras, em uma Escola de Teatro que não registra um só aluno deficiente, físico ou mental, entre os matriculados e em curso.

Enquanto o Circulando abre brechas de acessibilidade no espaço universitário, os demais projetos, no sentido inverso, atravessam espaços com práticas pedagógicas teatrais. O projeto Hospital como Universo Cênico e Teatro Renascer têm suas principais atividades alocadas em hospitais, aquele no Hospital da Lagoa e este no Hospital Gafrée e Guinle, com

práticas distintas, mas com restrições intrínsecas a função original a qual o espaço se destina. O Hospital como Universo Cênico, que, segundo sua criadora, a professora Gyata, iniciou ocupando um espaço restrito e fixo para então ir levando seu cortejo de forma expansiva até quartos e CTIs (o que ela considera uma grande conquista e emoção), identifica como uma de suas limitações o próprio espaço. O uniforme do projeto consiste em aventais por uma necessidade de sustentar no próprio corpo dos artistas os elementos necessários para as músicas e cenas, tendo em vista a questão asséptica. Nada deve ser deixado ou pego do chão ou paredes, e nessa limitação surge o espaço para a criatividade. O atual coordenador do projeto, Professor Miguel Vellinho, também diretor da Cia Pequod, percebe como isso vem transformando seu olhar de encenador e pesquisador, ressignificando o espaço do hospital na sua vida, e reconhecendo o espaço do projeto na vida do hospital, quando diz que “a gente vê o peso que a gente vai ganhando na vida das pessoas”, não é uma coisa de passagem, não é um grupo de pessoas que passou no meio do corredor, é algo mais. A professora Gyata (cuja tese de doutorado relaciona-se com a questão do olhar e do espaço na relação hospital-teatro²⁶) relata o surgimento de um grupo, braço do projeto, no qual ela também atuava como diretora, chamado Bandejas Contadoras de Histórias. O instrumento de suporte, bandeja, servindo tanto como um elemento de aproximação do universo da enfermagem quanto uma estratégia para estar suspensa ao corpo e sustentar dedoches e outros objetos para contação de histórias.

No Hospital Universitário Gafrée e Guinle, as senhoras e senhores têm suas atividades teatrais e musicais num grande salão da Casa Amarela anexa aos prédios principais do Hospital, mas, ainda assim, o espaço está em constante disputa, sendo também local para coleta de sangue às quartas-feiras antes do horário das atividades do Teatro Renascer. Entre as coletas e o início da aula, a sala é higienizada por funcionários do hospital para então o grupo ocupar aquele espaço. Todos são orientados a evitar o contato com do corpo com o chão, mas com bastante frequência as senhoras evoluem suas expressividades em jogos e em cena rolando, engatinhando e até deitando naquele espaço.

A prevenção é sempre reforçada e é desejo do grupo providenciar uma forma de revestir o piso para que as aulas possam ser feitas com o grupo descalço e com passagens pelo chão sem maiores riscos. No ano de 2014, o espetáculo encenado pelo Teatro Renascer foi nomeado pelo próprio grupo como ComTempo&Años, num jogo de palavras que reforça a

²⁶ FREITAS, Lucia Helena. **Cruzando Espaços e Olhares: o teatro no hospital**. Tese de doutorado defendida em 2005. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. UNIRIO

contemporaneidade tanto da linguagem teatral do espetáculo quanto das atividades dos idosos: “É preciso que se entenda”, relata Carmela, “que o tempo do idoso não é só um tempo passado. Ele está vivo aqui e agora. Somos todos contemporâneos.”

O espetáculo foi construído em três momentos, iniciando-se do lado de fora da Casa Amarela, tendo ela como fundo, transformando uma procissão de senhoras e senhores que enunciavam uma ladainha em gromelô até se transformar num bloco de carnaval que conduzia o público em cortejo até o salão onde as aulas acontecem semanalmente. Lá dentro, apresentam as cenas produzidas por elas próprias a partir de elementos da linguagem teatral que serviram de indutores, como a luz, sonoridades, cadeiras e o espaço da sala em si. Por fim, conduziam os espectadores para fora da Casa até o estacionamento, reorganizado com cadeiras que formavam uma plateia em arena para apresentação de números circenses dos palhaços construídos pelas mesmas atrizes e atores acima de 60 anos: o “Renascirco”.

Assim como o Teatro Renascer, o Teatro em Comunidades também busca realizar as apresentações dos espetáculos anuais tanto nos espaços em que as aulas acontecem quanto na Escola de Teatro da UNIRIO, promovendo potentes e efetivos atravessamentos espaciais. Em entrevista, a Professora Marina compara: “É um trajeto bem curtinho da Maré pra cá [UNIRIO, na Urca], em vinte minutos a gente faz, no entanto, em termos simbólicos, com o abismo econômico e social que existe, a gente sabe que são vinte minutos muito densos, muito profundos.”

Quando perguntada sobre a relação entre o Programa na Maré e ex-alunos do programa, moradores da comunidade, estarem hoje cursando licenciatura na UNIRIO, construindo pontes sobre esse abismo, ela reforça que o Programa mostra portas e caminhos. Ensinou pra quem não sabia o que era o ENEM, mostrou onde fica a UNIRIO e que é de graça, para a surpresa de muitos. Mas que o mérito dessas pessoas que hoje estão na universidade é estritamente deles. Reconhece ainda a importância de licenciandos como Wallace Lino e Phellipe Azevedo, moradores de comunidades, que, por estarem na comunidade aos sábados de manhã atuando no programa, representam para o grupo uma referência importante, assim como, nas reuniões de planejamento, apresentam um olhar importantíssimo, que só um morador da favela poderia ter sobre a ela.

Phellipe relata uma experiência vivida no espaço do CAM, quando ficou responsável por abrir a cortina para a apresentação de um espetáculo da Cia Marginal²⁷, da qual faz parte,

²⁷ A Cia Marginal é um grupo de teatro formado por atores-moradores da Maré, incluindo Wallace Lino e Phellipe Azevedo, que também são estudantes da UNIRIO e participantes do Programa Teatro em Comunidades. A Cia desenvolve suas atividades em parceria com a Redes de Desenvolvimento da Maré e faz da cena uma

e que viu seus alunos e outras crianças eufóricas para assistir ao espetáculo realizado por artistas da própria comunidade, ocupando aquele lugar. “As crianças olhando pros meninos era como se eles fossem as referências deles. Eu brinquei que naquela hora eles se tornaram as Barbies e os Kens daqueles meninos.” A seguir ele conta uma cena da peça:

Pra ela [Jaque, atriz da Cia Marginal] entrar na UERJ, ela teve que escrever uma carta comprovando porque ela é negra. E aí a carta é um soco no estômago. Ela começa a falar que a vó era negra e começa a falar do cabelo. E esse lugar do cabelo, na infância, é muito pesado, e aí tu via as meninas, assim, maravilhadas com a Jaque, com o cabelo dela, que era igual o cabelo delas e esse lugar era muito genuíno. Era a coisa mais linda que eu já vi. Uma coisa que eu nunca tinha vivido em outro lugar de apresentação de espetáculo. Foi muito diferente apresentar ali no CAM.

Sobre restrições espaciais, a professora Jaqueline Vasconcellos relembra de sua pesquisa acadêmica sobre a relação espacial do Teatro na Prisão, tendo como principal suporte teórico o livro “Vigiar e Punir” de Michel Foucault²⁸, no qual ele faz uma análise arquitetônica comparativa das escolas, presídios e manicômios. Em entrevista, descreve que o espaço da prisão é repleto de “nãos”: não pode usar o chão, não pode usar as paredes etc. “Como fissurar esse espaço? Que arrogância. Como penetrar esse espaço? Como entrar como um fio de água ou como entrar como infiltração mesmo que só vai umedecendo?” Ela optou por substituir essas negativas por afirmativas, buscando potencialidades nesses espaços interditos como estímulos a jogos em aula. Em uma atividade que propôs ao grupo, pediu que cada preso participante da aula observasse atentamente o espaço da sala onde a aula acontecia. “Paredes de concreto, frias, pintadas com tintas feias”, descreve. Ao final da atividade, um preso relatou a ela que, ao se ater a uma específica rachadura da parede encontrou semelhança entre as curvas da brecha na parede e as curvas de uma estrada que costumava percorrer de carro, na época em que estava em liberdade, quando queria fugir.

Jaqueline ainda relata o interesse de um apenado em fazer aulas de teatro visando justamente o espaço: um tablado que havia na sala e que, se arrancado, ele acredita ser possível criar uma rota de fuga do presídio. Por ser muito visado pelos guardas, por já ter tentado escapar algumas vezes, o preso em questão resolveu frequentar as aulas de teatro de

frente de ação coletiva e de libertação pessoal. Mais informações no site <http://redesdamare.org.br/cam/cia-marginal/>

²⁸ VASCONCELLOS, Jaqueline. **O ensino do teatro e a espacialidade na penitenciária Lemos Brito a partir de atravessamentos de Michel Foucault e Maurice Marleau Ponty**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2011. Graduação em Licenciatura em Teatro. UNIRIO.

forma comportada durante um longo período até que os guardas reduzissem a vigilância acirrada sobre ele, para então aproveitar o tablado e escapar dali. Ele permaneceu no curso de teatro por anos, hoje está em regime semi-aberto e é estudante da graduação em Letras na própria UNIRIO.

No Hospital de Lagoa, sempre que o cortejo chega a uma sala de espera ou de tratamento, os participantes pedem para desligar a televisão, sempre presente nesses espaços. Antes de esperar a resposta das pessoas, alguém do projeto a desliga e inicia uma contação de história ou uma encenação. Ao fim, presenciei momentos em que pessoas, imediatamente após a apresentação, pegaram o controle e religaram a TV, como também presenciei crianças nos leitos que largaram seus *tablets* assim que dois participantes do projeto entraram no seu quarto cantando e tocando. Miguel Vellinho constata que, assim como outras situações na vida, há sempre uma grande briga entre algo que está imposto e os espaços de poesia e um entendimento de que o que pode ser um contraponto a isso ter que ser sempre negociado, ter que sempre pedir licença. “E é louco isso. As coisas deviam ser inversas: a TV que devia pedir licença pra gente.”

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça e nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar pra pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LAROSSA, 2015, p.25)

Mesmo desejando e provocando previamente uma abordagem dos relatos envolvendo aspectos espaciais, conhecer os projetos e realizar as entrevistas expandiu e aprofundou percepções de espaços físicos (incluindo o espaço-tempo) e simbólicos, espaços de poesia, espaços de luta, espaços fechados em bolhas e espaços que duram o tempo de uma bolha. As relações estabelecidas nesses projetos entre a comunidade acadêmica e as demais comunidades, de idosos, da Maré, etc, rompem fronteiras ou ao menos abrem a percepção para reconhecer essas fronteiras, importante passo para o início de um processo crítico de análise visando rompimento, o cruzamento, o atravessamento, a diluição dessas fronteiras. Não se trata de incluir, mas, sim, de espaços de dilatação das fronteiras do que exclui. “Não possuímos mais do que distâncias”, diz Jaqueline, “o que nos resta é sobrevoá-las.”

Fazendo eco à gargalhada que Phellipe dá ao ser perguntado e considera o Programa Teatro em Comunidades como um projeto de inclusão social, Caito encerra sua entrevista pedindo para tratar desse mesmo assunto, dizendo que “inclusão, muitas vezes nesse discurso vem tipo: ‘olha, essas pessoas estão fora e nós viemos como uma ponte pra essas pessoas voltarem.’ Só que, e na Prisão eu aprendi muito, a questão é que se tu não fala pras pessoas o que excluiu elas, tu vai querer que elas se conformem com isso para talvez serem incluíveis, sendo que isso nem sempre dá certo. O cara é negro, pobre, com ficha na polícia, você diz ‘não roube mais que você vai ser aceito na sociedade.’ Não é verdade.”

A nível simbólico «tende a ser excluído todo aquele que é rejeitado de um certo universo simbólico de representações, de um concreto mundo de trocas e transações sociais» (Fernandes, 1995:17). Esta dimensão da exclusão assume-se pela transformação da identidade do indivíduo, inevitavelmente marcada por um sentimento de inutilidade, ligado à sua própria incapacidade de superar os obstáculos e os processos que provocam e/ou acentuam a sua exclusão.²⁹

Incluir também pressupõe uma normalização, inviável, por exemplo, no caso de pessoas com PEA, para as quais a linguagem tida por padrão só as exclui. “Se você inclui, você é perverso.” Conclui Caito.

Marcelo Asth, que participou do Projeto Teatro Renascer durante sua graduação, realizou seu mestrado relacionando performance e envelhecimento³⁰ e hoje cursa o doutorado na UNIRIO dando continuidade e aprofundamento ao seu estudo na área. Quando perguntado sobre seu projeto ele o caracteriza como “arte comunitária e socialmente engajada”³¹, na qual o artista diminui seu papel para encontrar um coletivo e, a partir daí, trabalhar junto com ele questões inerentes àquele grupo. Continua:

Em projetos como esse, que tratam de questões sócio-artísticas, a gente nunca pensa em dar a voz para a outra pessoa, para aquela comunidade. As pessoas já têm as suas vozes, só precisam, às vezes, encontrar alguma potência para reforçar alguma questão que precisa ser dita naquele momento. Não considero meu projeto como um projeto de inclusão, ele é voltado exclusivamente praquelas pessoas.

É importante identificar que os projetos que trabalham com a criação de espetáculos, como o Teatro Renascer, Teatro em Comunidades e o Teatro na Prisão, buscam criar um cena

²⁹ RODRIGUES, SAMAGAIO, MENDES, JANUÁRIO. p.65

³⁰ Asth, Marcelo Azevedo. **Projeto Performanciã: performances do envelhecimento** / Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). UNIRIO, 2015.

³¹ Em entrevista concedida em 09/11/16.

que pertença àquele grupo, àquela comunidade. Tanto Phellipe quanto a professora Marina falam de um trabalho com o grupo sem nunca abrir mão da autonomia daquele grupo. Durante o ano de 2014 no Grupo Renascer, quando eu estive à frente das atividades junto com demais estudantes de teatro, desenvolvemos durante todo um processo baseado na pedagogia do teatrólogo contemporâneo Jean-Pierre Ryngaert que se utiliza dos elementos da cena (luz, espaço, som, texto) como indutores para a construção de linguagem teatral. Dessa forma, trabalhamos junto com o grupo de idosos para que eles se apropriassem daqueles elementos para utilização e experimentação em cena de forma crítica e consciente, o que resultou no espetáculo anteriormente relatado, *ComTempo&Años*, criado pelo grupo em criação coletiva tendo sempre a memória e a realidade daquela comunidade como indutor para o jogo. Como diz a professora Marina, o objetivo é “fomentar, provocar, futucar essas pessoas a pensarem sobre a sua realidade, a conhecerem e desejarem outras realidades, outros universos, mas com autonomia.”

4.4 - | E QUEM NÃO PODE FAZER TEATRO? |

Em suma, não há receitas. Vocês devem encontrar as causas do obstáculo, do incômodo e, por fim, criar uma situação em que as causas que impedem a respiração normal possam ser destruídas. O processo se liberará. (Jerzy Grotowski)³²

Retorno à pergunta original desta pesquisa e, para respondê-la, me aproprio de um conceito que aprendi em Portugal, na Universidade de Coimbra, com a Professora Sónia Mairos nas aulas de Pobreza, Exclusão e Necessidades Educativas Especiais, que é *universos possíveis*. Na introdução deste memorial, relato, de forma selecionada, algumas passagens do meu caminho de formação acadêmica e de formação pessoal – intrínsecos e atravessados, cujas fronteiras não identifico mais – e nessa seleção já aponto aspectos do que acredito estarem por trás desse questionamento a respeito de poder ou não fazer teatro. Ênfase, nas passagens que resgato, momentos de escolhas, mas, mais precisamente, momentos e lugares de oportunidade. Tentando evitar um discurso meramente otimista de que “sim, todos podem fazer teatro”, acredito que esse poder (do Latim, *potere*, “ser capaz”) está menos relacionado à pré-disposição, talento ou qualquer característica inerente, biológica, constitutiva de forma absoluta de qualquer pessoa. A potência do indivíduo demanda uma força de dentro para fora, mas, pensando a partir de princípios da física, para que algo que está dentro saia, é necessário

³² GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**; Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007. p. 141

espaço para essa expansão, portanto, o movimento não é apenas interno, mas também do meio, permitindo a ação eclodir a partir da potência. Nesse sentido, também cabe relacionar a ideia de *poder* com *autorização*, *permissão*, como no relato de Jaqueline Vasconcellos sobre o diretor do presídio que afirmo que, para ele, só pode fazer teatro quem ele deixa, quem ele permite. O bloqueio externo exclui.

Numa situação de exclusão verifica-se uma acentuada privação de recursos materiais e sociais, arrastando «*para fora ou para a periferia da sociedade*» todos aqueles que «*não participam dos valores e das representações sociais dominantes*» (Fernandes, 1995: 16). O excluído encontra-se fora dos universos materiais e simbólicos, sofrendo a acção de uma espiral crescente de rejeição, que culminará na incorporação de um sentimento de auto-exclusão. (RODRIGUES et al. P. 65)

Universo possível diz respeito à percepção do indivíduo para as realidades que ele pode dispor, permitindo-lhe escolhas para além das imposições sociais aparentemente estagmentadas. Para que haja o *espaço de poesia*, que segundo Miguel Vellinho sempre está em briga com algo imposto, é preciso que se vislumbre poesia. Que passe a conhecer, caso banido de acesso prévio, ou que se reconheça a poesia no que já está à nossa volta e dentro de nós. Um exemplo simples e objetivo de restrição de universos possíveis diz respeito a profissões que algumas pessoas, por aspectos sociais, estão culturalmente, socialmente, predestinadas a exercer. Expandir esse leque, ou espectro, é, como refletido anteriormente, menos incluir o outro, ou fazer uma boa ação, e, mais, diminuir, diluir, o que exclui. Não é dar a voz ao outro, como bem pontuou Marcelo Asth, mas reconhecer a voz do outro. “O outro existe, logo pensa”, escreveu Eduardo Viveiros de Castro, desconstruindo Descartes e reconhecendo a potência na alteridade.

Segundo os propósitos da ProExC, é preciso reconhecer outros espaços de produção de conhecimento para além da Academia sem subjugá-los, assim como é preciso reconhecer fazeres artísticos, teatrais, de comunidades para além do edifício teatral tradicional e de uma ideia socialmente excludente, elitista, da prática e da apreciação teatral. É nesse sentido que os Projetos e Programas de Extensão aqui apresentados e analisados efetivamente configuram espaços de expansão de universos possíveis. E isso, que fique bem claro, aplicável a todos os participantes envolvidos, em via de mão-dupla, múltipla, no entendimento de que atravessamentos se dão entre dois ou mais elementos e todos saem afetados.

Se todos precisam e devem fazer teatro, como muitos entrevistados promulgam, não ousou afirmar. Mas poder, poder, sim, isso todos podem.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu estava esparramado na rede, jeca urbanóide de papo pro ar
me bateu a pergunta, meio à esmo: na verdade, o Brasil o que será?
O Brasil é o homem que tem sede ou quem vive da seca do sertão?
Ou será que o Brasil dos dois é o mesmo o que vai é o que vem na contra-
mão? (A Cara do Brasil – Celso Viáfora)*

Contramãos (ótimas) do fluxo do mundo, Teatro em comunidades, prisões, hospitais, circulando, configuram espaços para vivências passíveis de experiências comunitárias, na acepção radical da palavra *comunidade*. Há de se convir que essas práticas demandam responsabilidade, mesmo que não haja um controle de onde, quando, quanto e de que forma as experiências, os atravessamentos, se darão. Há que se perceber a responsabilidade, que evoca uma reflexão sobre a intencionalidade, sobre a sensibilidade. Quando construímos espaços de convívio, de força positiva para conduzir à transformação, assumimos que estamos na direção oposta a um fluxo – suposto – *natural*. Pressupomos, ao olharmos para o nosso redor – em redores às vezes com raios muito curtos –, que o fluxo do mundo é perverso. Apaixonei-me pelo teatro que possibilitava a criação de outros mundos. No contrafluxo (talvez), paralelos (à primeira vista) mas, essencialmente, tangentes. Atravessados. Penso que seja necessário assumirmos um outro lugar. Reconhecer-mos-nos, sim, no sentido para o qual as coisas precisam correr. Não contra, mas por mãos múltiplas que avançam como as crianças de Kafka, numa rua principal.

Corremos juntos, mais perto uns dos outros, alguns estenderam as mãos aos demais, não se podia manter a cabeça suficientemente alta porque o caminho era uma descida. Alguém de um brado de guerra de índio, sentimos nas pernas um galope forte como nunca, nos saltos o vento nos suspendia pelos quadris. Nada poderia nos deter; estávamos numa corrida tal que mesmo na hora de ultrapassar éramos capazes de cruzar os braços e olhar calmamente em volta. (...) Um de nós começou a cantar uma cantiga de rua, mas todos nós queríamos cantar. Cantamos muito mais rápido do que o trem corria, balançávamos os braços porque a voz não bastava, formamos com nossas vozes uma confusão na qual nos sentíamos bem. Quando se mistura a própria voz com outras fica-se preso como que por um anzol.³³

³³ KAFKA, Franz. **Crianças na Rua Principal. Contemplação. O Foguista**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp.9-13. ³³

6. FICHA TÉCNICA DO FILME

TÍTULO | CONTRAMÃOS [ÓTIMAS] DO FLUXO DO MUNDO

GÊNERO | Documentário

ANO | 2016

PAÍS | Brasil

COR | Colorido

CONCEPÇÃO E DIREÇÃO | Leonardo Bastos

FOTOGRAFIA E MONTAGEM | Marcelo Machado

CÂMERAS | Leonardo Bastos, Marcelo Machado e Rodolpho Pupo

ASSISTENTE DE SOM | Pedro Uchoa

ENTREVISTADOS | Adriana Bonfatti

Aida Costa

Ana Raquel Machado

Anderson dos Santos

Caito Guimaraens

Carmela Soares

Jaqueline Vasconcellos

Julie Any

Katiuscia Dantas

Lucia Helena de Freitas (Gyata)

Marcelo Asth

Marina Henriques Coutinho

Maria José

Miguel Vellinho

Natália Fiche

Phellipe Azevedo

Susanna Gabriella

Tayná Couto

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A luta contra a pobreza e a exclusão social em Portugal - Genebra, Bureau Internacional do Trabalho, Programa Estratégias e Técnicas contra a Exclusão Social e a Pobreza, 2003.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASTH, Marcelo. **Projeto Performanciã: Performances do Envelhecimento**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa / Manoel de Barros**. São Paulo: LeYa, 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas**. 2a Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

_____. (org.). **Programa Teatro em Comunidades**. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA/PROExC, 2015.

FICHE, Natália Ribeiro. **Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica**. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Professora Assistente.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b.

FREITAS, Lucia Helena. **Cruzando Espaços e Olhares: o teatro no hospital**. Tese de doutorado defendida em 2005. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. UNIRIO

GONZALEZ, Tavié de Miranda Ribeiro. **O “Não-Método” como Método na Oficina de Teatro Circulando – Uma experiência em ensino do teatro para jovens com transtornos mentais**. Rio de Janeiro, RJ. UNIRIO, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**; Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

KAFKA, Franz. **Crianças na Rua Principal. Contemplanção. O Foguista**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1994.

LAROSSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP / 2010.

Pobreza e Exclusão Social: um Guia para Professores. REAPN, 2009.

RODRIGUES, Eduardo Vítor; SAMAGAIO, Florbela Maria da Silva; FERREIRA, Helder; MENDES, Maria Manuela Ferreira; JANUÁRIO, Susana Paula Carvalho. **A Pobreza e a Exclusão Social: Teorias, Conceitos e Políticas Sociais em Portugal**. Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras / 1999

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SOARES, Carmela. **Teatro Renascer: da pedagogia à poética da cena**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n.17 (Set 2011) – Florianópolis: UDESC/CEART Anual.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Circulando – Um espaço para jovens com transtornos mentais**. Rio de Janeiro: UNIRIO/PPGAC/PPGEAC, Professora Adjunta.

VARGAS, Aline Rangel e GUIMARAENS, Caito. **Teatro com autistas: experiências no Ateliê de Teatro do Projeto Circulando** In: Circulando: Jovens e suas invenções no autismo e na psicose/Ana Beatriz Freire, Fabio Malcher (Organizadores). – Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

VASCONCELLOS, Jaqueline. **O ensino do teatro e a espacialidade na penitenciária Lemos Brito a partir de atravessamentos de Michel Foucault e Maurice Marleau Ponty**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2011. Graduação em Licenciatura em Teatro. UNIRIO.

WEB SITES VISITADOS:

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/departamentos/departamento-de-ensino-do-teatro> - Acessado em 04/07/2016.

<http://teatroemcomunidades.com.br>
Acessado em 10/12/2016.

<http://www.psicologiasdobrasil.com.br/mapa-nao-e-territorio/>
Acessado em 10/12/2016.

<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/etica/>
Acessado em 10/12/2016.

<http://www.capes.gov.br/educacao-basica/capespibid/pibid>
Acessado em 18/12/2016.