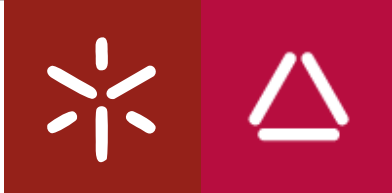




Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Fabiano Assis da Silva

**Homem-Banda - Construindo Pontes na Sala de
aula Estudo de Caso de uma Performance
Músico-teatral no Brasil e em Portugal**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Fabiano Assis da Silva

**Homem-Banda - Construindo Pontes na Sala de
aula Estudo de Caso de uma Performance
Músico-teatral no Brasil e em Portugal**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho realizado sob a orientação do
Professor Doutor Moisés de Lemos Martins
e sob a coorientação do
Professor Doutor José Miguel Braga

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença [abaixo](#) indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição
CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimento

Tenho muita simpatia pelas palavras obrigado e saudade. A primeira, um agradecimento universal, com tradução em várias línguas. A segunda, uma expressão só nossa, quase um código lusófono. Com esses dois substantivos ativo as lembranças e exponho minha gratidão.

Saudades já tenho de todas as emoções vividas com a Renata e o Téo, meus amores, nessa travessia que assumimos enfrentar unidos, entre Brasil e Portugal. Obrigado pelo projeto de família que decidimos construir juntos e que ainda está ao meio.

Tive muito gosto em ser orientado pelos sábios professores Moisés de Lemos Martins e José Miguel Braga. Ao professor José Miguel, que além de orientador, aceitou encenar e escrever a peça de teatro “A Ponte - variações de um professor homem-banda”, que nasceu no contexto dessa pesquisa, um profundo agradecimento artístico pela potência humana dos encontros e pelo respeito às artes cênicas.

Aos meus pais, Ademir e Gilda, pela alegria contagiante de sempre. Aos meus irmãos, Toni, Júnior, Lígia e ao amigo de infância, Cleiton Meireles, pela história de vida. Aos colegas do mestrado, pelo companheirismo. Ao meu fiel e inseparável amigo de estudo, Marcelo Balbino, pelas reflexões e avanços. Obrigado pela caminhada em paralelo.

Agradeço a pró-reitora Carla Martins, que ainda no Brasil nos apresentou a UMinho. Aos meus professores da graduação que me ajudaram a vir para Portugal, Elizete Gomes, Joaquim Gama e a amiga e o primo que me inspiram, Cláudia Prioste e Angelo Assis. Gratidão a Alex Nogueira, Silvio Messias, Liz Barsan, a escola Alberto Sampaio e aos grupos de teatro PIFH e MalaDarTe pelos diálogos entre fados e sambas.

Respeito à direção do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura e aos professores que permitiram, desde o início, que eu trilhasse pelas pesquisas de teatro e de educação. Gratidão aos funcionários do Instituto de Ciências Sociais, que tanto me ajudaram nesses tempos. Meu carinho à Escola Jairo Matos, São Paulo, Brasil, ao coordenador pedagógico, Manoel Marquez Viscaíno Junior, à professora e artista Paula Modenesi, aos alunos do EJA, dos sétimos anos A, B, C e D. Meu obrigado à Escola Francisco Sanches, Braga, Portugal, ao diretor adjunto Gastão Veloso, a diretora de turma Isabel Candeias e alunos do sexto 1.

Um afago especial à família portuguesa que, com carinho, amizade e alegria, nos acompanha desde o primeiro dia que nos conhecemos aqui, até hoje. Obrigado, meus queridos Dilas, Artur, Ivone e Mário Nuno Ribeiro. Tereza, Eduardo, Miguel, Nuno e Henrique Almeida. Saudades pelo que passou e pelo que virá.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Assinatura

Resumo

Homem-Banda - Construindo Pontes na Sala de aula.

Estudo de Caso de uma Performance Músico-teatral no Brasil e em Portugal

A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e tem por objetivo analisar a atuação da performance músico-teatral de um homem-banda no contexto de sala de aula, das escolas públicas: Francisco Sanches, Portugal, e Jairo Ramos, Brasil.

Inicialmente baseamo-nos em conceitos de Zigmunt Bauman para realizarmos uma análise do momento atual. “A sociedade líquida”, assim denominada pelo sociólogo, e sua voracidade, são motivos de reflexão. Para essa pesquisa utilizamos a metodologia de investigação-ação, com intervenções artísticas no contexto de sala de aula, dos dois países.

A base teórica dessa dissertação tem alguns conceitos e pensamentos de: Paulo Freire, Augusto Boal, Gilles Deleuze, Gaston Bachelard entre outros, através dos quais foi possível fazer o enquadramento do estudo. O diálogo constante através da performance músico-teatral na sala de aula, a autonomia na educação, o encantamento e as possibilidades utópicas do teatro na educação são temas abordados nessa pesquisa.

Desenvolve-se uma análise da participação dos alunos na intervenção artística e são evidenciadas as visões do artista e de alguns profissionais das escolas. Apresentam-se os processos de criação da peça de teatro “A Ponte, variações de um professor homem-banda”, que nasceu no contexto dessa pesquisa, como um dos resultados da investigação e com o propósito de levar as reflexões do estudo para as escolas e promover rodas de conversas com os alunos, sobre o papel do teatro na escola, como construtor de diálogos.

Esta pesquisa propõe-se a trazer à tona a importância do teatro e da performance dentro do contexto educacional. Valorizar sua capacidade de transformação social no desenvolvimento amplo dos alunos, diante de uma educação que cada vez mais valoriza a razão, em detrimento da emoção.

Como conclusão da pesquisa e apontamento reforça-se o encantamento e a valorização do momento presente, que a arte teatral, no caso desta pesquisa, com o homem-banda, leva para dentro do ambiente de sala de aula, e do quanto a arte estimula potências nos alunos e aumenta as possibilidades de vivências transformadoras.

Palavras-chave: teatro; teatro-educação; homem-banda; encantamento; performance.

Abstract

Bandman - Building Bridges in the Classroom.

Case Study of a Musician-theatrical Performance in Brazil and Portugal

The present research was developed in the scope of the Master's degree in Communication, Art and Culture, at the Institute of Social Sciences of the University of Minho, and aims to analyze the performance of the musician-theatrical performance of a man-band in the classroom context of public schools: Francisco Sanches, from Portugal, and Jairo Ramos, from Brazil.

Initially, based on the concepts of Zigmunt Bauman, an analysis of the current moment is made. "The Liquid Society", so called by the sociologist, and its voracity, are reasons for reflection. For this research we use the research-action methodology, with artistic interventions in the classroom context, of the two countries.

The theoretical basis of this dissertation has some concepts and thoughts of: Paulo Freire, Augusto Boal, Gilles Delleuze, Gaston Bachelard among others, through which it was possible to frame the study. The constant dialogue through theatrical performance in the classroom, the autonomy in education, the enchantment and the utopian possibilities of theater in education are themes developed in this research.

An analysis of the students' participation in the artistic intervention is developed and the visions of the artist and of some professionals of the schools are evidenced. We present the processes of creation of the play "The Bridge, variations of a man-band teacher", that was born in the context of this research, as one of the results of the investigation with the purpose of taking the reflections of the study to the schools and to promote wheels of conversations with students, about the role of theater in school, as constructor of dialogues.

This research proposes to bring to the fore the importance of theater and performance within the educational context. To value their capacity for social transformation in the broad development of the students, before an education that increasingly values reason, to the detriment of emotion.

As a conclusion to the research and pointing out, the enchantment and appreciation of the present moment is reinforced, which theatrical art takes into the classroom environment, and how art stimulates students' potentials and increases the possibilities of transformative experiences.

Keywords: theater; theater-education; man-band; enchantment; performance.

Índice

Introdução

A linha do horizonte.....	9
---------------------------	---

O início do começo

Hipóteses.....	13
Objetivos.....	14
Metodologia.....	15
Calendarização de tarefas.....	19

Prólogo

Sociedade Líquida.....	20
------------------------	----

Primeiro Ato – Diálogos e encontros

1.1 Detalhamento sobre a intervenção do homem-banda.....	26
1.2 Contatos com as escolas.....	30
1.3 As instituições e o teatro.....	32
1.4 Educação e teatro para a transformação.....	38
1.5 Em busca de diálogos na sala de aula.....	41
1.6 Diálogo entre artista e alunos.....	45

Segundo Ato – Homem-banda na sala de aula

2.1 As intervenções pela visão do artista	51
2.2 A arte como contributo na convivência com as diferenças dentro da escola.....	60
2.3 As apresentações artísticas na sala de aula.....	62
2.4 Produção artística dos alunos diante da performance em sala de aula.....	66
2.5 Análise da intervenção em cada dia.....	74

Terceiro Ato - A montagem

3.1 Cartaz da Peça.....	79
3.2 A ideia de montar uma peça de teatro para o Mestrado.....	80
3.3 Peça de teatro: A Ponte - variações de um professor homem-banda.....	84
3.4 Ideias de nomes para a peça.....	86

3.5 Ensaios.....	90
------------------	----

Quarto Ato - A reflexão

4.1 Divulgação da pesquisa em Portugal e no Brasil.....	95
---	----

4.2 Depoimentos dos alunos.....	98
---------------------------------	----

4.3 Depoimento do diretor adjunto da escola de Braga.....	103
---	-----

4.4 Depoimento da artista e professora da escola de São Paulo.....	104
--	-----

4.5 Depoimento do coordenador pedagógico da escola de São Paulo.....	105
--	-----

4.6 Depoimento da diretora de turma da escola de Braga.....	106
---	-----

4.7 Conclusão.....	107
--------------------	-----

Bibliografia.....	110
-------------------	-----

Introdução - A linha do horizonte

Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades. Sonhamos tudo o que ela poderia ter sido, sonhamos no limite da história e da lenda.

Gaston Bachelard

Morei parte da minha vida em Ubatuba, Litoral Norte de São Paulo - Brasil. Foi nessa cidade litorânea que descobri o gosto e a necessidade de me envolver em processos criativos com arte. Como escreveu o filósofo francês Gaston Bachelard “As imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poeta nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente.” (Bachelard, 2006, p. 95).

Muitas memórias da minha meninice me foram contadas e hoje sou um misto do que lembro que vivi e outro tanto das recordações de pessoas que me contaram de acontecimentos em que eu participei.

Bachelard escreve sobre a importância da narração do outro, para o nosso auto conhecimento. “Somente pela narração dos outros é que conhecemos a nossa unidade. No fio da nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade do nosso nome.” (Bachelard, 2006, p.93).

Aos 14 anos de idade participei, na mesma cidade, como ator amador, da encenação da “Paixão de Cristo”. Esse espetáculo de teatro de rua, que integrei por mais de treze anos, envolvia a comunidade, era realizado na avenida da praia, e tinha o cenário natural que me marcou para sempre, “uma simples imagem! Torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência.” (Bachelard, 2006, p.01).

O Morro da Prainha é a imagem da minha infância e com ela sigo o meu caminho. “Nossa infância testemunha a infância do homem, do ser tocado pela glória de viver.” (Bachelard, 2006, p.119). O Morro da Prainha, onde acontecia a crucificação, morte e ressurreição de Cristo, com os efeitos especiais que podíamos, fogos, luzes e trilha sonora gravada era o ápice da encenação. Esses detalhes são “as lembranças pessoais, claras e frequentemente expressas, nunca hão de explicar completamente por que os devaneios que nos reportam à infância têm tal atrativo” (Bachelard, 2006, p.119). Do morro, avistava-se toda a praia de areia grossa com as árvores enfileiradas em curva, à direita, as luzes do comércio, à esquerda as ondas da praia do Cruzeiro, e mais à esquerda o horizonte e mais além o infinito, a utopia.

O importante sociólogo polonês, Zigmunt Bauman faz uma reflexão sobre a utopia.

Em suma, sonhamos com um mundo no qual possamos confiar e acreditar. Um mundo seguro. "Utopia" é o nome que, graças a sir Thomas More, se tem comumente atribuído a esses sonhos desde o século XVI - ou seja, desde o tempo em que as rotinas antigas e aparentemente eternas começaram a se desintegrar; em que hábitos antigos e convenções começaram a mostrar sua idade e os rituais, sua debilidade. (Bauman, 2007, p.100).

Era 1989 e essa utopia passou a fazer parte do meu cotidiano. Sempre perto da praia, comecei a fazer teatro Amador, e dois anos depois a dar aulas de teatro para crianças nas escolas da cidade. Tinha certeza que precisava fazer arte e percebia a necessidade das crianças em brincar de ser outros, e de sair do lugar convencional através do teatro.

Reforçando esse caminho, meu pai tocava percussão e minha mãe era funcionária de uma escola. Na minha casa, aos finais de semana, tinha muita festa com músicas e muitas brincadeiras, pois as crianças da escola iam ficar com minha mãe, de tanta afinidade.

O ambiente da minha casa tinha muita descontração e assumia facetas teatrais nos encontros. Era comum, no meio do convívio, fazer cenas improvisando situações ou imitando alguém. Lembro de uma cena clássica da minha família, quando meu pai imitava uma personagem da sua infância, o vizinho amigo. Levantava a calça pra cima do umbigo, juntava as pernas e falava grave: "O Gilda, o Ademir tá aí". Todos riam dessa brincadeira.

Essas alegrias eram fortalecidas pelas crianças, que sempre estavam conosco e pelas músicas que meu pai e os amigos tocavam nos festejos. Como, o pesquisador francês, Patrice Pavis esclarece, quando fala do espaço lúdico no teatro. "Este tipo de espaço é construído a partir do jogo: está em perpétuo movimento, os limites são expansíveis e imprevisíveis [...] Toda representação é, neste sentido, o teatro em duplo movimento de expansão e de concentração do espaço." (Pavis, 1999: 137).

A escola é um ambiente onde essa flexibilidade é possível, necessária, e nos dias atuais faz-se urgente. Jogar e brincar de teatro e música, com alunos, professores e funcionários é levar a alegria, o senso crítico e exercitar a liberdade dentro do processo educativo.

Ainda bem que vivi na praia e tenho o horizonte como memória primeira da minha vida com o teatro e a educação. Estou sempre em busca dessa linha que nunca chega, mas que me faz navegar, caminhar e correr, com a energia de um menino, em sua direção.

Hoje vivo com minha esposa e meu filho em Braga-Portugal. Talvez tenha vindo atrás do horizonte da minha infância e o caminho foi longo, mas eu continuo a persegui-lo.

Portugal e seu povo cultivam em mim a possibilidade de ver essa linha inalcançável por outros ângulos. Estar do outro lado do oceano muda muita coisa. Mudam os sotaques, os temperos são diferentes, os cobertores são mais necessários, as saudades ficam mais fortes. O que só faz crescer é a minha convicção que fazer teatro nas escolas é o que mais amo e preciso fazer na vida.

Viver o teatro, para mim, é contar histórias e propor diálogos para estimular o deslocamento sem sair do lugar, pois no ato da fruição artística criam-se possibilidades incomensuráveis de mudanças sociais. Segundo Pavis.

O Contador de histórias é um artista que se situa no cruzamento de outras artes: sozinho em cena (quase sempre) narra sua ou uma outra história, dirigindo-se diretamente ao público, evocando acontecimentos através da fala e do gesto, interpretando uma ou várias personagens, mas voltando sempre a seu relato. (Pavis, 1999, p.69).

Durante a comunicação, no ato artístico, as provocações e identificações se misturam com a vida e criam significados potentes.

Comunicação Teatral. Essa expressão, de uso frequente mas pouco preciso, designa o processo de troca de informação entre palco e platéia. Evidentemente, a representação é transmitida ao público por intermédio dos atores e do aparato cênico. (Pavis, 1999, p.63).

O teatro na escola pode levar para esse ambiente tão importante a potência de criar sonhos, fantasias e alegorias com novas possibilidades. O filósofo francês Gilles Deleuze fala sobre a dramatização. “A dramatização se faz na cabeça do sonhador, mas também sob o olho crítico do cientista.” (Deleuze, 1988, p.206).

O teatro na escola estimula a apropriação do presente. O importante é o devir. Cantar, dançar, interpretar e brincar de ser outros é um exercício que nos estimula a desejar, a plantar o pé no agora, para que o jogo teatral possa funcionar e todos os participantes, com descontração, possam vivenciar a alegria.

Para interagir com a performance, durante a intervenção, dentro da sala de aula, muitas vezes é necessário improvisar. Para esse improviso é fundamental que os participantes tenham uma escuta atenta, para fazer uma leitura do ambiente e agir de acordo com a dinâmica do grupo.

É importante, para desenvolver essa escuta generosa, estar e viver o momento atual, para dialogar com os acontecimentos e as atitudes dos participantes. Para improvisar nessa

intervenção em sala de aula é preciso desejar estar no núcleo da ação e viver a realidade presente. François Zourabichvili, um estudioso de Deleuze, escreve sobre o devir na concepção do filósofo que ele tanto pesquisa.

Devir é o conteúdo próprio do desejo (...): desejar é passar por devires. Deleuze e Guattari enunciam isso no Anti-Edipo, mas só fazem disso um conceito específico a partir do Kafka. Acima de tudo, devir não é uma generalidade, não há devir em geral (...) devir é uma realidade: os devires, longe de se assemelharem ao sonho ou ao imaginário, são a própria consistência do real. (François, 2004, p.24).

Nós decidimos ser pontes ou muros dependendo da situação. Às vezes, precisamos ser um, ou outro. A arte tende a ser ponte. O teatro que eu acredito e vivo é ponte. As escolas precisam de pontes, as escolas precisam ser pontes.

A palavra faz-se urgente dentro da sala de aula, seja através da música e do teatro, como é o caso das intervenções do homem-banda ou através de outras linguagens. Paulo Freire, um pensador brasileiro pesquisador da educação escreve sobre o diálogo. “Quando tentamos um adentramento no diálogo, como fenômeno humano, se nos revela algo que já poderemos dizer ser ele mesmo: a palavra.” (Freire, 1987, p. 44).

O início do começo

Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: Os homens se libertam em comunhão (...) Ao defendermos um permanente esforço de reflexão dos oprimidos sobre suas condições concretas, não estamos pretendendo um jogo divertido em nível puramente intelectual. Estamos convencidos, pelo contrário, de que a reflexão, se realmente reflexão, conduz à prática.

Paulo Freire

As hipóteses e os objetivos iniciais que guiaram a pesquisa foram os que destaco abaixo, seus esclarecimentos e resultados serão desenvolvidos nesta dissertação.

Hipóteses

Levantamos inicialmente algumas hipóteses sobre a pesquisa no ambiente escolar, uma vez que a experiência em apresentações teatrais em escolas, no Brasil e em Portugal, indicavam possibilidades e caminhos de desdobramentos.

As hipóteses se baseiam nas repercussões das ações em relação aos alunos e professores. Seguem abaixo:

1 - As apresentações músico-teatrais ampliam as formas dos alunos estarem no mundo, criam pontes entre as pessoas.

2 - As performances teatrais na sala de aula contribuem para a integração dos alunos. Bourriaud, um curador e crítico de arte francês, observa que "a praxis artística aparece hoje em dia como um artifício rico para experiências sociais." (Bourriaud,1998, p. 9).

3 - A assiduidade das apresentações teatrais aumentam os critérios estéticos, de apreciação artística e servem de estímulo para experiências teatrais por parte dos alunos. Segundo Pavis, "A vontade de deixar o cinturão teatral corresponde a um desejo de ir ao encontro de um público que geralmente não vai ao espetáculo, de ter uma ação sócio política direta, de aliar animação cultural e manifestação social" (Pavis, 1999, p. 385).

Objetivos

O diálogo fenomeniza e historiciza a essencial intersubjetividade humana; ele é relacional e; nele, ninguém tem iniciativa absoluta. Os dialogantes “admiram” um mesmo mundo; afastam-se dele e com ele coincidem; nele põem-se e opõem-se. Vimos que, assim, a consciência se existencia e busca perfazer-se.
Paulo Freire

O objetivo principal da pesquisa foi:

- Realizar apresentações músico-teatrais dentro de salas de aula, criando pontes através do diálogo artístico para assim construir argumentos sobre a necessidade da arte no ambiente escolar.

Os objetivos específicos foram:

- Estimular os alunos a refletir e se expressar criticamente sobre a experiência da fruição, tendo o teatro como estímulo provocador.

- Construir estratégias, com a mesma sequência de proposta artística, para realizar três apresentações, em dias diferentes, na sala de aula do sexto ano 1, da Escola Dr. Francisco Sanches, Braga – Portugal.

- Realizar quatro apresentações nas salas do sétimos anos A, B, C e D, da escola Jairo Ramos, São Paulo – Brasil.

- Comparar as intervenções artísticas realizadas nas escolas de Portugal e do Brasil, marcando semelhanças e diferenças que possam contribuir para a inserção do teatro no dia a dia das escolas.

- Apresentar um modelo de ação no corpo da dissertação, que possa ser replicado em outras escolas, por outros artistas e em outros contextos.

- Sensibilizar o poder público e a universidade para a importância das apresentações teatrais no dia a dia das escolas.

Metodologia

*Ensinar e aprender não pode dar-se fora da procura,
fora da boniteza e da alegria.*

Paulo Freire

Para essa pesquisa utilizamos a metodologia de investigação-ação, por consistir “na recolha de informações sistemáticas com o objetivo de promover mudanças sociais” Bogdan e Biklen (1994, p. 292). Acreditamos ser essa a metodologia mais adequada.

Estimulamos os alunos a interagir com a performance, em toda a ação músico-teatral. A relação aconteceu através de improviso. Os alunos eram convidados inicialmente a tocar os instrumentos que estavam presos no corpo do homem-banda e a responder aos jogos teatrais propostos pelo artista. A partir desse contato, surgiram improvisos singulares dependendo das proposições dos alunos. Nessa pesquisa, os educandos, além dessa participação músico-teatral foram estimulados, em um dia, a expressarem-se fazendo uso de telemóveis, gravando e produzindo um vídeo. Também como reflexão final de cada encontro, pedimos uma rápida análise crítica através de pequenos textos e desenhos poéticos produzidos logo após a vivência.

Como estratégia prática para a ação artístico-pedagógica, utilizou-se inicialmente um roteiro de propostas sempre repetindo o procedimento, com o desafio de ser igual na sequência, mas novo a cada momento. O frescor a cada encontro foi um desafio colocado para os alunos, que desde o primeiro contato foram estimulados a assumir a coautoria da intervenção teatral dentro da sala de aula.

Faz-se um número teatral utilizando um personagem tocando vários instrumentos musicais simultaneamente. Essa intervenção teve a função provocativa de estimular os alunos a interagir.

As propostas dos encontros com os alunos foram divididas em quatro etapas. Com o objetivo de formalizar e possibilitar a replicabilidade lembro as fases:

A - O início do começo. Preparar o terreno para aguçar a curiosidade artística e a criação de sentido de grupo nos alunos. O espaço de tempo que antecede a ação é terreno fértil para estimular dúvidas e vontades.

B - Apreciação e participação. Construir um número artístico com a participação de todos, para coletivamente estimular a apropriação do aqui-agora e a coautoria nos

acontecimentos. Abre-se espaço para interferência e condução pelos alunos. Convida-se os estudantes para experimentar o improviso coordenado pelo homem-banda.

C - Ensaio geral e apresentação. Valorizar o processo.

É proposto um desafio artístico levando em conta os jogos teatrais com improviso da fase anterior. Sempre com humor e sem constrangimento faz-se um ensaio para um último cortejo músico-teatral dentro da sala de aula.

Com a participação de alguns alunos que interagiram e improvisaram durante a performance, cria-se uma sequência que termina com um cortejo final. Os erros e acertos ocasionais são aceites e muitas vezes incorporados na estrutura.

Homem-banda e educandos desfilam pela sala apresentando-se para os demais alunos, professores e quem mais estiver no recinto.

Tocam simultaneamente os instrumentos musicais com alguns combinados e ficam livres para criar e improvisar até o último momento da intervenção.

O contato visual é fundamental nessa fase. Olho no olho, aluno por aluno. Esse é o fechamento e para dar um ponto final com relevância, estimula-se a animação e aumenta-se o andamento das músicas, para terminar essa fase com a energia e a alegria em alta intensidade.

D - Reflexão. Estimular que todos façam uma produção artística reflexiva sobre a apresentação, que pode ser escrita, desenhada, cantada ou gravada.

Segundo os pesquisadores Cohen e Manion a “Investigação-Ação obriga a partilhar, estudar, registrar, refletir e a avaliar, atuando sobre a informação recolhida através de registros de observação e análise de comportamentos” (Cohen e Manion 1994, p. 282).

Percebo e pressinto que a investigação-ação como produtora de uma sistemática dentro da escola e como método de pesquisa pode estimular a transformação social na vida dos alunos.

Os benefícios sociais quando mensurados e comprovados na prática podem ganhar dimensão e força junto à sociedade e tornarem-se indispensáveis. Cohen e Manion afirmam que “a principal justificação para o uso da investigação-ação no contexto educativo é a melhoria da prática” (Cohen e Manion (1994, p. 279). A investigação-ação pode constituir-se como um processo de construção de novas realidades sobre a dinâmica na escola e sua relação com o teatro, mudando paradigmas em relação à presença da arte no cotidiano do ensino e abrindo possibilidades de relações.

A investigação fundamental tem por objetivo aumentar o conhecimento geral sobre o tema. A investigação aplicada tem por objetivo produzir “resultados que possam ser

directamente utilizados na tomada de decisões práticas ou na melhoria de programas e sua implementação”. (Schein, 1987, citado por Bogdan e Biklen, 1994, p. 264).

A transformação é uma ação difícil, pois pode colocar em questões as crenças e os valores das pessoas envolvidas. “Para construir uma transformação eficaz é necessário que os indivíduos vivenciem a situação, pois são eles que irão viver com ela.” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 292). Para Ainscow a investigação-ação obriga que os indivíduos do público-alvo assumam a responsabilidade de decidir mudanças necessárias e as suas interpretações e análises críticas determinam os próximos passos da investigação-ação. “A investigação é a transformação controlada ou direta de uma situação indeterminada numa outra que seja totalmente determinada.” (Dewey, 1938, p. 101).

A investigação-ação não é entendida pelos tradicionalistas como verdadeira investigação, pois está a serviço de uma causa, a de “promover mudanças sociais” (Bogdan & Biklen, 1994, p. 292). Segundo Cohen e Manion, a presença e o envolvimento do investigador na metodologia de investigação-ação estimula o envolvimento e as reflexões. Para eles, a “Investigação-Ação obriga a partilhar, estudar, registar, refletir e a avaliar, atuando sobre a informação recolhida através de registos de observação e análise de comportamentos.” (Cohen e Manion, 1990, p. 282).

Nessa pesquisa, fazer a intervenção do homem-banda na sala de aula foi unir a prática à reflexão e tomar decisões de mudança durante o processo de estudo. Dentro da investigação em conjunto com os alunos, as descobertas aconteceram no calor da situação. Cohen e Manion escrevem sobre esse contexto:

Investigação-Ação é situacional, porque se debruça sobre um problema específico dentro dum contexto específico e procura a sua resolução dentro desse mesmo contexto; é colaborativa, porque investigadores e participantes trabalham em conjunto; é participativa, porque os investigadores estão também no papel de intervenientes na ação; é auto-avaliativa, porque o processo é avaliado continuamente e sofre ajustes de acordo com essa avaliação contínua. (Cohen e Manion 1990, p. 271).

Desenvolver e aplicar a metodologia de investigação-ação foi exercitar a escuta atenta em todo o processo artístico-pedagógico e flexibilizar o planeamento previamente feito. Decidir o que fazer de acordo com as respostas dos alunos no momento presente foi uma aventura artística e académica.

A liberdade com responsabilidade, que foi delegada aos educandos durante a performance, tornou a investigação viva e aberta para as surpresas da relação, que dependiam das proposições de todos os participantes da intervenção.

Cada integrante improvisou e cada gesto teatral, musical, ou plástico afetou os demais componentes dessa criação coletiva. As dúvidas do que fazer diante da performance artística geraram perguntas e ações que motivaram outros questionamentos. Essas indagações alimentaram as reflexões na prática, e as propostas vinham com mais força e autenticidade.

Paulo Freire reflete sobre a importância das perguntas, diante dos desafios do momento atual.

Mais uma vez os homens, desafiados pela dramaticidade da hora atual, se propõem, a si mesmos, como problema. Descobrem que pouco sabem de si, de seu “posto no cosmos”, e se inquietam por saber mais. Estará, aliás, no reconhecimento do seu pouco saber de si uma das razões desta procura. Ao instalar-se na quase, senão trágica descoberta do seu pouco saber de si, se fazem problema a eles mesmos. Indagam. Respondem, e suas respostas os levam a novas perguntas. (Freire, 1987, p.16).

As perguntas que brotaram, na vivência do encontro performático, foi o alimento da própria ação dessa pesquisa.

As dúvidas abertas, durante a relação do artista com os alunos e professores, abriram portas e possibilidades para novas experiências.

Calendarização de tarefas

1 - Levantamento bibliográfico – de 01/12/17 até 30/09/18

Leitura e fichamento de obras teóricas pertinentes à temática da pesquisa.

2 - Pesquisa de campo fase A - de 15/12/17 a 02/05/18

Três apresentações da performance teatral com o homem-banda na escola Francisco Sanches, sexto ano um. Recolha de materias de pesquisa: vídeos, desenhos, textos poéticos e músicas gravadas dos alunos.

3 – Pesquisa de campo fase B - de 04/07/18 a 04/08/18

Viagem para o Brasil e realização de 04 apresentações com o homem-banda na escola Jairo Ramos, no sétimo ano. Recolha de materiais de pesquisa: desenhos e textos poéticos.

4 - Aprofundamento da pesquisa de campo – fase C - de 15/09/18 a 22/04/19

5- Ensaio da peça que nasce no contexto dessa pesquisa: “A PONTE - variações de um professor homem-banda.”

5 - Organização dos materiais obtidos na pesquisa de campo - de 22/04/19 a 15/04/19

Selecionar vídeos e editá-los, escolher fotos, transcrever os depoimentos gravados.

6 - Análise dos materias coletados - de 15/09/2018 a 22/04/19

Contextualizar os materiais separados com os teóricos estudados para a pesquisa.

7 - Redação da dissertação – de 22/01/19 a 23/09/19

Elaboração do sumário com os capítulos, desenvolvimento da escrita com encaixe das fotografias e desenhos dos alunos. Revisão.

8 – Defesa -

Conforme regulamento, apresentar a pesquisa e defender suas conclusões perante o professor orientador ou o professor co-orientador, o diretor do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura e o professor convidado.

Prólogo

Prólogo - Parte que antecede a peça propriamente dita (e, portanto distinta da exposição) na qual um ator – às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo – dirige-se diretamente ao público para lhe dar boas vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça.

Patrice Pavis

Sociedade líquida

Iniciamos com uma análise do momento social que o mundo atravessa. Trataremos de alguns dos pensamentos de Zigmunt Bauman (1925-2017), sociólogo e filósofo polonês, um dos mais respeitados da atualidade.

Refletiremos aqui sobre o texto: Aventuras líquidas modernas de uma ideia. Texto de comunicação enviado para o seminário “What is liquid? Modernity, culture and identity”, organizado pela Universidade do Minho, Braga, em 2008. Bauman define a sociedade atual como sem modelos definidos e muito mutável, que ele denomina de sociedade líquida, onde as mudanças são tão rápidas que não dá tempo de criar contornos. Bauman escreve no livro *Tempos Líquidos*:

[A] passagem da fase "sólida" da modernidade para a "líquida" - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. É pouco provável que essas formas, quer já presentes ou apenas vislumbradas, tenham tempo suficiente para se estabelecer (Bauman, 2007, p.07).

É uma reflexão sobre a cultura e seu papel, diante de uma sociedade ágil e voraz que, estimulada pelo mercado, seduz o indivíduo para a compra. Desenvolverei uma reflexão sobre o papel da arte em espaço escolar e sua contribuição para a dinâmica social nos dias atuais. No livro *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*, Bauman aprofunda a teoria de uma sociedade líquida, com ênfase nas relações interpessoais e marca algumas consequências, como a dificuldade do homem moderno em amar o próximo.

A aceleração contínua e compulsiva imposta pela modernização impede que a vida social defina formas como escreve Bauman.

[N]um planeta aberto à livre circulação de capital e mercadorias, o que acontece em determinado lugar tem um peso sobre a forma como as pessoas de todos os outros lugares vivem, esperam ou supõem viver. Nada pode ser considerado com certeza num "lado de fora" material. Nada pode verdadeiramente ser, ou permanecer por muito tempo, indiferente a qualquer outra coisa: intocado e intocável. (Bauman, 2007, p.12).

A rapidez das mudanças e o foco em lucros transforma todas as pessoas em clientes. Segundo o autor, no momento antecessor, a chamada "Sociedade Sólida Moderna", era guiada pela ética do trabalho. Hoje, com a "Sociedade Líquida Moderna", aconteceu um deslocamento dos papéis sociais e a ética passou a ser do consumo para conseguir status.

Nada fica, não repousa, e não define os contornos sociais. A ordem é correr, vender-comprar, comprar-vender, acelerar, ganhar e chegar em primeiro lugar. Como no estado líquido da água, a sociedade fica em mutação fugaz e não cultiva o povo. O mercado seduz para o consumo. O imediatismo e o descartável são estimulados para alimentar a roda desse sistema. O tempo e a ligeireza ganham destaque e mérito dentro de um capitalismo selvagem.

No texto de Bauman, "Aventuras líquidas modernas de uma ideia", o filósofo cita o exemplo do famoso ator britânico Stephen Fry, que era muito conceituado pela sociedade, colocado como modelo de conduta e formador de opinião. Quando ele muda o paradigma de comportamento e passa a interagir com culturas mais massificadas, além da erudita, sua ação constrói o retrato de um movimento social que acompanha a mudança de uma elite. Antes, essa elite consumia seletas manifestações culturais, que a distinguiam do povo menos culto, hoje é estimulada pelo mercado a consumir tudo e ser menos seletiva.

Dessa maneira, a classe dominante cumpre seu papel nessa engrenagem capitalista, onde o parecer e o status são valorizados em demasia, como estratégia para manter o ciclo vivo e agressivo de constante abertura de mercado. Essa aceleração e obrigatoriedade de renovação, imposta por essa lógica, impossibilita a consolidação de formas e modos de ser e estar na vida. Para essa sedução funcionar bem, a cultura é uma ferramenta fundamental por sua grande capacidade de comunicação e persuasão não violenta. Ou seja, o povo é induzido a acreditar que o consumo desenfreado que alimenta o capitalismo é a única maneira possível de funcionamento da sociedade. Quando as pessoas compram essa ideia e

passam a contribuir com a engrenagem do capitalismo, fecha-se o ciclo e tudo vira mercadoria.

A minha reflexão parte da alienação imposta ao indivíduo por esse capitalismo agressivo. Em muitos casos, as pessoas não se identificam com o seu trabalho e vivem buscando com o que se identificar. O consumismo cultural e de lazer é uma busca para essa identificação. Para se ter acesso aos bens culturais, na maioria das vezes, é preciso pagar, entrando e alimentando a lógica do mercado. Compro logo existo.

Quando está presente o dinheiro, a relação do indivíduo com a arte fica inserida dentro das normas do capitalismo. Quem tem dinheiro compra a arte, como prática semelhante quando se compra uma roupa ou um brinquedo. Quem não tem dinheiro fica à margem e não vive a experiência artística, tão importante para a humanização. As pessoas afirmam suas necessidades de existir vendo a arte no espaço público. Vira um espelho do seu mundo. As reflexões e questionamentos que emergem desse contato, estimulam a escola a estar mais viva e as pessoas a serem mais humanas. O ambiente escolar aviva-se, porque a fruição acontecida após um ritual teatral em espaço público, transforma a escola em palco da vida, em local de manifestação popular, onde as pessoas são plenamente elas, mesmo quando brincam de ser outra coisa. Augusto Boal, dramaturgo brasileiro fala sobre o teatro. “O teatro, de um modo particular, é determinado pela sociedade muito mais severamente que as demais artes, dado o seu contato imediato com a plateia, e o seu maior poder de convencimento.” (Boal, 1980, p.60).

Fica uma memória coletiva no espaço, um desejo de viver novos rituais. A escola pública pode ocupar função lúdica e provocadora no cotidiano e criar empatia entre alunos e artista, contribuindo com um maior sentido de pertencimento no processo pedagógico em sala de aula. “A empatia funciona mesmo que exista uma colisão de interesses entre o universo fictício e o universo real dos espectadores.” (Boal, 1980, p.118).

Com mais arte, a escola pode passar a ser um sítio, onde a vida pode ser brincada, refletida e questionada. Essa movimentação social contribui para uma escola mais viva e se torna muito necessária nessa sociedade líquida contemporânea, onde o espaço público tem significados de competição e consumo. “A empatia nos faz sentir como se estivesse se passando com nós mesmos o que no palco ou na tela está se passando com os personagens.” (Boal, 1980, p.38).

As pessoas se humanizam, pois, viver todas essas experiências em um espaço que é destinado à educação pública faz a conexão consigo e com o meio, e por fim cria uma ligação com sua humanidade.

O espectador na frente do artista, na escola, abre portas para o imaginário, cria-se uma convenção, aciona-se um código entre eles, para uma viagem onde a lógica do mercado não é protagonista. Vira uma relação onde a liberdade e a imaginação são condutores principais da fruição artística e enobrece a relação do estudante com esse lugar e traz significado e sentido de pertencimento à escola e ao mundo. Boal fala sobre o teatro.

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval. A festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas (Boal, 1980, p.123).

Na intervenção do homem-banda na sala de aula, uma das estratégias pedagógicas é estimular os alunos, comumente passivos no processo educativo dentro da escola, a participar ativamente e assumir responsabilidades diante do acontecimento performático.

Acontece um convite informal, através da linguagem artística, para uma criação coletiva no momento do encontro entre o ator e os alunos, onde todos têm responsabilidade pelo resultado. É intenção primeira dessa intervenção criar pontes entre os alunos e o artista e dar voz a todos os envolvidos que quiserem se pronunciar. “O povo oprimido se liberta. E outra vez conquista o teatro. É necessário derrubar muros!” (Boal, 1980, p.123).

Nesse momento em que vivemos, a elite está a consumir tudo, a influência que ela exerce sobre todas as camadas da sociedade conduz as pessoas a mergulharem nessa lógica capitalista de consumo. Acredito que diante desse contexto alienante, a arte em escola pública possa ser uma janela de possibilidades do imaginário popular, capaz de ressignificar e dar sentido à escola e às pessoas que participarem deste ato. A arte no ensino público pode contribuir para a ampliação de horizontes e democratização de experiências.

Segundo Bauman, o novo momento global trouxe profundas transformações na condição humana e temos mais dificuldade em viver a assimilação cultural. No passado as pessoas assimilavam a cultura umas das outras e absorviam um pouco do diferente. Hoje existe uma resistência, um bloqueio. Há tempos os europeus migraram para várias partes do mundo e assimilaram outras culturas e suas culturas também eram assimiladas por vários povos. Hoje, as incertezas são tão grandes e presentes na nossa sociedade líquida, que essa troca cultural é temida e nem sempre estimulada.

A competição e a necessidade de chegar em primeiro lugar nos impulsiona a ver o outro como um ameaçador concorrente e se o outro for diferente, acentua-se o isolamento.

Bauman chama a atenção para a necessidade de se promover o diálogo e a abertura ao outro, para aproximar a história do ideal de comunidade humana. A dificuldade do homem moderno em amar o próximo pode ser explicada por sua tendência de levar vantagens e obter lucros em todas as suas relações. A imposição da globalização e a valorização da competição, na sociedade atual, fazem surgir tendências separatistas. Um forte sintoma é a mixofobia, medo ou aversão ao diferente.

Diante da fluidez da sociedade e da fragilidade dos laços humanos, penso que a arte na escola pública pode contribuir mais efetivamente para os encontros reais entre as pessoas. Essa interação pode construir uma transformação momentânea, sustentável e gradativa do espaço de aprendizagem, partindo do local e se expandindo para a sociedade. Esse espaço, que hoje é visto como uma arena de competição, após essas experiências repetidas durante algum tempo, pode passar a ser sentido como um sítio de sonho e imaginação.

Amparado nas ideias de Bauman, acreditamos que as pessoas precisam se encontrar verdadeiramente, sentir seus odores, perceber qualidades e defeitos físicos para viver experiências modificadoras reais e não só idealizadas. A imaginação e os questionamentos intrínsecos da arte, quando vividos na escola pública, podem conduzir as pessoas à humanização nas relações.

Essa concepção de sociedade, construída pelo sociólogo sobre o mundo atual, ao nosso ver, aponta para a necessidade de encontros mais desarmados, sem competição, sem que o capitalismo feroz determine tão fortemente as relações humanas, como tem sido nessa fase. A arte pode ser um desses canais de encontro real entre as pessoas, principalmente quando realizada em espaço de educação pública.

O pensamento do sociólogo Zigmunt Bauman dá luz às inquietudes e nos conduzem a refletir sobre a função social da arte nas escolas públicas. Guiando-nos pela experiência de Umberto Eco, que escreve claramente em seu livro *Como Se Faz Uma Tese*, “O estudo deve ser útil aos demais” (Eco, 1977, p.22) trazemos conosco esse objetivo de pesquisa para os estudos, perseguindo a missão de contribuir com os estudantes das escolas públicas através da valorização da arte dentro da sala de aula.

Esperamos poder contribuir para que a cultura e as apresentações artísticas saiam da prateleira e entrem, com mais protagonismo, nas escolas públicas.

PRIMEIRO ATO

Diálogos e encontros

Detalhamentos sobre a intervenção do homem-banda

Ato - Divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação.

Patrice Pavis



Figura 1: Desenho de aluno da escola brasileira com detalhes do homem-banda¹

¹ Todas as fotografias e desenhos que ajudam a ilustrar, explicar e conduzir a trajetória desta pesquisa têm autorização de utilização de imagens.

A investigação histórica e teórica do teatro tornou-se particularmente útil e fascinante porque, neste campo, mais do que em outros, estamos continuamente nos confrontando com a interação entre realidade e aparência. Muitas das visões difusas e aparentemente óbvias sobre o teatro e sua história são de fato devidas a uma inversão ótica.

Barba e Savarese



Figura 2: Detalhe do sapato do homem-banda após apresentação

Inicialmente os alunos ouvem apenas alguns sons produzidos fora da sala de aula pelo homem-banda. Saxofone, tambor, tamborim, platinelas, buzinas, agogô, apitos, prato. Nesse momento, os instrumentos são executados separadamente, explorando os diferentes timbres. O objetivo é aguçar a curiosidade e criar uma expectativa sobre o momento artístico. Nesse contexto, os alunos sempre perguntaram: O que vai acontecer? Que som é esse? Quais são os instrumentos que vão aparecer? Quantas pessoas estão a tocar os instrumentos? Essas questões, além de terem sido faladas em voz alta no início, também apareciam na roda de conversa.

Após a performance, mesmo depois de ter participado no jogo teatral e tocado nos instrumentos, muitas dúvidas ainda brotavam na cabeça dos estudantes, em relação à ação teatral que tinha acontecido dentro da sala de aula. Patrice Pavis escreve: “Ação visível e

invisível. Sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto de processos.” (Pavis 1999, p. 2).

No segundo momento o homem-banda entra tocando uma música de origem circense, para contribuir com o clima de fantasia, quando todos os professores e alunos avistam a figura. Utilizando os instrumentos diferentes, simultaneamente, e criando um impacto inicial, diante de uma imagem não convencional, o relacionamento entre espectadores e artista caminha para um ambiente onírico, onde as possibilidades de perguntas e respostas se ampliam.

O contato visual se estabelece e o jogo teatral é o fio condutor dessa relação que se inicia. “O Jogo de teatro... é a parte visível e propriamente cênica da representação.” (Pavis 1999, p. 219).

O homem-banda toca mais uma música com ritmo forte e marcante, para contribuir com a empolgação do grupo e estimulá-los à animação. Essa música conduz a apresentação para o clímax, “momento e parte do espetáculo que prende a atenção e marca o momento mais esperado” (Pavis, 1999, p. 48), mostrando as possibilidades sonoras de toda a traquitana musical e teatral que carrega consigo colada no corpo. Surge visualmente a possibilidade poética da mistura do homem com a máquina.

Toda a relação sempre acontece dentro da lógica do jogo teatral. O homem-banda assume o papel do cômico. “O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos.” (Pavis, 1999, p. 58). A intervenção cresce com elementos engraçados que se dão na interação do artista com o público.

Esses elementos cômicos são impulsionados com a proposição inicial do artista, que conduz e coloca lente de aumento nas ações dos estudantes. Através de técnicas de improviso, com jogos de imitação e brincadeiras com ritmo, a comicidade desenvolve-se.

Cada participante vai descobrindo sua função e como proceder no transcorrer da performance. Pavis escreve sobre improvisação na perspectiva dos atores, mas essa técnica também pode ser desenvolvida pelos alunos, como aconteceu no caso dessa pesquisa.

Na ação seguinte, utilizando gestos e sons de vogais prolongados, com pouca fala e língua inventada, o homem-banda convida alguns alunos que queiram levantar-se e tocar no tambor preso ao corpo do artista, criando um improviso cênico-musical. Pavis escreve em seu *Dicionário de Teatro* que o improviso é a “Técnica do ator que interpreta algo

imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação” (Pavis, 1999, p. 205).

Nessa fase, sempre dentro do jogo teatral, acontece um treinamento rítmico com os participantes, que nunca são expostos ao ridículo.

Constrói-se uma célula musical e teatral de improviso, tendo como base a ação e reação. O artista, o aluno convidado para a cena e a plateia são pontos de atenção. Após esses combinados teatrais e musicais simples, todos executam uma micro-apresentação de improvisos, do que foi combinado e ensaiado na frente do grupo.

Acontecem acertos e erros, por parte dos alunos convidados e do homem-banda, que tornam o momento engraçado e vivo. A cumplicidade se fortalece entre todo o grupo da sala de aula. Essa unidade faz crescer a empolgação e prepara o grupo para o momento final que vem a seguir.

Como finalização da apresentação, várias crianças convidadas que participaram de todo o ensaio, no momento anterior, tocam junto com o artista os instrumentos presos em seu corpo e andam pelo espaço. Todos passeiam pela sala de aula tocando e se despedem fazendo gracejos coletivos para os outros participantes do grupo.

O cortejo sai pela porta até que o silêncio dos instrumentos e a pausa coletiva coloca um ponto final na apresentação. O cortejo encontra o final da vivência teatral, utilizando uma estratégia cênica, traçando um início com surpresas, passando pelo meio com desafios, terminando festivamente e já refletindo para uma outra vez.

A estratégia é: “Atitude e modo de proceder de autor, do encenador ante o assunto a ser tratado ou da encenação a ser efetuada e, em última instância, da ação simbólica a ser exercida sobre o espectador.” (Pavis, 1999, p. 148).

Contatos com as escolas

Em Braga, Portugal, o contato iniciou-se através da minha participação como integrante da diretoria da associação de pais da escola Francisco Sanches, pois meu filho estudava lá. Também participei com o personagem do homem-banda em eventos comemorativos do agrupamento.

Como estratégia, após uma primeira ação no dia onze de dezembro de dois mil e dezessete, quando a primeira intervenção teatral interagiu com aproximadamente mil e cem alunos, decidimos focar em uma ação artística com as mesmas características básicas da primeira, mas apenas para 15 alunos de uma sala do segundo ciclo da escola.

Primeiramente conversamos com a direção da escola que já tinha acompanhado a primeira intervenção. Como já conheciam a proposta aprovaram a solicitação e nos indicaram uma diretora de turma, professora Isabel Candeias, que nos acolheu e cuidou para que tudo acontecesse com o maior significado possível para todos os envolvidos. Marcamos reunião uma semana antes, fizemos combinados para facilitar o contato e prepararmos tudo para o dia da intervenção.

Tudo acertado via email com a diretora de turma, chegamos no dia dezesseis de janeiro de dois mil e dezoito, às quinze horas, na escola. Fomos recebidos na portaria e levados até a sala de aula. Liana Wagner e Marcelo Balbino, também alunos do mestrado, formaram comigo um grupo de trabalho, durante todo o primeiro ano do curso. Os dois amigos colaboraram nessa pesquisa. Foi conversado com os estudantes sobre a intervenção e a fugacidade do momento, esclarecendo que quando se começa não pode parar.

A diretora de turma falou da importância do momento com o grupo e se colocou carinhosamente na observação durante a ação do homem-banda.

Estava tudo pronto para começar e os alunos empolgados olhavam com o frescor e a curiosidade da primeira vez. Os detalhes e desdobramentos da performance serão explicitados em outros momentos dessa pesquisa.

Em São Paulo, Brasil, o contato foi através da amiga artista-plástica e professora, Paula Modenesi, que lecionava na escola Jairo Ramos. Enviei por email o projeto de pesquisa, meu curriculum e o site do meu grupo de teatro. Ela conseguiu viabilizar a realização das intervenções no dia vinte e cinco de julho de dois mil e dezoito. Foram realizadas quatro intervenções no mesmo dia, com alunos da mesma faixa etária dos estudantes de Portugal.

As performances no Brasil seguiram o mesmo padrão, que havia acontecido em Portugal, com a diferença de terem sido feitas quatro no mesmo dia, com turmas diferentes.

Em todas as salas, sempre tinha um professor da turma a acompanhar a performance. Os docentes participaram na análise final com roda de conversa. Mostraram-se envolvidos e alguns fizeram produção artística junto com os alunos, que apresento mais à frente.

O ser humano precisa se expressar e o teatro na escola pode ser um dos canais. A escola deve organizar espaços onde os educandos possam se manifestar e ganhar outras dimensões, descobrir outros lugares possíveis de viver.

Fazer teatro na escola permite incorporar o elemento utópico da arte como um processo, e contextualizá-lo histórica e politicamente. O aluno pode se transportar para outro lugar e sobretudo potencializar seus quereres e atuações na sociedade.

A função da arte na escola é ampliar a área de atuação dos alunos, professores e funcionários na sociedade. “O domínio de uma nova linguagem oferece à pessoa que a domina, uma nova forma de conhecer a realidade e de transmitir aos demais esse conhecimento.” (Boal, 2005: 125).

Todos os estudos e intervenções dessa pesquisa visam construir um ambiente propício de transformação social, na fruição da linguagem teatral. Levar arte para dentro da sala de aula muda o ambiente e transforma a relação dos alunos com o espaço escolar. No ato da intervenção, com todo o imaginário que acompanha a performance, o edifício muda de função e abre-se um cardápio de possibilidades entre o artista e os alunos. Essa ampliação de possibilidades transcendem a hora em que a intervenção acontece e passa a existir em outros momentos dentro da escola e para além dos muros.

Para compreender o que se passa em lugares que, como os “conjuntos habitacionais” ou os “grandes conjuntos”, e também numerosos estabelecimentos escolares, aproximam pessoas que tudo separa, obrigando-as a coabitarem, seja na ignorância ou na incompreensão mútua, seja no conflito, latente ou declarado, com todos os sofrimentos que disso resultem, não basta dar razão de cada um dos pontos de vista tomados separadamente. É necessário também confrontá-los como eles o são na realidade. (Bourdieu, 1993.p.11).

As instituições e o teatro

Esta pesquisa tem como ponto de partida minha percepção sobre a insuficiência de apresentações da linguagem teatral nos segundos ciclos das escolas públicas da cidade de Braga (Portugal), assim como do ensino fundamental do município de São Paulo (Brasil).

Esta característica na grade de atividades do sistema de ensino público, nos dois países, motivou-me a desenvolver uma intervenção teatral com um homem-banda, para inserir as apresentações dessa linguagem em sala de aula, para alunos da Escola Francisco Sanches, de Braga, e da EMEF Escola Municipal de Educação Fundamental Jairo Ramos, de São Paulo.

A performance do homem-banda abriu possibilidades de vivências e experiências por parte dos educandos dentro do espaço da sala de aula e a relação entre todos os que interagiram e participaram ativamente durante a intervenção acontecida.

O teatro pode, entretanto, ser aberto às experiências de outros teatros, não para misturar diferentes meios de fazer representações, mas com a finalidade de encontrar princípios básicos comuns e transmitir esses princípios por meio de suas próprias experiências. (Barba & Savarese, 1995, P.9).

Hoje, tanto as escolas de Braga, quanto as escolas de São Paulo, têm semelhanças que vão para além da Língua Portuguesa. Nos dois casos, existe um modelo de ensino, respeitando suas diferenças culturais, no qual os alunos assumem uma função mais de escuta e de recepção, do que de fala e proposição. A tentativa de colocar os alunos em atitude passiva é estimulada pelo sistema sócio-político. A educação está fundamentada nas ações dos professores e nas passividades dos alunos. Claro que existem ilhas de exceção. E visualizando esse cenário, que se repete em várias escolas do mundo, penso ser necessário utilizar a linguagem teatral e performática como canal de comunicação para estreitar a distância entre as pessoas. Como estratégia de ação e aprofundamento na pesquisa, estimulou-se os alunos a escreverem textos, gravarem no celular, produzirem desenhos e interagirem com a intervenção. A proximidade do aluno ao artista durante a apresentação potencializou a relação dos dois. Perceber as falibilidades, os virtuosismos e os improvisos propiciaram uma experiência modificadora para os estudantes. Creio que a fruição artística no ambiente escolar abre outras possibilidades de ser e estar na vida.

A pesquisa investigou o potencial de apresentações de performances teatrais e musicais, dentro da sala de aula, que está evidenciado em capítulos mais à frente, com depoimentos, fotos e desenhos dos próprios alunos e de alguns professores.

Os benefícios dessa prática artística, quando a arte teatral assume papel central na mediação social no ambiente escolar, numa sala de aula, é motivo de reflexão nessa investigação.

Carmina André, em sua tese de doutorado defendida no Brasil, na Universidade de São Paulo, em 2007, traz uma preocupação em pensar uma pedagogia de teatro mais alinhada com os dias atuais. Ela cita a lei de 1996 que insere as atividades de arte no currículo escolar e reflete sobre a necessidade de diálogos entre a prática teatral e a pedagogia.

Com a publicação da nova lei Nº9.394/96, que transforma as atividades de artes em área de conhecimento no currículo escolar, surge a necessidade de se pensar um ensino de teatro mais afinado às condições da cultura contemporânea. Esta pesquisa teórico-prática, de cunho artístico-educacional, trata de uma possível maneira de articular certa tendência teatral a discursos pedagógicos, levando em consideração o contexto da escola pública brasileira. Enfatiza a importância de se pensar um ensino que possa ser exercido para além da sala de aula, interagindo no ambiente, fazendo da atividade teatral também uma ação cultural. (André, 2007, p.5).

Em Portugal existem dois movimentos em relação à implementação e expansão do teatro como linguagem valorizada nas escolas e nas comunidades. Se, por um lado, existe uma certa inclinação, por parte de algumas organizações educacionais em refletir e implementar a linguagem teatral na educação e na sociedade de maneira mais efetiva, por outro ângulo, organizações como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), mostram-se resistentes em se tratando do teatro em Portugal. Mais a seguir veremos que outras linguagens artísticas têm apoios e prioridades e ganham notoriedade em relação à linguagem teatral.

Iniciamos essa comparação analisando a corrente positiva e a favor da implementação do teatro na educação e na comunidade. Os estudos ainda são tímidos no que se definiria como uma pedagogia do teatro e quais os benefícios de tal inserção em Portugal. A pesquisadora Isabel Bezelga pontua as contribuições das artes cênicas no estudo universitário.

As artes comunitárias têm dado um importante contributo na promoção de práticas participativas e inclusivas nas sociedades contemporâneas. Encontros académicos e Festivais realizados nos últimos anos apontam para uma maior presença e interesse no panorama de produções artísticas e reflexivas, mobilizando um número crescente de participantes. (Bezelga, 2016, p. 54).

Apesar da inclinação de algumas universidades em pesquisar a potência do teatro na educação e na comunidade, a falta de interesse das entidades governamentais, que não investem a atenção necessária para essa linguagem artística, tão importante na formação dos alunos, é motivo de preocupação.

É desafio a ser vencido e torna-se fundamental sensibilizar o poder público para essa necessidade. Um exemplo da falta de interesse vem da UNESCO, que na nomeação das “Cidades Criativas”, não contempla a linguagem teatral. Enviei e-mail à entidade para questionar a possibilidade da inserção do teatro no quadro das “Cidades Criativas”, ou ainda se existia um planeamento para o teatro integrar a lista no futuro e a resposta foi taxativa: não há previsão.

Em 2017, no site do Ministério de Negócios Estrangeiros da República Portuguesa, foi veiculada a seguinte notícia:

A Rede de Cidades Criativas foi criada pela UNESCO em 2004 e procura desenvolver a cooperação internacional entre cidades que identificaram a criatividade como um fator estratégico para o desenvolvimento sustentável (...). Ao todo, 64 cidades de 44 países associaram-se a esta rede, dividida em sete categorias: literatura, cinema, música, artesanato e arte popular, design, artes e média, e gastronomia.

Foram incluídas na Rede de Cidades Criativas da UNESCO as cidades portuguesas de Amarante - Cidade Criativa da Música, Barcelos - Cidade Criativa do Artesanato e Artes Populares e Braga - Cidade Criativa das Artes e Media. A notícia foi dada pela Diretora-Geral da UNESCO, Irina Bokova, no dia 31 de outubro, no site da instituição. <https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/noticias/rede-de-cidades-criativas-da-unesco>.

Acesso em: 20/05/2018.

No Brasil, o governo federal extinguiu o ministério da Cultura e transformou em secretaria, subordinando o Ministério da Cultura ao Ministério da Cidadania. Essa ação política provoca desvalorização e marginalização das artes e da educação. Trazemos os

comentários e impressões do ex-secretário executivo do Ministério da Cultura, João Brant, publicado no site “Brasil de Fato” em onze de janeiro de dois mil e dezenove.

A pasta, que já vinha sofrendo um forte desprestígio desde 2016, ainda com Michel Temer, que também tentou extingui-la, agora se transformou em uma Secretaria Especial dentro da estrutura do Ministério da Cidadania, que abriga ainda os antigos ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social.

O Brasil já teve diferentes concepções de políticas culturais nos governos anteriores, mas a concepção de política cultural do governo Bolsonaro é anti-cultural. É um desastre em relação a qualquer tipo de concepção cultural que o país já teve.

<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/politica-cultural-do-bolsonaro-e-anticultural-afirma-ex-secretario/>Acesso em: 29/05/2019.

Levar o homem-banda para dentro da sala de aula criou um ambiente onde delicadezas, inovações e surpresas foram da responsabilidade de todos. O encontro podia ser bom ou ruim e dependia de cada integrante do grupo.

Estimulou-se a participação ativa dos educandos e abriu-se espaço para uma postura crítica e responsável, toda essa dinâmica tendo a arte como centro motivador da vivência. Não bastava estar na sala de aula só de corpo presente, era preciso intervir, modificar e propor durante a intervenção.

Desenvolver essa pesquisa nas escolas públicas de Portugal e do Brasil foi uma maneira de contribuir para a valorização da linguagem artística do teatro, da música e da performance na realidade desses dois países.

“A sutileza de uma novidade reanima origens, renova e redobra a alegria de maravilhar-se.” (Pavis, 1999, p.380). O próprio grupo auto-regulou-se com a mediação do artista. A surpresa esteve presente em todos os encontros e alimentou a ação.

O posicionamento e atitude de um aluno mexe com toda a estrutura da equipe. Quando um estudante faz uma intervenção com sucesso, quando todos gostam e riem, por exemplo, reflete em todo o coletivo e fortalece a auto-estima do coletivo. Cria-se cumplicidade em torno da arte teatral e essa potência, que o teatro desperta na sala de aula, pode ser refletida, aos poucos, pelos alunos, até chegar às instituições, às universidades e aos poderes públicos destes dois países, caso hajam mais ações desta natureza em andamento.

Essa intervenção na escola é um ato de valorização política do teatro, pois estimula o senso crítico e o diálogo em todas as suas etapas. A ação de cada um afeta o grupo e estimula a reflexão do coletivo.

Público e artista criam um teatro de arena na sala de aula. “Teatro no qual os espectadores são dispostos em torno da área de atuação, como no circo ou numa manifestação esportiva.” (Pavis, 1999, p.380). Essa configuração do espaço cênico amplia o sentimento de pertencimento da ação teatral “para fazer os espectadores comungarem na participação de um rito em que todos estão emocionalmente envolvidos. (Pavis, 1999, p.380).

O diálogo é a base do trabalho que nós acreditamos, tanto no teatro quanto na educação, pois o que mais vale nas relações, nessas duas áreas, é a comunicação capaz de transformar.

O diálogo constante abre caminhos e contribui nesse caso com a divulgação da linguagem do teatro na educação. Através da palavra podemos colocar em prática nossas ideias de transformação das aulas, das apresentações artísticas, e em consequência das coisas do mundo, segundo Paulo Freire.

Quando tentamos um adentramento no diálogo, como fenômeno humano, se nos revela algo que já poderemos dizer ser ele mesmo: a palavra. Mas, ao encontrarmos a palavra, na análise do diálogo, como algo mais que um meio para que ele se faça, se nos impõe buscar, também, seus elementos constitutivos.

Esta busca nos leva a surpreender, nela, duas dimensões; ação e reflexão, de tal forma solidárias, em uma interação tão radical que, sacrificada, ainda que em parte, uma delas, se ressent, imediatamente, a outra. Não há palavra verdadeira que não seja práxis. Daí que dizer a palavra verdadeira seja transformar o mundo. (Freire, 1987, p.44).

Na performance desenvolve-se um diálogo, muitas vezes sem fala, onde o contato visual tem protagonismo na relação entre artista e educandos.

Pensamos no olhar, durante a performance, e na importância na comunicação, como linhas que conectam o homem-banda aos alunos. Linhas que alimentam o diálogo e indicam quais caminhos devem ser assumidos diante das respostas. Nesse caso, o olhar é entendido pelo artista como um farol, responsável em iluminar o espaço, captar a atenção e convidar os estudantes para uma interação artística dentro da sala de aula no ambiente escolar.

É objetivo dessa performance músico-teatral manter essas linhas imaginárias ativadas desde o primeiro momento da apresentação até a despedida final.

Com essas linhas ativadas, durante a fruição artística, o diálogo acontece verdadeiramente com interação e cria-se um espaço favorável para uma ação prática e reflexiva no momento presente e depois do acontecimento, por parte dos alunos, dos professores e do artista.

Nessa intervenção do homem-banda outra função inerente ao artista é de pensar os seus olhos como câmeras, que captam imagens para fazer a leitura do ambiente, em contínuo, no decorrer da apresentação. Essa leitura constante dos acontecimentos, comunica-se com o conceito de Paulo Freire de leitura de mundo na educação, para que o processo educativo tenha significado para os educandos e também para os educadores envolvidos no processo.

Essas duas funções do olhar do homem-banda, em relação aos estudantes e professores, nessa ação artístico-pedagógica, são práticas fundantes para viabilizar, alimentar e fortalecer um diálogo criativo e eficaz dentro da sala de aula na perspectiva dessa pesquisa acadêmica e músico-teatral.

Educação e Teatro para a transformação

Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção.

Paulo Freire

Levar as apresentações músico-teatrais para o ambiente da escola e colocá-la como mediadora e provocadora no sistema de ensino foi o núcleo dessa empreitada artístico-pedagógica.

Inspiramo-nos no conceito de imagens poéticas definido por Bachelard: "A imagem poética nos coloca diante da origem do ser falante. Por essa repercussão, indo de imediato além de toda psicologia ou psicanálise, sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós". (Bachelard, 1988, p,187).

Também através das artes e das ciências sociais esta investigação foi desenvolvida para construir argumentos e defender que o teatro é fundamental na formação dos indivíduos e precisa assumir papel de destaque na educação. O teatro não é um anexo da educação para ser utilizado a serviço das outras disciplinas ou só para dias de comemoração.

Augusto Boal, criador do Teatro do Oprimido, aborda ideias que se articulam com os pressupostos desta pesquisa: Hoje, essa união de minhas atuações artísticas estão ao serviço da pesquisa, que se fortalece a cada momento, com foco na função que a arte tem na vida das pessoas. Augusto Boal diz: "o mundo e todas as coisas do mundo estão em permanente transformação. E essa transformação permanente é a única coisa imutável" (Boal, 1980, p. 9).

Gaston Bachelard defende que a "(...) expressão poética, embora não seja uma necessidade vital, é mesmo assim uma tonificação da vida. O bem dizer é um elemento do bem viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significativa." (Bachelard, 1988, p.190).

Paulo Freire, com sua ideia de uma educação com significado em que o diálogo entre educando e educador é um dos alicerces, assume papel fundamental nessa pesquisa, pois se comunica com Augusto Boal e traz coerência para o estudo. Em seus livros contemporâneos, nos anos 1960, enquanto Freire idealiza a *Pedagogia do Oprimido*, Boal cria o *Teatro do Oprimido*. Freire critica a educação: "o educador é o que diz a palavra, os educandos, os que escutam docilmente" (Freire, 1996, p. 57). Esse pensamento expressa sua visão sobre uma educação bancária, burocrática e cheia de hierarquia, um modelo de

ensino que estimula a passividade do aluno, frente à autoridade do professor. E esse pensamento foi compartilhado por Boal, quando esse autor e dramaturgo brasileiro refere-se a relação do opressor e do oprimido em seu livro Teatro do Oprimido.

Esta pesquisa está completamente relacionada a minha trajetória de vida. Fui professor de artes em escola pública nos anos noventa, ator, desde 1991, em centenas de apresentações teatrais, em vários projetos sociais em escolas públicas e particulares no Brasil, além de teatros, ruas, clubes etc. Ser ator, produtor e professor tem sido meu ofício há mais de 25 anos, e também é alimento de minhas reflexões no próprio fazer artístico e em minhas pesquisas acadêmicas.

Segundo Pavis,(...) o ator é um portador de signos, um cruzamento de informações sobre a história contada (seu lugar no universo da ficção), sobre a caracterização psicológica e gestual dos personagens, sobre a relação com o espaço cênico ou o desenrolar da apresentação. (Pavis, 1999, p.31).

Muito da produção teatral realizada ao longo da história tem a função de manutenção do estado das coisas. É por isso que algumas das grandes instituições que visam o lucro e querem manter-se no poder, podem apropriar-se dos meios de produção da linguagem teatral, para continuar influenciando o público e aumentando os seus lucros. Boal escreve sobre esse tema.

... o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, as classes dominantes tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja “teatro”. Mas o teatro pode ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar. (Boal, 1980, p.1)

Essa pesquisa pontua os benefícios de uma performance músico-teatral, dentro da sala de aula de duas escolas públicas. “Cada linguagem é absolutamente insubstituível. Todas as linguagens se complementam no mais perfeito e amplo conhecimento do real” (Boal, 1980, p. 125).

O momento da ação é o presente “O presente não tem de sair de si para ir do passado ao futuro. O presente vivo vai, pois, do passado ao futuro que ele constitui no tempo” (Deleuze, 1988, p.76).

Segundo o pesquisador francês François Zourabichvili, para Deleuze o presente não é passado e nem futuro é um não tempo, também chamado de entretempo. “O

acontecimento, como "entre-tempo", por si próprio não passa, tanto porque é puro instante, ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois". (Françoiz, 2004, p. 12).

Vivenciar o presente através dessa performance com o homem-banda e construir coletivamente fruições artísticas com os educandos foi o núcleo da pesquisa. A arte pode propiciar experiências que, acontecidas nos intervalos entre passado e futuro, podem eternizar essas sensações. Estar no momento presente, no aqui, agora e deixar-se afetar pelas emoções é o desafio e o frescor dessa atuação conjunta que aconteceu em salas de aulas em Portugal e no Brasil.

Todas as propostas dessa apresentação músico-teatral dentro da sala de aula estimularam a movimentação corporal dos participantes e a estreita relação de uns com os outros.

Para tocar os instrumentos, para improvisar uma dança ou para andar atrás dos companheiros e do homem-banda, o corpo é colocado em evidência e tem papel importante no desenrolar dessa vivência artística.

Os corpos dos educandos assumiram uma presença teatral e a própria intervenção e as repetições, em contexto de sala de aula, foram moldando a postura de todos que participaram ativamente do encontro.

Boal desenvolve um pensamento quando fala da relevância do corpo no teatro e da participação do público na ação teatral, que ele denomina como espectador mais ator, igual a "espectador", abandonando a passividade e passando a ser ativo.

Podemos mesmo afirmar que a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano, principal fonte de som e movimento. Por isso, para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o "espectador" estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a libertar-se da condição de "espectador" e assumir a de "ator", deixando de ser objeto e passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista." (Boal, 1980 p.131).

A performance dessa pesquisa busca em todo seu processo artístico-pedagógico, dentro da sala de aula, dar autonomia para os educandos e construir, naquele instante, um ambiente de liberdade e responsabilidade.

Em busca de diálogo em sala de aula

Ninguém educa ninguém, como tampouco ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo, mediatizados pelos objetos cognoscíveis que, na prática bancária, são possuídos pelo educador que os descreve e os deposita nos educandos passivos.

Paulo Freire

Paulo Freire teve papel fundamental na história da educação brasileira, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, e até hoje, mesmo após sua morte, seus conceitos são valorizados e utilizados em todo o mundo.

O método de alfabetização, que passa a ser conhecido como método Paulo Freire, tem como pilares principais a liberdade e a autonomia do educando. “A prática da liberdade só encontrará adequada expressão numa pedagogia em que o oprimido tenha condições de, reflexivamente, descobrir-se e conquistar-se como sujeito de sua própria destinação histórica.” (Freire, 1996, p.4). Esse método busca conteúdos pedagógicos que façam sentido, procurando elementos da realidade do aluno, para estimular a emancipação e a abertura de horizontes.

O diálogo constante entre o educador e o educando é uma das características fundamentais nos pensamentos pedagógicos de Paulo Freire. “O diálogo é este encontro dos homens, mediatizados pelo mundo, para *pronunciá-lo*, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu.” (Freire, 1996, p.44).

Falaremos mais sobre essa característica que tem um ponto de contato com a pesquisa dessa dissertação. Esse exercício do diálogo com horizontalidade e amorosidade, constrói pontes entre esses dois atores dentro do processo educativo e amplia as possibilidades dessas ligações serem construídas para além da escola.

Paulo Freire também teve muita experiência em gestão na educação. Foi premiado em todo o mundo por suas obras, principalmente nos Estados Unidos da América e Chile. Chegou a ser contratado pela UNESCO, prestando consultoria e levando seu método e suas ideias para vários lugares da América Latina.

Na Europa e na África, Paulo Freire também foi um grande nome para a educação. No Brasil, durante a ditadura, que durou de 1964 a 1985, suas teorias foram colocadas de lado por seus pensamentos pedagógicos libertadores que se chocavam com o regime opressivo e censurador do governo militar vigente no país. Esse movimento, para desqualificar os pensamento de Freire, tenta ganhar força no Brasil atual. Mas sua obra e

sua importância social também se fortalecem, pois suas práticas são necessárias e transformadoras. Após 16 anos de exílio, trabalhando pelo mundo, disseminando suas teorias e respeitado por onde passava, em 1991 Paulo Freire é convidado para ser secretário de educação na cidade de São Paulo, metrópole brasileira, no governo de Luiza Erundina.

O método Paulo Freire é uma teoria do conhecimento. Seu pensamento rompe com uma pedagogia elitista e busca uma educação popular. Estimulava os alunos a buscar uma leitura da sua realidade e a entender-se como homem no mundo. Os professores entrevistavam os alunos, para conhecer a sua realidade, e a partir daí desenvolviam o conteúdo. Paulo Freire tem uma forte ligação com o EJA, Educação de Jovens e Adultos. O seu método foi inovador, e até hoje é utilizado para alfabetização, tanto de jovens e adultos como de crianças.

A atuação da pedagogia freireana na escola é uma prática para a liberdade. Aí reside o maior ponto de contato e inspiração com as estratégias de ação da performance músico-teatral do homem-banda. As apresentações artísticas na sala de aula foram exercícios de liberdade, pois estimularam a autonomia e o senso crítico. As intervenções dos alunos foram valorizadas em todo o processo. A ação dessa performance na escola pública visou estimular a singularidade de cada educando, contrapondo-se à homogeneização imposta pela educação bancária, que tende a padronizar atitudes. Freire fala sobre a relação do homem com a educação bancária.

Não é de estranhar, pois, que nesta visão “bancária” da educação, os homens sejam vistos como seres da adaptação, do ajustamento. Quanto mais se exercitem os educandos no arquivamento dos depósitos que lhes são feitos, tanto menos desenvolverão em si a consciência crítica de que resultaria a sua inserção no mundo, como transformadores dele. Como sujeitos. (Freire, 1996, p. 33).

Algumas questões surgem na vida das escolas diante das propostas do método Paulo Freire e de sua idéia de uma educação vocacionada para o diálogo e para a liberdade. Em minhas práticas, tanto no Brasil como em Portugal, sempre ouço questionamentos: Como fica a prática do professor diante de uma pedagogia reflexiva? Estamos preparados como professores? E a liberdade do próprio professor?

Essas questões aparecem na alfabetização e na ideia da proposta freireana. Existe um conceito que responde essas questões e é a grande inspiração para essa pesquisa. A valorização de um diálogo constante e aberto, entre os integrantes do processo educativo, dentro da sala de aula. É preciso acreditar no ser humano e Freire escreve sobre esse tema.

Não há também, diálogo, se não há uma intensa fé nos homens. Fé no seu poder de fazer e de refazer. De criar e recriar. Fé na sua vocação de *ser mais*, que não é privilégio de alguns eleitos, mas direito dos homens. A fé nos homens é um dado a priori do diálogo. Por isto, existe antes mesmo de que ele se instale. (Freire,1996, p.46).

Além de um método com seu nome, cria uma teoria de conhecimento que sensibiliza e dialoga com pessoas do mundo inteiro em várias áreas do saber. Seu método é importante, pois tem como ponto de origem as relações humanas e a cultura.

Também inspirado nos conceitos de Freire, a performance do homem-banda na sala de aula procura mapear o estado e a disponibilidade dos alunos no momento da intervenção, com essa leitura é possível decidir caminhos para que o diálogo seja eficaz e possa dar asas aos desejos dos alunos. É a partir dessa experiência artística vivida que a intervenção cria referência no processo educativo dos alunos dentro desse contexto.

O educando dá sentido ao processo, pois sabe que seus quereres estão sendo valorizados com o diálogo aberto. Durante a intervenção, com suas vontades sendo levadas em conta, e podendo interferir nos acontecimentos, os estudantes empenham-se, pois percebem que são fundamentais no processo.

Na performance músico-teatral aprende-se com alegria, liberdade e responsabilidade compartilhada. A narrativa da intervenção é aberta, permite questionamentos e interrupções. Destina-se a estimular o senso crítico e potencializar a criação coletiva. É diferente de alguns modelos que moldam educandos para apenas receber docilmente e nunca questionar.

Hoje, tanto no Brasil quanto em Portugal, pratica-se a pedagogia baseada mais nas respostas e Paulo Freire defende uma educação centrada nas perguntas. No texto a seguir o educador escreve:

A narração, de que o educador é o sujeito, conduz os educandos à memorização mecânica do conteúdo narrado. Mais ainda, a narração os transforma em “vasilhas”, em recipientes a serem “enchidos” pelo educador. Quanto mais vá “enchendo” os recipientes com seus “depósitos”, tanto melhor educador será. Quanto mais se deixem docilmente “encher”, tanto melhores educandos serão. Desta maneira, a educação se torna um ato de depositar, em que os educandos são os depositários e o educador o depositante. (Freire, 1996, p.33).

O educando é estimulado a desenvolver uma visão crítica do processo e ativamente a propor soluções. Sobre o papel do professor, Freire salienta: “Por isso mesmo é que os reconhece como seres que *estão sendo*, como seres inacabados, inconclusos em uma

realidade que também está sendo construída historicamente e que também, é igualmente imperfeita e definitivamente inacabada.” (Freire, 1987, p. 42).

A performance do homem-banda na sala de aula é um convite para que os alunos participem com senso crítico do processo educativo nesse contexto. Precisamos de uma educação que transforme o espaço e seus participantes. Faz-se necessário um educador humanista.

Sua ação, identificando-se, desde logo, com a dos educandos, deve orientar-se no sentido da humanização de ambos. Do pensar autêntico e não no sentido da doação, da entrega do saber. Sua ação deve estar infundida da profunda crença nos homens. Crença no seu poder criador. Não fazemos esta afirmação ingenuamente. Já temos afirmado que a educação reflete a estrutura do poder, daí, a dificuldade que tem um educador dialógico de atuar coerentemente numa estrutura que nega o diálogo. Algo fundamental, porém, pode ser feito: dialogar sobre a negação do próprio diálogo. (Freire, 1996, p. 35).

Fazer valer as propostas de Paulo Freire não significa replicar exatamente o que foi escrito por ele, mas inspirar-se no exercício de liberdade e diálogo. A pedagogia precisa fazer sentido para o educando e ser um exercício constante de prática reflexiva.

Na performance dessa pesquisa, tanto as ações do artista, quanto as ações dos alunos, pelo fato de terem liberdade e diálogo, estão em constante reflexão, dependendo dos acontecimentos. Por isso a prática é uma resposta às ações anteriores e aponta caminhos e destinos para a intervenção.

Abre-se uma ligação onde todos aprendem e o educador é o mediador e coordenador desse processo. O professor, com sua autoridade, sem autoritarismo, aprende com a realidade do educando e assim, juntos, constroem um conhecimento que faça mais sentido.

O diálogo entre educador e educando é estratégia fundamental no pensamento de Paulo Freire. Esse diálogo constante e ininterrupto é uma característica estrutural na performance do homem-banda, pois a intervenção só acontece onde existe essa troca do artista com o público, convidando os alunos a experimentarem a autonomia e a liberdade.

Todo esse método é motivo de estudo e inspiração para a intervenção do homem-banda na escola pública, pois acreditamos ser a arte uma porta para a autonomia e individualização dos educandos.

Diálogo entre artista e alunos

Importante na escola não é só estudar, não é só trabalhar é também criar laços de amizade.

Paulo Freire

O diálogo, já abordado anteriormente, reforça-se aqui e evidencia-se esse ponto de contato entre as teorias de Paulo Freire e a pesquisa dessa dissertação. O autor ressalta que é através da ação dialógica que o homem vai se construindo. Nas apresentações do homem-banda, neste trabalho, o diálogo entre artista e educandos construiu um novo roteiro, a cada encontro. Conduzidos pelas proposições de cada participante da intervenção, e também pela escuta, generosa e atenta de todos, os próximos passos da performance eram definidos, sentidos e trilhados dentro da sala de aula.

Durante toda a intervenção, nas duas escolas, no decorrer dessa investigação, seja em Portugal ou no Brasil, o diálogo teve atenção prioritária para o desenvolvimento da relação entre todos os participantes. Foi através do diálogo e desse canal de comunicação fundamental para este estudo, que estimulou-se a construção criativa de ações artísticas naqueles espaços.

A ação com autonomia, por parte dos alunos, dentro de alguns combinados prévios, que explico mais a seguir, foi importante para transformar a performance do homem-banda em um resultado totalmente imponderável e transformável, dependendo da atitude de cada um dos integrantes do encontro.

Essa imprevisibilidade diante dos acontecimentos e responsabilidade pelos resultados, no aqui e agora, ganhavam força no grupo com o caminhar da performance. Com a autonomia delegada aos educandos, o desenrolar da intervenção e a composição coletiva, os encontros foram crescendo. A legitimidade das ações criativas e as reflexões pessoais expressavam a liberdade em vários momentos.

Freire defende que essa abertura para o diálogo, que pressupõe duas ou mais pessoas, onde abre-se um espaço de construção e um canal de comunicação é o que potencializa experiências.

Para o pensador, a educação tem o papel primeiro de libertar o homem da opressão e deve ser uma ferramenta educativa que busca a igualdade social. Despertar e facilitar no homem a conquista da autonomia e da consciência de si no mundo. Disse Freire, “Ninguém liberta ninguém, ninguém se liberta sozinho: Os homens se libertam em comunhão.” (Freire, 1996, p.29).

O conceito de autonomia e de liberdade são importantes na teoria desse educador e objetivo fundamental dessa performance. As ações artísticas acontecidas durante a intervenção são um exercício prático para a efetivação dessas atitudes e posturas diante das provocações feitas pelo artista.

Freire fala da necessidade de buscar a liberdade e da relevância da procura ao percorrer o caminho. Na apresentação do homem-banda, os alunos além da liberdade e da autonomia são convidados, naturalmente, a refletir sobre as ações que fortaleceram e definiram novos rumos para o encontro em sala de aula.

Moacir Gadotti, educador brasileiro, e presidente do Instituto Paulo Freire, escreveu sobre a utopia e a necessidade da busca.

Paulo Freire foi chamado certa vez de andarilho da utopia. A utopia estimula a busca: ao denunciar uma certa realidade, a realidade vivida, temos em mente a conquista de uma outra realidade, uma realidade projetada. Esta outra realidade é a utopia. A utopia situa-se no horizonte da experiência vivida. Em Paulo Freire, a realidade projetada (utopia) funciona como um dínamo de seu pensamento agindo diretamente sobre a práxis. Portanto, não há nele uma teoria separada da prática. (Gadotti, 1996, p.81).

A utopia, em Freire, é um movimento de transformação das estruturas sociais, que tem a esperança como motivação para que o homem busque a liberdade dentro da sua história. Nesse movimento, dentro do pensamento do educador, tudo pode ser mutável, menos a busca pela liberdade.

Freire fala da utopia como necessidade que todo ser humano tem para continuar vivendo. O autor não se refere a uma utopia passiva, inoperante e impossível de se realizar na prática e na realidade vivida.

Nunca falo da utopia como uma impossibilidade que, às vezes, pode dar certo. Menos ainda, jamais falo da utopia como refúgio dos que não atuam ou [como] inalcançável pronúncia de quem apenas devaneia. Falo da utopia, pelo contrário, como necessidade fundamental do ser humano. Faz parte de sua natureza, histórica e socialmente constituindo-se, que homens e mulheres não prescindam, em condições normais, do sonho e da utopia. (Freire, 2001, p. 85).

A faceta utópica de Freire é tão permanente quanto a educação que ele acredita e a pedagogia que dissemina. Quando não existe utopia na educação, perde-se a motivação para buscar o novo e querer algo a mais.

A performance do homem-banda dentro da sala de aula, buscou através da arte, estimular essa ação dialógica e utópica entre os educandos, os professores da sala e o artista-educador.

A imagem onírica desse personagem, que toca vários instrumentos musicais ao mesmo tempo, em um local incomum para performances artísticas. Foi o que possibilitou, através do encantamento pela imagem poética uma transformação, sem que acontecesse resistência, por parte dos educandos. Como disse Bachelard, “Mas a imagem chegou às profundidades antes de movimentar a superfície.” (Bachelard,1996, p. 188).

Essa ação artística tem por objetivo criar uma ponte onde a comunicação, sempre com duas vias, aconteça democraticamente e estimule a identificação dos alunos com a performance. Através da arte pode acontecer um exercício de autonomia e liberdade para tentar solidificar um espaço onde a imagem poética abra caminho para buscarmos juntos, mas individualmente, outras possibilidades de estar na vida.

Dialogar, dentro dessa pesquisa, com a performance músico teatral, é tentar construir uma ponte de comunicação, entre os participantes do encontro. Artista, educadores e educandos, todos juntos em diálogos e descobertas, dentro do processo de criações artísticas no ambiente escolar.

Em uma das intervenções, no momento de reflexão e produção artística, por parte dos alunos da escola de Portugal, um dos estudantes começou a fazer várias perguntas, uma atrás da outra, e com uma sede por questionar e levantar hipóteses. Muitas questões, ele mesmo já formulava a resposta, depois refletia, em alguns momentos se contradizia, e já emendava na próxima pergunta.

A impressão que tivemos foi que, à medida em que questionava, ele elaborava o seu próprio entendimento. Naquele momento, o que importava eram as perguntas e as reflexões que as dúvidas traziam para ele.

O grupo ficou, generosamente, escutando e interessado. Essa performance está mais preocupada com gerar perguntas do que trazer respostas definitivas.

A diretora de turma, Isabel Candeias, ressaltou a importância das perguntas do aluno e como essa atitude aumentou o repertório de possibilidades de compreender melhor o que estava acontecendo ali e fazer ligações com outras experiências artísticas dentro e fora da

escola. A seguir colocamos alguns exemplos de diálogos que aconteceram com retornos dos alunos através das artes plásticas durante a intervenção.

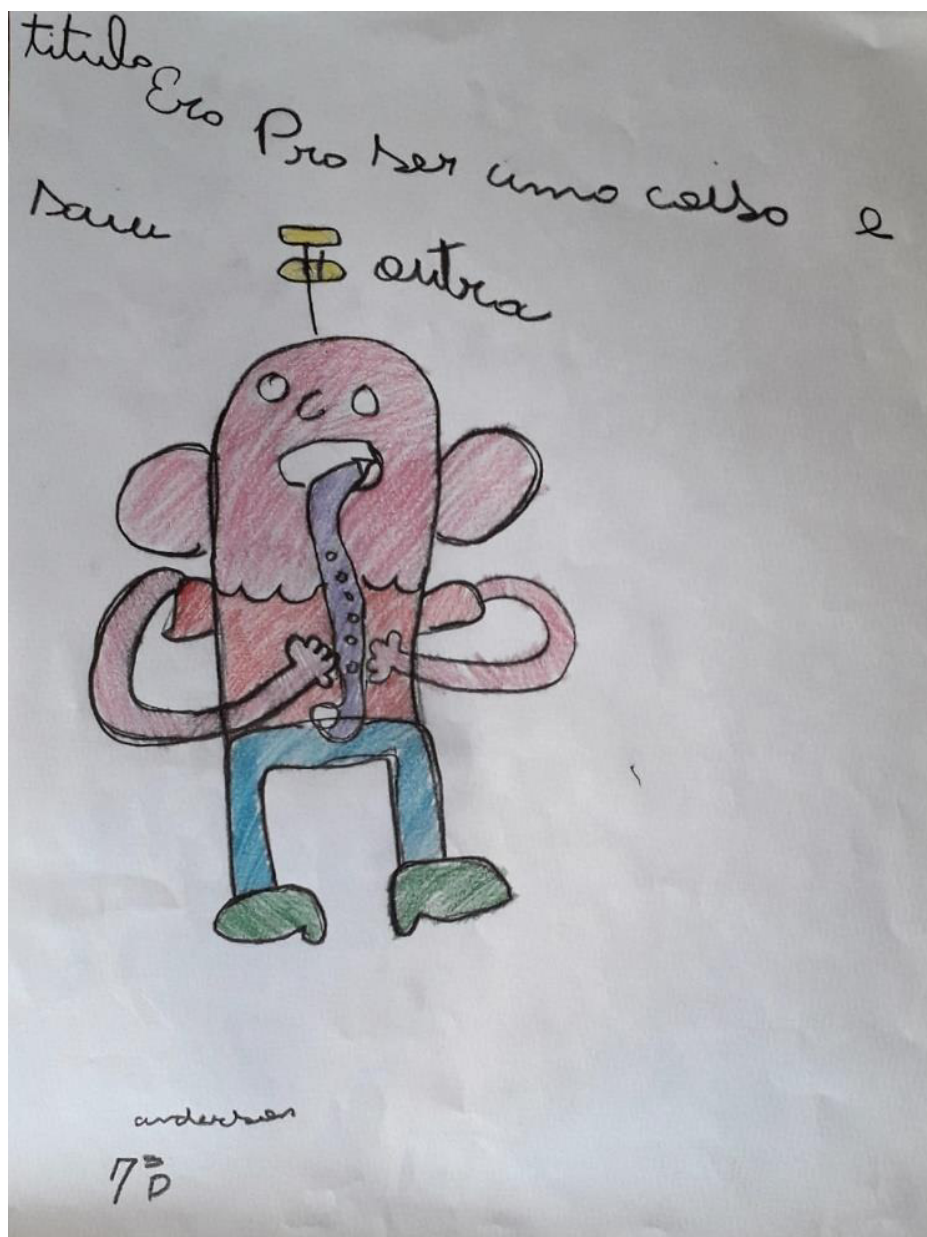


Figura 3: Aluno da escola no Brasil demonstra a imprevisibilidade do encontro.

Os alunos estavam com uma expectativa e foram surpreendidos com o rumo que foi dado aos acontecimentos e que todos ajudaram a construir durante a performance.

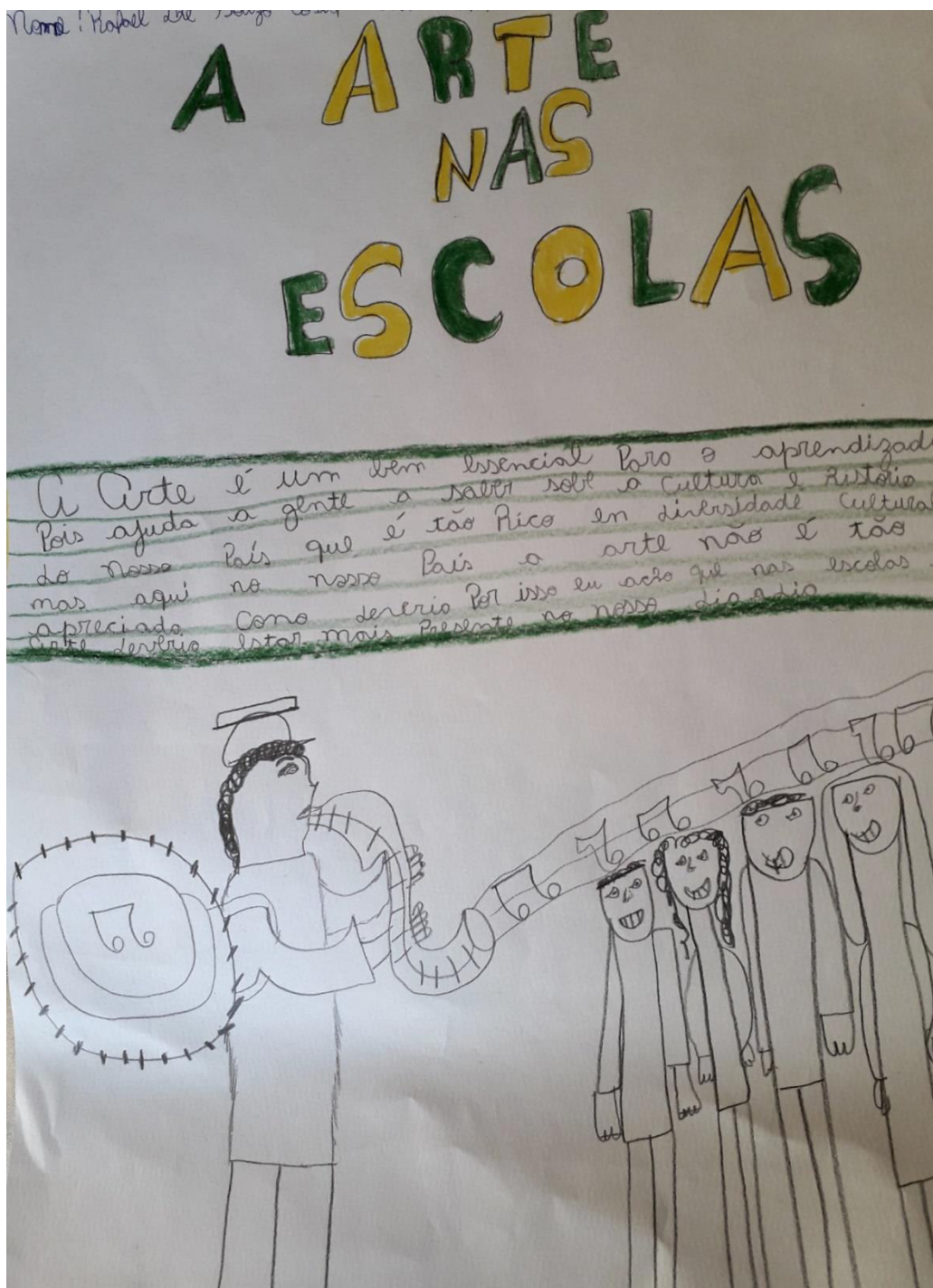


Figura 4: Avaliação do encontro por alunas da escola brasileira.

Os estudantes representaram a brincadeira que eles fizeram na hora da intervenção. Improvisaram de ficar bloqueando a passagem do homem-banda e ficaram dançando, iguaizinhos, em fila, na frente do artista. Mexeram o corpo e riram com a possibilidade de inventar movimentos engraçados.

SEGUNDO ATO –

Homem- banda na sala de aula

As intervenções pela visão do artista

Ato - A distinção entre os atos e a passagem de um a outro são marcadas de maneira bastante diversificada no decorrer da história do teatro ocidental.

Patrice Pavis

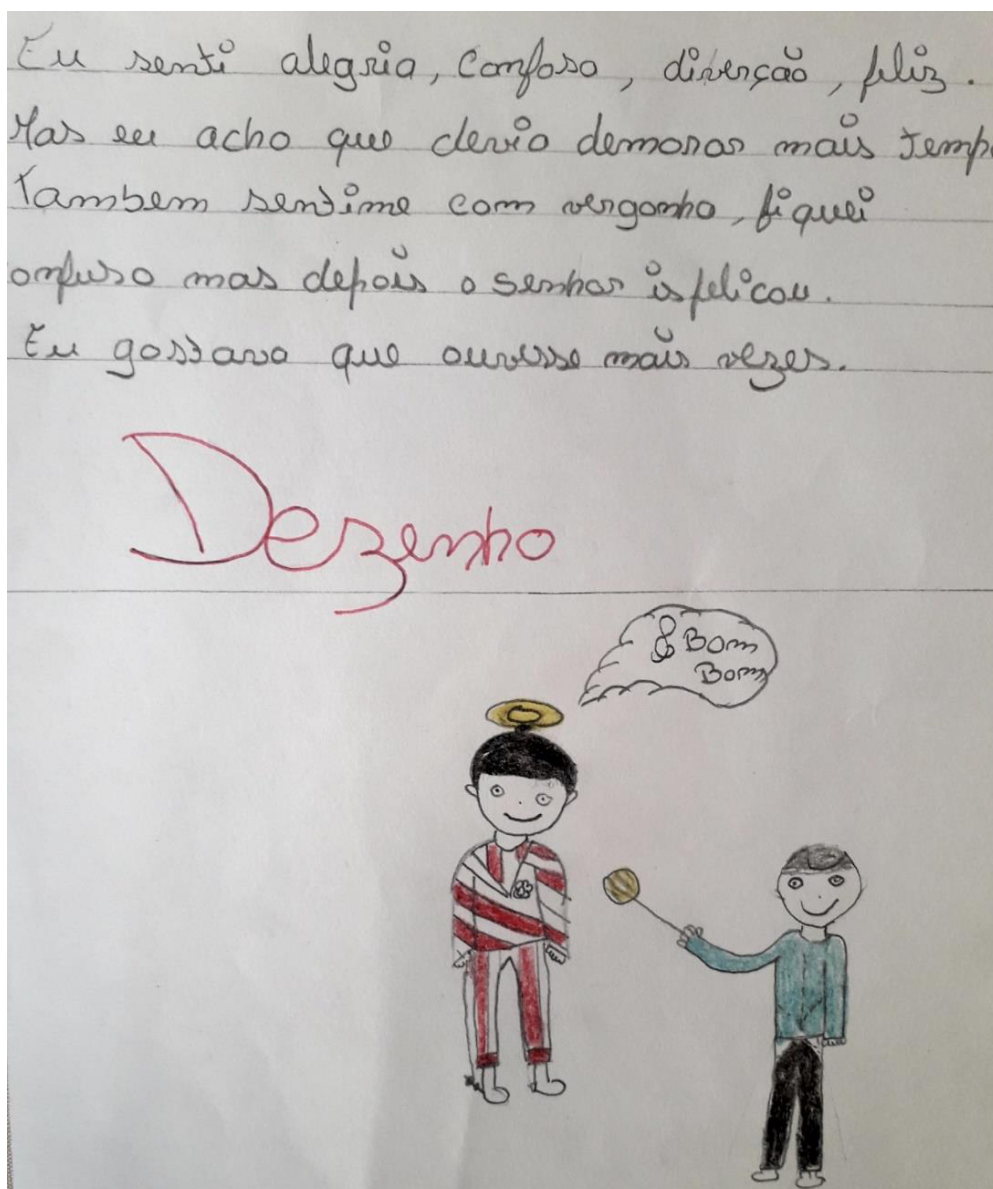


Figura 5: - Desenho de aluno da escola de Portugal.

O aluno auto-representa-se em ação fazendo música durante a intervenção. O estudante está com a baqueta na mão tocando no prato que está na cabeça do homem-banda. A escrita demonstra que o aluno venceu a vergonha e queria que demorasse mais.

A alegria não chega no encontro do achado, mas faz parte do processo de busca.

Paulo Freire.

Um aluno disse após ter participado ativamente da intervenção: “Senti vergonha, mas não foi uma vergonha humilhante. Fiquei mais forte e senti coragem.” Depois esse mesmo aluno fez esse desenho abaixo e mostrou-se empolgado com sua atitude durante o encontro.

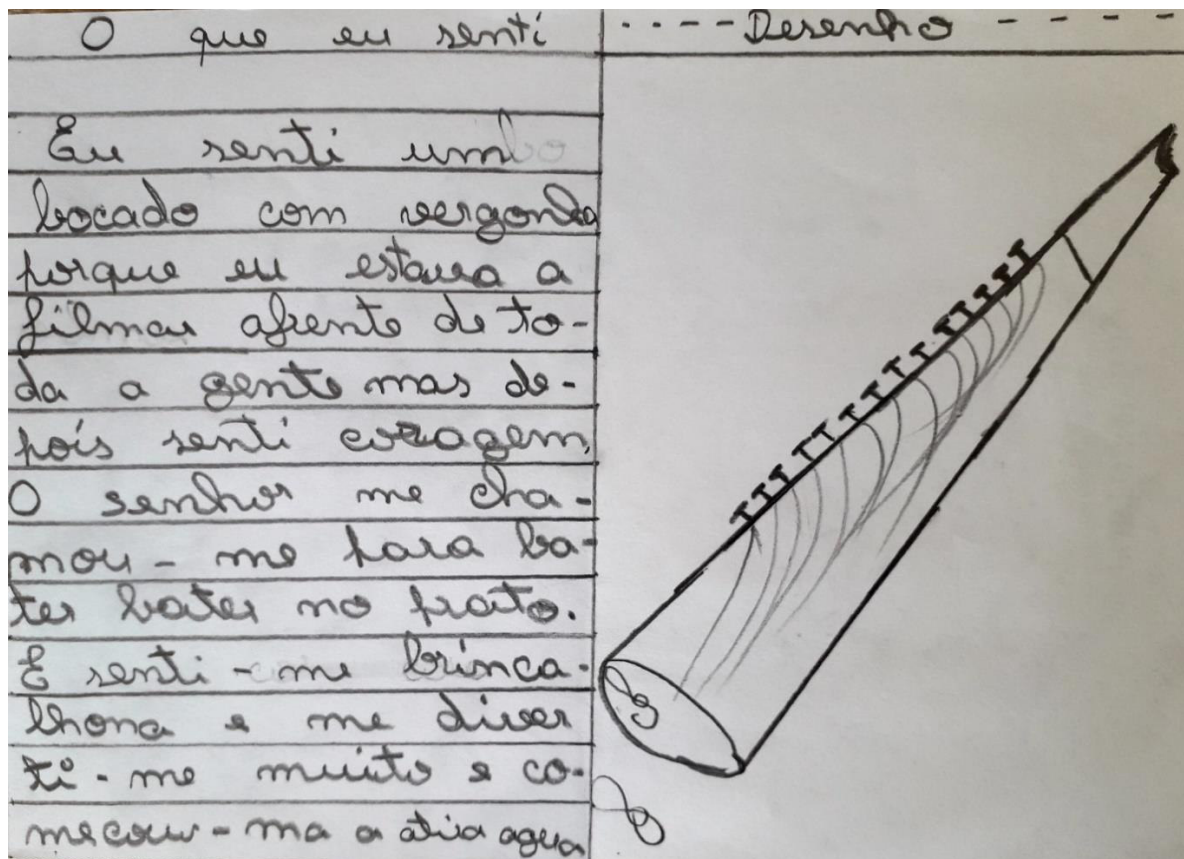


Figura 6: Registro de aluno português ao vencer a vergonha e poder brincar.

A ação acontece no tempo cênico, que Segundo Pavis: “É ao mesmo tempo aquele da representação que está desenrolando e aquele do espectador que a está assistindo. Consiste num presente contínuo, que não pára de desvanecer-se, renovando-se sem cessar.” (Pavis, 1999, p.400).

Todo o desenrolar dessa pesquisa tem como finalidade a práxis. “Na poética de ARISTÓTELES, a práxis é a ação das personagens, ação essa que se manifesta na cadeia dos acontecimentos ou fábula.” (Pavis, 1999, p.304).

As linhas escritas e esses pensamentos pretensamente articulados, não teriam nenhuma razão de ser sem a valorização da comunicação teatral. “Essa expressão, de uso frequente mas pouco preciso, designa o processo de troca de informação entre palco e platéia. Evidentemente, a representação é transmitida ao público por intermédio dos atores e do aparato cênico.” (Pavis, 1999, p.63).

Como ator-músico e professor, o artista que media essa performance em sala de aula tem um trabalho de preparação técnica e emocional, para poder desenvolver no contexto da escola essa intervenção.

É fundamental ter decorado todas as músicas, que são executadas ao vivo, bem como sincronizar a combinação de todos os instrumentos que acompanham o saxofone soprano, que é responsável pelas melodias. Nessas intervenções foram executadas as seguintes músicas: *Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, trechos pequenos e variados de músicas circenses e outras músicas de domínio público.

Além do saxofone, o homem-banda tem um tambor nas costas, que é acionado pelo pé direito, fazendo o som grave e marcando o tempo forte das músicas, uma platinela, no pé esquerdo, que evidencia o contratempo, um tamborim e dois agogôs tocados com os braços e sete buzinas afinadas, espalhadas pelo corpo.

A sintonia e equalização para executar todos os instrumentos revela um treinamento músico-teatral, que reúne habilidades racionais, como manter o ritmo e sincronizar todo o equipamento, até atitudes mais emocionais, como a abertura e disponibilidade para o improviso e a generosidade para escutar verdadeiramente o que os outros participantes estão a manifestar e a falar com a voz e o corpo.

Todos esses elementos e trabalhos anteriores à intervenção são percebidos pelos alunos que valorizam ainda mais o encontro. Os estudantes, durante a performance que ajudam a construir percebem que existiu um trabalho e muito estudo da parte do artista que faz o personagem do homem-banda, para que a partir daí possa aparecer o improviso e a leveza nas ações.

“O processo de dominar suas próprias energias é extremamente demorado: é um verdadeiro novo condicionamento. A princípio, o ator é como uma criança aprendendo a andar e a se mover, e deve repetir os gestos mais simples *ad infinitum* a fim de transformar seus movimentos inertes em ação.” (Barba & Savarese, 1995, p.245).

Na ação do homem-banda na escola existe um tempo extensivo cronológico, ligado a *Chronos*. Nessa pesquisa, o tempo cronológico é a intervenção que acontece com quarenta

minutos de atividade do início ao final. Dentro dessa passagem do tempo cronológico, podem acontecer entretempos, agora ligados a *Aion*, que proporcionam aos participantes sensações de eternidade dos acontecimentos no não-tempo. “Esse tempo morto, que de certa forma é um não tempo, batizado também como "entre-tempo", é Aion.” (Françoiz, 2004, p.12). Algo que acontece, que marca o momento e não está nem no passado e nem no futuro. “Aion opõe-se a Chronos, que designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante no qual, como se diz, tudo acontece.” (Françoiz, 2004. P.12).

Estar no contexto escolar com essa performance é um desafio pedagógico e artístico constante. Em aproximadamente 90 minutos de intervenção, tempo cronológico, a busca e o objetivo dessa ação músico-teatral é criar condições para que os participantes vivam momentos especiais nos intervalos entre o passado e o futuro, esses momentos que não se podem pegar, acontecimentos no entretempo. Sobre esses acontecimentos, escreve Françoiz:

Se chamarmos acontecimento a uma mudança na ordem do sentido (o que fazia sentido até o presente tornou-se indiferente e mesmo opaco para nós, aquilo a que agora somos sensíveis não fazia sentido antes), convém concluir que o acontecimento não tem lugar no tempo, uma vez que afeta as condições mesmas de uma cronologia. Ao contrário, ele marca uma cesura, um corte, de modo que o tempo se interrompe para retomar sobre um outro plano (daí a expressão "entre-tempo"). (Françoiz, 2004. P.12).

Durante essa pesquisa acadêmica, nas apresentações artístico-pedagógicas nas escolas, durante os preparativos, autorizações, escritas e reflexões, toda energia era, é, e sempre será para criar ambiente propício para que os alunos vivenciem, na medida do imponderável, momentos potentes e transformadores com a arte dessa performance músico-teatral. É objetivo permanecer no aqui e no agora. Deixar o passado, não pensar no futuro, para estar no presente e tentar viver o *Devir*.

Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos (...) A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas, na verdade, há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois "o que" cada um se torna não muda menos do que "aquele" que se torna. (Deleuze e Claire, 1988, p.03).

Ainda sobre os devires, fala Deleuze. “Os devires são o mais imperceptível, são atos que só podem estar contidos em uma vida e expressos em um estilo. Os estilos, e tampouco os modos de vida, não são construções.” (Deleuze e Claire, 1988, p.03).

Devir é a emoção que passa. É necessário entregar-se ao devir. A proposta da performance, do homem-banda na sala de aula, pode contribuir para esse estado de entrega e de desejo. Basta deixar-se afetar pelo encontro, sentir o que passou e deixar-se contaminar pela ligação artística. O homem-banda na sala de aula da escola pública é a proposta de um encontro transformador. Abre-se um diálogo nessa passagem artística em busca da liberdade e do prazer. É nesse entretanto que acontece algo que não se consegue pegar. É esse algo absorvido que dá uma relevância para o encontro e possibilita a eternidade da transformação acontecida. Na ciência mais exata explica-se o porquê das coisas do mundo. Deleuze pergunta como recomeçar o novo. Já houve um começo. É preciso recomeçar em cada encontro. É preciso recomeçar, nunca repetir.

Quando, ao contrário, se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que "ensaia repetidas vezes" enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através das quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante à um outro, compreendendo em si as diferenças. (Deleuze, 1988, p.19).

Quando a performance vai para a sala de aula, acontece a transformação momentânea e mágica desse ambiente. “Durante a apresentação, o ator ou dançarino sensorializa o fluxo de tempo que na vida cotidiana é experimentado subjetivamente” (Barba e Savaresi, 1995 p.211).

Esse outro olhar em relação ao espaço já conhecido contribui com o envolvimento dos educandos na ação da performance. A sala de aula assume a função de espaço cênico. “O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico.” (Pavis, 1999, p.133).

Fazer algumas vezes o mesmo procedimento artístico, com marcações corporais e músicas idênticas, obriga o artista a perseguir, a descobrir o frescor do momento e a exercitar técnicas corporais, “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem, Ou, sem falar de instrumentos o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem.” (Barba e Savaresi, 1995 p.227). Por outro lado, com total conexão e dependência com as ações do artista, está o público que é estimulado a

modificar-se diante das mesmas ações, caso seja captado, inserido e seduzido pelo frescor do artista diante da repetição da ação.

Como a repetição mudaria alguma coisa no caso ou no elemento que se repete, visto que ela, de direito, implica uma perfeita independência de cada apresentação? A regra de descontinuidade ou de instantaneidade na repetição é assim formulada: um não aparece sem que o outro tenha desaparecido. (Deleuze, 1988, p.75).

O homem-banda na escola é fazer igual com frescor. Igual com criação nova, pois os educandos são participantes ativos, mas sem obrigação de ação. São estimulados a intervir e a decidir os próximos passos dos acontecimentos, mas se não o fizerem não são penalizados. Podem agir com liberdade e apenas se apetecer. É preciso quebrar a monotonia sempre.

A arte na escola possibilita despertar uma vontade de potência. Vontade muitas vezes inconsciente que ganha força no devir do encontro intensivo com o homem-banda e com a liberdade do diálogo da proposta dessa intervenção.

Deleuze reabilita a distinção estóica de aion e chronos para pensar a extratemporalidade do acontecimento (ou, caso se prefira, sua temporalidade paradoxal). A tradução corrente do primeiro termo por "eternidade" pode tornar a operação equívoca: na realidade, a eternidade própria ao instante tal como os estóicos a concebem tem apenas um sentido imanente, sem relação com o que será a eternidade cristã (como era também a questão da reinterpretação por Nietzsche do tema estóico do Eterno Retorno). (François, 2004, p. 11).

Deleuze reflete sobre a repetição comparando dois filósofos, que pensam o fazer teatral de maneiras distintas. Kierkegaard e Nietzsche defendem ângulos de ver e de fazer essa linguagem, que servem para uma reflexão prática no ofício do ator. Nas apresentações, durante essa pesquisa, do homem-banda no contexto do ambiente de sala de aula, em vários momentos as duas visões dos filósofos, apesar de diferentes, caminham juntas e ora uma, ora outra, prevalecem durante a performance músico-teatral e determinam os caminhos e os diálogos a serem construídos diante dos alunos.

Há uma força comum a Kierkegaard e a Nietzsche. (Seria preciso aí incluir Péguy para se formar o tríptico do pastor, do anticristo e do católico. Cada um dos três, à sua maneira, faz da repetição não só uma potência própria da linguagem e do pensamento, um pathos e uma patologia superior, mas também a categoria fundamental da Filosofia do futuro. A cada um

deles corresponde um Testamento e também um Teatro, uma concepção de teatro e um personagem eminente nesse teatro, como herói da repetição. (Delleuze, 1988, p 15).

Delleuze fala de alguns antagonismos na concepção de teatro entre Kierkegaard e Nietzsche. São dois importantes conceitos, no que diz respeito a estabelecer movimento, que determinam caminhos da prática do fazer teatral.

Torna-se fácil, então, falar das diferenças entre Kierkegaard e Nietzsche. Mesmo esta questão, porém, não deve ser colocada ao nível especulativo de uma natureza última do Deus de Abraão ou do Dioniso de Zaratustra. Trata-se sobretudo de saber o que quer dizer "estabelecer o movimento" ou repetir, obter a repetição. Trata-se de saltar, como acredita Kierkegaard? Ou de dançar, como pensa Nietzsche, que não gosta que se confunda dançar com saltar. (Delleuze, 2000, p.19).

Para Nietzsche, somente salta o símio de Zaratustra, seu demônio, seu anão, seu bufão. Essas concepções sobre o ato teatral da repetição, tem total ressonância nas práticas artístico-pedagógicas do homem-banda na sala de aula, pois estabelecer movimento ou repetir são atos inerentes à atuação. É da natureza dessa performance fazer várias vezes a mesma ação, perante essa característica, os caminhos para a preparação teatral não são únicos, diante desse fato. Deleuze continua a traçar definições entre esses dois filósofos.

Kierkegaard nos propõe um teatro da fé; e o que ele opõe ao movimento lógico é o movimento espiritual, o movimento da fé. Ele também pode nos convidar a ultrapassar toda repetição estética, a ultrapassar a ironia e mesmo o humor, sabendo, com sofrimento, que nos propõe a imagem estética, irônica e humorística, de um tal ultrapassamento. Em Nietzsche, o que se tem é um teatro da descrença, do movimento como Physis, é já um teatro da crueldade. O humor e a ironia são aí inultrapassáveis, operando no fundo da natureza. (Deleuze, 2000, p.20).

Esses conceitos opostos do fazer teatral, citados por Deleuze, diante dos conceitos desses dois filósofos, estão presentes na ação artístico-pedagógica do homem-banda. Com intensidades diferentes, dependendo do contexto em sala de aula, as atuações da performance músico-teatral podem assumir mais características técnicas e físicas, aproximando-se do conceito de Nietzsche. Aliás, por formação profissional e opção artística é esse o caminho mais conhecido e percorrido durante toda a pesquisa, mas existiram

momentos em que a oposição ao movimento lógico e o apego ao movimento espiritual foi solução, aproximando a ação ao conceito de Kierkegaard.

Em todo trabalho de pesquisa em sala de aula e na trajetória dessa performance por diversos espaços ao longo de anos, sempre buscou-se o equilíbrio, para que essas práticas caminhassem juntas. Um fazer artístico mais voltado para o material e uma porcentagem de ações regidas pelo espiritual. Essa equalização dentro dessas repetições distintas, complementam-se e alimentam-se fortalecendo a prática teatral. Deleuze escreve sobre essas repetições: “Há uma grande diferença entre as duas repetições, a material e a espiritual. Uma é repetição de instantes ou de elementos sucessivos independentes; a outra é repetição do Todo, em níveis diversos coexistente.” (Deleuze, 2000, p.88).

É preciso entregar-se a uma boa virtude. Na performance do homem-banda o encontro do artista com os educandos é norteado pelo diálogo constante e existe naturalmente, sem obrigação, uma abertura para os estudantes mudarem o rumo dos acontecimentos quando, e se acharem necessário. É assegurado o respeito aos argumentos e às vontades dentro do jogo artístico estabelecido.

Para captar o jogo do ator, é preciso, na verdade, como leitor, mas também como espectador, relacionar a enunciação global (o gestual, a mímica, a entonação, as qualidades da voz, o ritmo do discurso) com o texto proferido ou a situação armada. O jogo se decompõe então numa sequência de signos e unidades que garantem a coerência e a interpretação do texto. (Pavis, 1999, p.220).

O tempo cronológico da intervenção na sala de aula é o tempo extensivo do encontro, mas o que mais vale é o que fica, são os momentos intensivos que acontecem nos entretempos. A arte é muito competente para criar esses entretempos que nos auxiliam a suportar a dureza da vida.

A arte é para transformar a vida. Nesse contexto em questão a arte pode transformar os estudantes, os professores, a sala de aula, a escola e o artista. A arte pode estimular a criação coletiva na sala de aula e o devir no encontro. Deleuze faz uma comparação de seu ofício de filósofo com o ato de criar dos artistas.

Essa reflexão do filósofo e seu conceito claro ajuda-me a explicar o porquê da minha ação artístico-pedagógica nas escolas públicas e aponta, para além das minhas razões, possibilidades para as necessidades dos alunos expressarem-se livremente, e do quanto é preciso uma sequência de ações artísticas junto aos alunos para que aconteçam produções significativas para eles.

Deleuze pergunta-se no texto da palestra intitulada *O ato da criação*.

Qual é o conteúdo da filosofia? Muito simples: a filosofia é uma disciplina tão criativa, tão inventiva quanto qualquer outra disciplina, e ela consiste em criar ou inventar conceitos. E os conceitos não existem prontos e acabados numa espécie de céu em que aguardariam que uma filosofia os apanhasse. (Deleuze, 1999, p. 3).

É preciso um trabalho contínuo para que a produção artística aconteça. O ato de criação, seja de conceitos filosóficos, seja artístico, é resultado de uma necessidade que o indivíduo tem.

Os conceitos, é preciso fabricá-los. É claro que os conceitos não se fabricam assim, num piscar de olhos. Não nos dizemos, um belo dia: “Ei, vou inventar um conceito!”, assim como um pintor não se diz: “Ei, vou pintar um quadro!”, ou um cineasta: “Ei, vou fazer um filme!”. É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade — que é uma coisa bastante complexa. (Deleuze, 1999, p. 3).

A arte como contributo na convivência com as diferenças dentro da escola



Figura 7: Após a intervenção na escola Francisco Sanches, Braga- Portugal.

Hoje as escolas de Braga têm alunos de vários países e as escolas de São Paulo, em menor intensidade, também têm recebido alunos de outros países, criando um ambiente multicultural.

Multicultural é um termo qualitativo. Descreve as características sociais e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade na qual diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo da sua identidade original. (Hall, 2003, p. 50).

Visualizando esse cenário multicultural pensamos ser necessário utilizar a linguagem teatral como canal de comunicação e fruição, para estreitar a distância entre as pessoas na escola, pois sabemos que essa atuação é um ato político partidário. O teatro nas escolas tem características que unem as pessoas.

A própria entrada do artista na escola com roupas e meios de transporte diferentes do convencional, já contribui para a aceitação do diferente. A bicicleta só foi utilizada em Braga e não foi pensada como estratégia para o estudo.

Após a apresentação da performance e já com o encantamento instaurado entre os envolvidos, diante do homem-banda, é muito interessante perceber a reação dos participantes, quando vêem que todas as traquitanas cabem numa bicicleta.

“Então, ele toca todos os instrumentos, me faz rir, alegre o meu dia e vai embora de bicicleta?” Enfim, causou um estranhamento que reforçou a ligação do artista com os participantes no encontro seguinte.

A proximidade do espectador-aluno ao artista durante a apresentação potencializa a relação dos dois, pois trata da vida. Delleuze define em seu livro, *Diferença e Repetição* “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza” (Delleuze, 1988 p.19).

Perceber as falibilidades, os virtuosismos, os improvisos e sentir até o cheiro do artista propicia uma experiência modificadora para o estudante. Boal escreve. “Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro - e esta é uma atitude política” (Boal, 2005, p. 11). O autor ainda fala de um conceito que colabora com a ideia, de uma arte política não partidária, dessa pesquisa “a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação.” (Boal, 2005, p. 35).

É oportuno nesse momento adotar ações onde o multiculturalismo seja prioridade no ambiente escolar. O multiculturalismo “refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais.” (Hall, 2003, p. 50).

O teatro na escola, bem como as outras linguagens artísticas, são um respiro estético necessário diante de tantos compromissos urgentes no cotidiano dos alunos dentro do ambiente escolar.

Em se tratando especificamente da performance dessa pesquisa e da linguagem músico-teatral no contexto de sala de aula, foi vivenciada uma amplitude da imaginação e uma abertura para criações diversas em artes e em outras áreas.

As apresentações artísticas na sala de aula

Nessas apresentações o artista assumiu o papel de mediador em sala de aula. Com um roteiro definido, entre músicas executadas com os instrumentos e alguns jogos teatrais, a tônica das ações foi estimular os alunos a participarem com jogos de improviso.

Alguns alunos da escola de Portugal já conheciam a performance teatral porque a performance já havia estado lá anteriormente e outros ainda tinham assistido apresentações do homem-banda em eventos na cidade de Braga.

No Brasil, a performance foi uma surpresa total, aliás, alguns alunos nunca tinham visto um saxofone de perto, enquanto em Portugal a maioria conhecia esse instrumento.

Os alunos, dependendo da sua vontade, assumiram o papel de público ativo e interferiram na ação teatral.

1- Preparação

Realizou-se a sensibilização com música para aguçar a percepção e estimular uma curiosidade coletiva. Inicialmente ouvem-se sons produzidos fora da sala pelo homem banda. O espaço de tempo que antecede a ação é fértil para estimular dúvidas e vontades.

Percebeu-se que os integrantes das turmas, ao depararem-se com o estímulo dos sons ocultos e com a incerteza do que iria acontecer efetivamente, mesmo os alunos de Braga que já conheciam, começaram a assumir uma postura corporal, expressando curiosidade e a projetar um olhar para o espaço e para os companheiros com mais vivacidade. Os grupos estavam a se preparar para o que iria acontecer. Esse anteceder do acontecimento visual estimulou os estudantes a se organizarem.

As equipes modificaram-se no corpo e no olhar. Passou a existir um desejo pelo que estava por vir e um compromisso corporal de coautoria. Como escreveu Jaques-Dalcroze, “O domínio dos movimentos corporais constituirá apenas um virtuosismo sem finalidade alguma, se tais movimentos não forem valorizados pela expressão do olhar.” (como citado em Pavis, 1999, p. 267). A sintonia estava estampada nos olhares e nos corpos que queriam a mesma coisa e apontavam na direção da abertura para a brincadeira que se anunciava. Até aqui, as reações foram muito similares entre os alunos dos dois países.

2- Apresentação e participação

Construiu-se um número artístico com a participação de alguns alunos de cada turma, para coletivamente estimular a apropriação do aqui-agora e a coautoria na apresentação. Nesse instante o homem-banda entrou para tocar uma música e interagir com eles. O contato visual se estabeleceu e o jogo teatral foi o fio condutor dessa relação.

“O Jogo de teatro (...) é a parte visível e propriamente cênica da representação. Ele obriga o espectador a receber o conjunto do acontecimento na força da sua enunciação.” (Pavis, 1999, p. 219).

Nessa fase, os pré-adolescentes ora eram convidados a participar coletivamente, em uma fruição interativa mais diluída no grupo, ora eram estimulados a assumir uma posição de protagonismo na ação artística, atuando sozinho e definindo o rumo do jogo. Os corpos dos alunos ganhavam força na cena, dilatando-se e atraía a atenção dos alunos-espectadores.

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõe o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energias, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou mais reduzido.” (Barba e Savarese, 1995, p.54)

Com a entrada do homem-banda, o relacionamento entre os espectadores e o performer caminhou para um ambiente onírico, onde as possibilidades de perguntas e respostas se ampliaram. Estimulados por uma música mais forte e ritmada, os educandos mexeram o corpo cada vez mais espontaneamente e dançaram cada vez mais rápido, com empolgação e animação. A música conduziu a apresentação para o clímax, “(...) parte do espetáculo que prende a atenção e marca o momento mais esperado” (Pavis, 1947, p. 48).

Com esse aumento de energia, formou-se realmente um time, criou-se uma intimidade com a performance e todos ficaram mais à vontade para interferir. Alguns já eram coautores e mostravam-se interessados em participar ativamente. Outros, ainda tímidos, precisavam de mais motivação. Os alunos foram estimulados a assumir uma participação ativa. Na escola Francisco Sanches um aluno tomou a frente para comandar o jogo e começou a fazer humor com competência. Naturalmente ele ganhou confiança. A classe inteira modificou-se e ficou maleável para as próximas atuações.

Nessa altura, a ação era realmente de responsabilidade de todos que estavam ali na intimidade da sala de aula. Alguns estudantes, um pouco retraídos, foram chamados para participar e o desafio primeiro era bater no chapéu do homem-banda e acompanhar o ritmo da música que estava sendo executada ao saxofone. Após erros e acertos, que foram aceites e muitas vezes incorporados na estrutura, os pré-adolescentes ficaram mais tranquilos e além de tocar o prato no tempo combinado, comunicavam-se com o corpo e com o olhar entre os colegas. Essa vitória da equipe em conduzir com graça e tranquilidade a performance mostrou-se um grande êxito para o coletivo e a própria reação dos integrantes diante da conquista do outro era alimentadora para a intervenção.

Na escola Jairo Ramos, em São Paulo, os alunos mostraram-se desinibidos desde o início e no primeiro contato visual já estavam íntimos do artista. Mas diferente da empolgação crescente dos alunos portugueses, que partiram da timidez até a integração total e atingiram o clímax da apresentação. Os educandos brasileiros, no geral das quatro salas onde aconteceram as performances, empolgaram-se muito e mantiveram uma boa energia, mas não atingiram o clímax com tanto entusiasmo. Faço essas análises das reações dos alunos dos dois países, mas sem rotular o retorno, pois como a relação acontece no calor do improviso, a espontaneidade transforma cada encontro, que pode ser muito diferente de dia para dia, mesmo sendo as mesmas pessoas.

3- Apresentação e ensaio geral

Foi proposto um desafio criativo que levou em conta os avanços artísticos e relacionais da fase anterior. Vários estudantes tinham que tocar simultaneamente os instrumentos acoplados ao corpo do homem-banda e caminhar atrás dele ao mesmo tempo. Buscar a harmonia musical e a sintonia foi o objetivo dessa empreitada. Improvisar foi preciso e a equipe teve que lidar com “(...) algo imprevisto, não preparado antecipadamente e ‘inventado’ no calor da ação.” (Pavis, 1999, p. 205).

Os pré-adolescentes assimilaram vários combinados teatrais e musicais simples. Todos executaram uma micro apresentação de improvisos do que foi ensaiado na frente da classe.

A cumplicidade se fortaleceu, fez crescer a empolgação e preparou as turmas para o cortejo final. Como finalização da apresentação os estudantes que participaram de todo o

ensaio no momento anterior tocaram junto com o homem-banda, passearam pela sala e despediram-se fazendo gracejos coletivos para os outros colegas.

Um dos problemas que aconteceu em Portugal foi a falta de sintonia para tocarem e andarem ao mesmo tempo, sem atrapalhar os parceiros. Eventuais encontrões começaram a desaparecer quando descobriram, durante a ação, algumas estratégias para a harmonia dos sons e movimentos. No Brasil, os alunos assimilaram os comandos e entraram em sintonia com mais facilidade, mas foram menos atentos e cuidadosos com os colegas durante o caminho.

De maneira geral, os alunos das duas escolas foram apropriando-se do corpo no espaço e criaram uma engrenagem, para encaixar-se na música e no deslocamento. O cortejo saiu pela porta até que o silêncio dos instrumentos e a pausa coletiva colocou um ponto final na ação.

4- Reflexão artística

Em uma roda de conversa, após cada encontro, sempre aconteceu uma avaliação sobre os resultados. A pergunta central era: “O que aconteceu aqui?”, na intenção de captar qual era o sentido da vivência. Na sequência, cada estudante fez uma produção artística reflexiva sobre a apresentação, que poderia ser através de texto poético, desenho ou por gravações nos telemóveis, de músicas compostas por eles, sob a inspiração do que tinham visto, vivido e refletido.

Apresentamos na sequência algumas poesias visuais, desenhos e textos produzidos pelos estudantes dos dois países, que assinalam o significado desse contacto.

Produção artística dos alunos diante da performance em sala de aula

o melhor teatro ocorre quando uma união íntima é criada entre o ator e o espectador, quando ambos sentem da mesma maneira, ou quando um deles transmite completamente ao outro o que está pensando ou experimentando. Um corolário: para fazer bom teatro deve ter coisas interessante a dizer e deve-se saber como fazê-las ser compreendidas pelo espectador. Ou: deve-se aprender como sentir profundamente e ser capaz de transmitir sua emoção ao espectador.

Barba & Savarese

Iremos analisar aqui a atuação de alunos de duas escolas públicas. Uma de Braga, Portugal, outra de São Paulo, Brasil, que diante de uma performance foram estimulados a manifestar-se através de várias linguagens artísticas. “(...) a performance associa, sem preconceber ideias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema.” (Pavis, 1999, p. 284).

Durante e após os encontros que duraram mais ou menos uma hora e meia em cada intervenção, foram produzidos, pelos alunos, textos poéticos e orais, danças, cantos, desenhos, gravação pelo telemóvel. Essa análise é fruto desses contactos, onde o procedimento artístico-pedagógico, que explico adiante, repetiu-se com a mesma estrutura de propostas.

Esses encontros aconteceram nos dias 16/01/18, às 15 horas, 11/04/18 às 10 horas e 02/05/18 às 10 horas, na escola Dr. Francisco Sanches, na sala do sexto ano um, com total aceite da direção do agrupamento.

No dia 25/07/19 aconteceram quatro intervenções, com os mesmos procedimentos utilizados em Portugal, nas salas dos sétimos anos A,B,C e D da escola Jairo Matos.

Evidenciamos a boa recepção das instituições que mostraram interesse na continuidade desse projeto no próximo ano letivo, pois iniciativas como essa ganham força social e efetividade pedagógica quando a ação é conjunta com toda a equipe educativa. Todo incentivo foi dado pelos professores envolvidos e os funcionários mais próximos, que em níveis diferentes ajudaram na construção desses momentos.

Apresentamos aqui a devolutiva artística e reflexiva de um aluno da escola Francisco Sanches que, após a intervenção na sala de aula, escreveu uma poesia expressando seu ponto de vista e sintetizando a trajetória dos sentimentos e reações dos estudantes, no decorrer dessa criação coletiva.

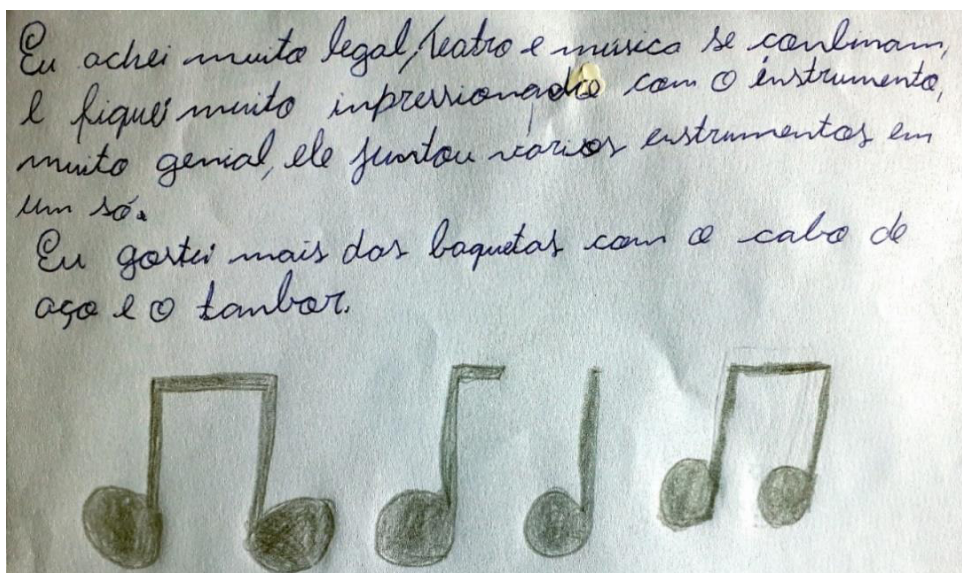


Figura 8: Poesia de um aluno da escola de Portugal

Foi nesse contexto que começaram os acontecimentos artísticos, “(...) não no aspecto ficcional da fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador.” (Pavis, 1999, p. 6).

A propósito trazemos agora Joseph Heinrich Beuys que foi um artista alemão muito produtivo, em diversos meios e técnicas, incluindo happening, performance, vídeo, escultura e instalação. A pesquisadora brasileira Juliana Bernabe Nunes aponta o posicionamento de Beuys em relação à sociedade e me conduz na análise inicial da performance das crianças. “Beuys afirma, de maneira radical e precisa, que todo ser humano é artista.” (Nunes, 2010, p. 11). Esse posicionamento de Beuys nos inspira para uma premissa de que todos os alunos podem se expressar artisticamente dentro da sala de aula e experimentar essa prática, em outros espaços, fora dos muros do ambiente escolar. O objetivo dessa pesquisa não é tornar as crianças artistas, mas estimulá-las para a interação e ampliação de suas potencialidades criativas.

Fazemos também referência aos pensamentos de Friedrich Wilhelm Nietzsche, filósofo alemão do século XIX, que coloca a arte como tema central para as questões da vida e analisa as relações antagônicas entre arte e ciência. Para Nietzsche, a solução da ciência não está na ciência, e sim na arte.

É preciso “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida.” (Nietzsche, 1992, p. 15).

Em Portugal os desenhos destacaram representações que ligam o mundo, a arte, a música e o amor. Já no Brasil os alunos evidenciam, em seus desenhos, que vêem o homem-banda como um bobo da côrte, marcando essa necessidade de alegrar o ambiente de sala de aula, naquele momento. Seguem os desenhos:

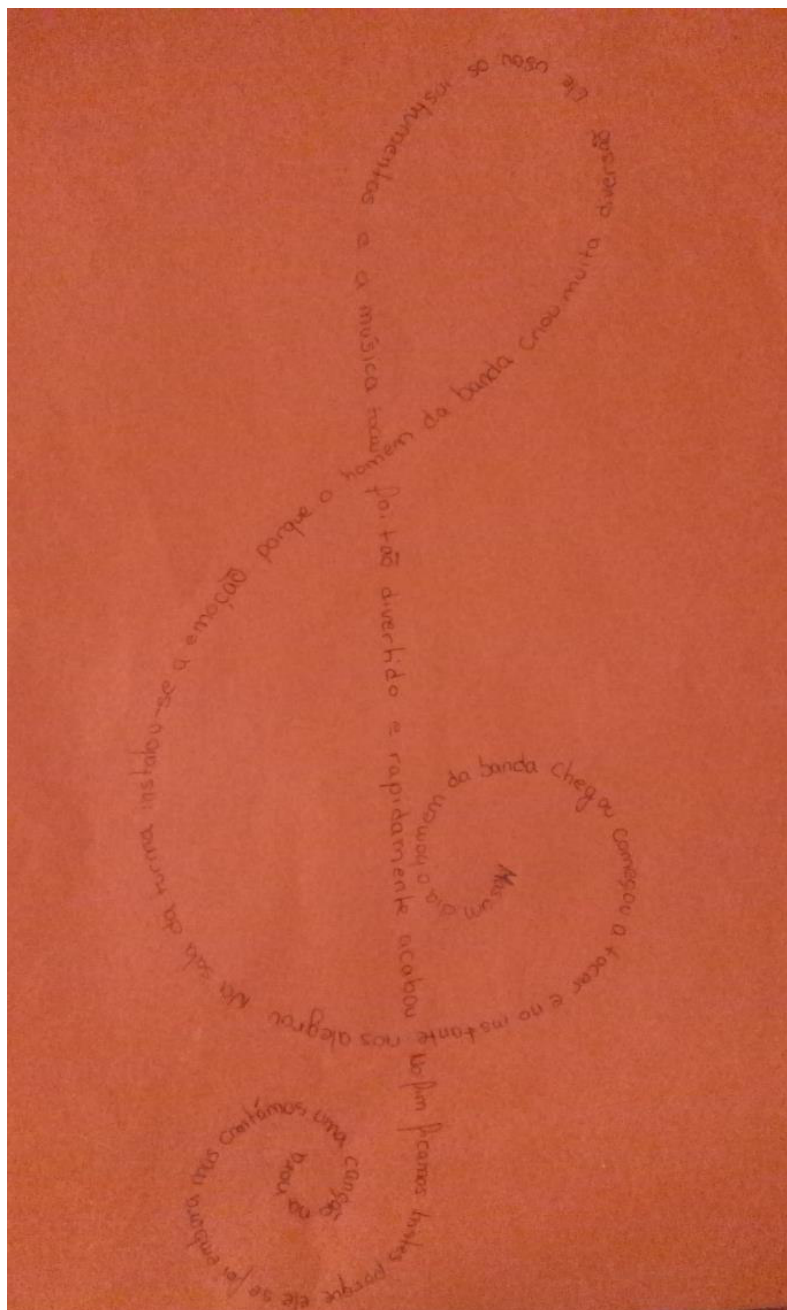


Figura 9: Desenho de alunos portugueses.

Os alunos portugueses desenharam na clave de sol o texto que dá forma à figura que reflete gratidão após a terceira intervenção na sala de aula, expressa tristeza com a despedida e estimula todos a cantarem uma canção. Eis o texto:

“Mais um dia o homem-banda chegou, começou tocar e no instante nos alegrou. Na sala da turma instalou-se a emoção porque o homem da banda criou muita diversão. Ele usou os instrumentos e a música tocou foi tão divertido e rapidamente acabou. No fim ficamos tristes porque ele se foi embora, mas cantamos uma canção na hora.”

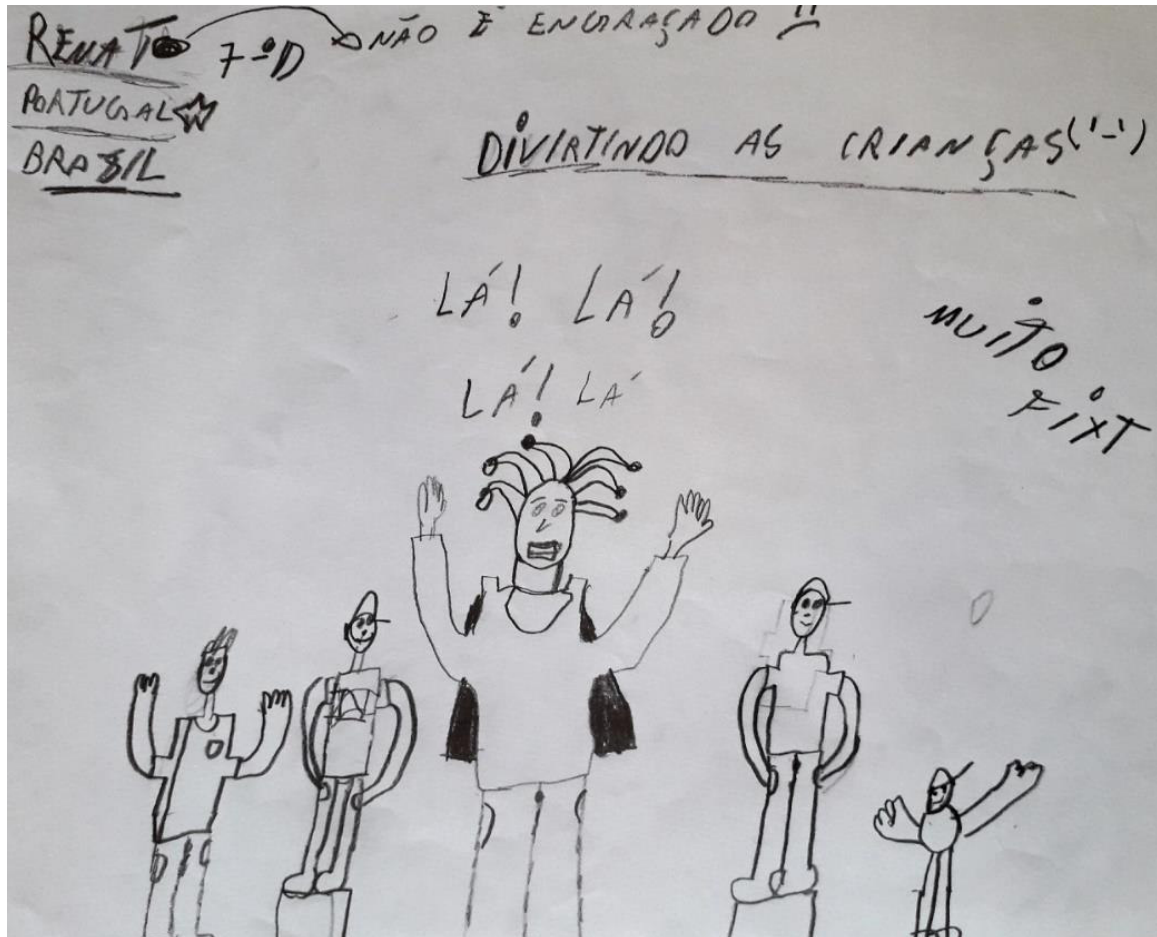


Figura 10: Alunos da escola brasileira representam o artista como um palhaço.

No desenho acima, alunos da escola Jairo Ramos evidenciam, após intervenção do homem-banda, o caráter da animação e da alegria do personagem. Na mesma folha brincam com os alunos portugueses, utilizando a expressão “Fixe”.

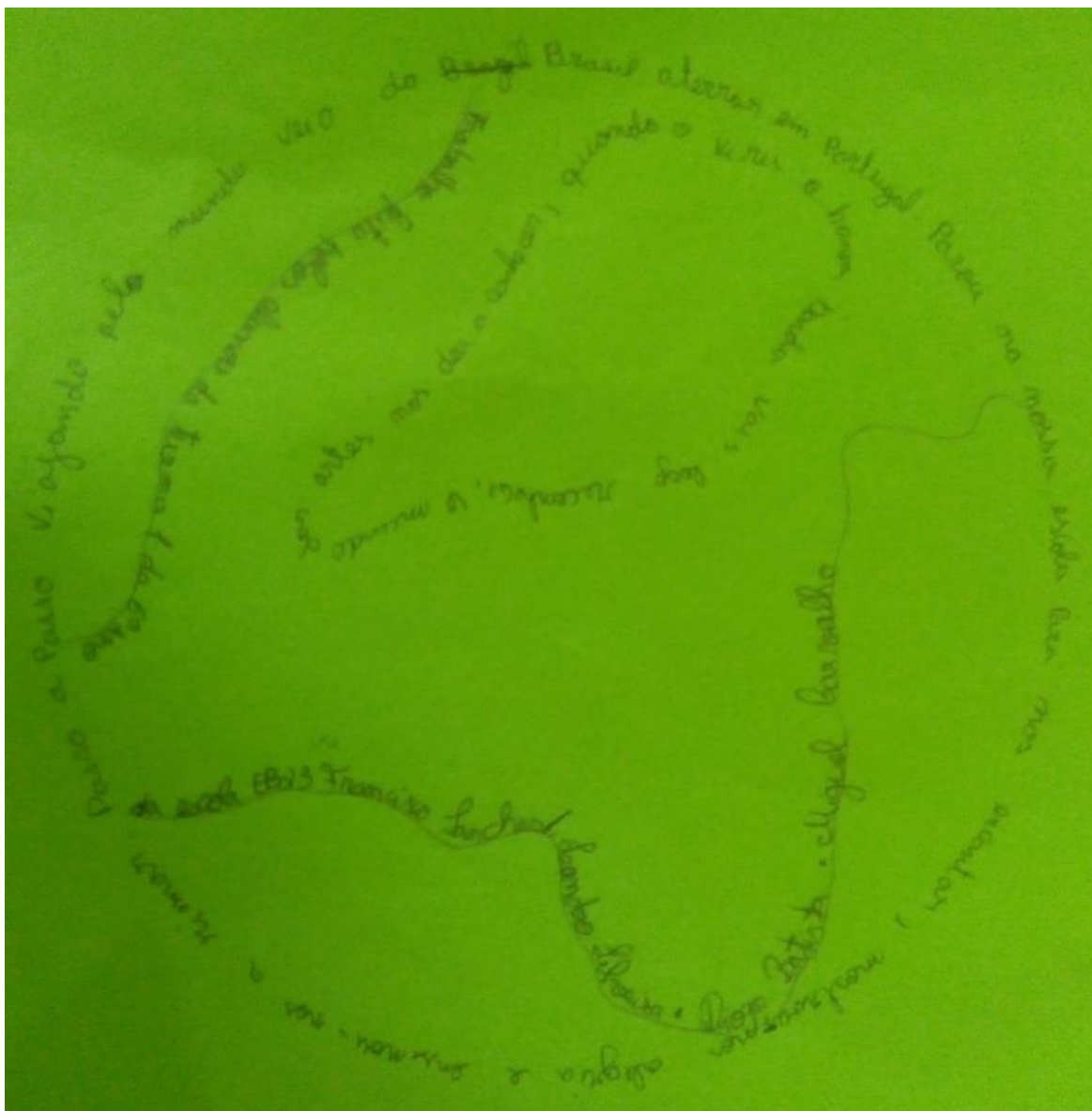


Figura 11: Alunos da escola Portuguesa, no último dia de intervenção.

No desenho do globo terrestre as palavras viagem, passo, escola, aterrar e mundo aparecem várias vezes.

Inclusive o nome do aluno aparece na sequência da poesia, sem separação, como se o aluno se incluísse nessa viagem acontecida na sala de aula. Segue na sequência o texto do desenho.

“Passo a passo viajando pelo mundo. Veio do Brasil aterrar em Portugal. Parou na nossa escola para nos encantar, mostrou-nos alegria e ensinou-nos a rimar. O mundo das artes nos dar a conhecer, quando o vires o homem banda vais logo reconhecer.”



Figura 12: Desenho de aluno brasileiro.

Um astronauta, um ser raro na escola. O homem-banda foi recebido com novidade que foi identificada desde o primeiro contato, como um respiro, dentro da rotina escolar da escola Jairo Ramos de São Paulo.

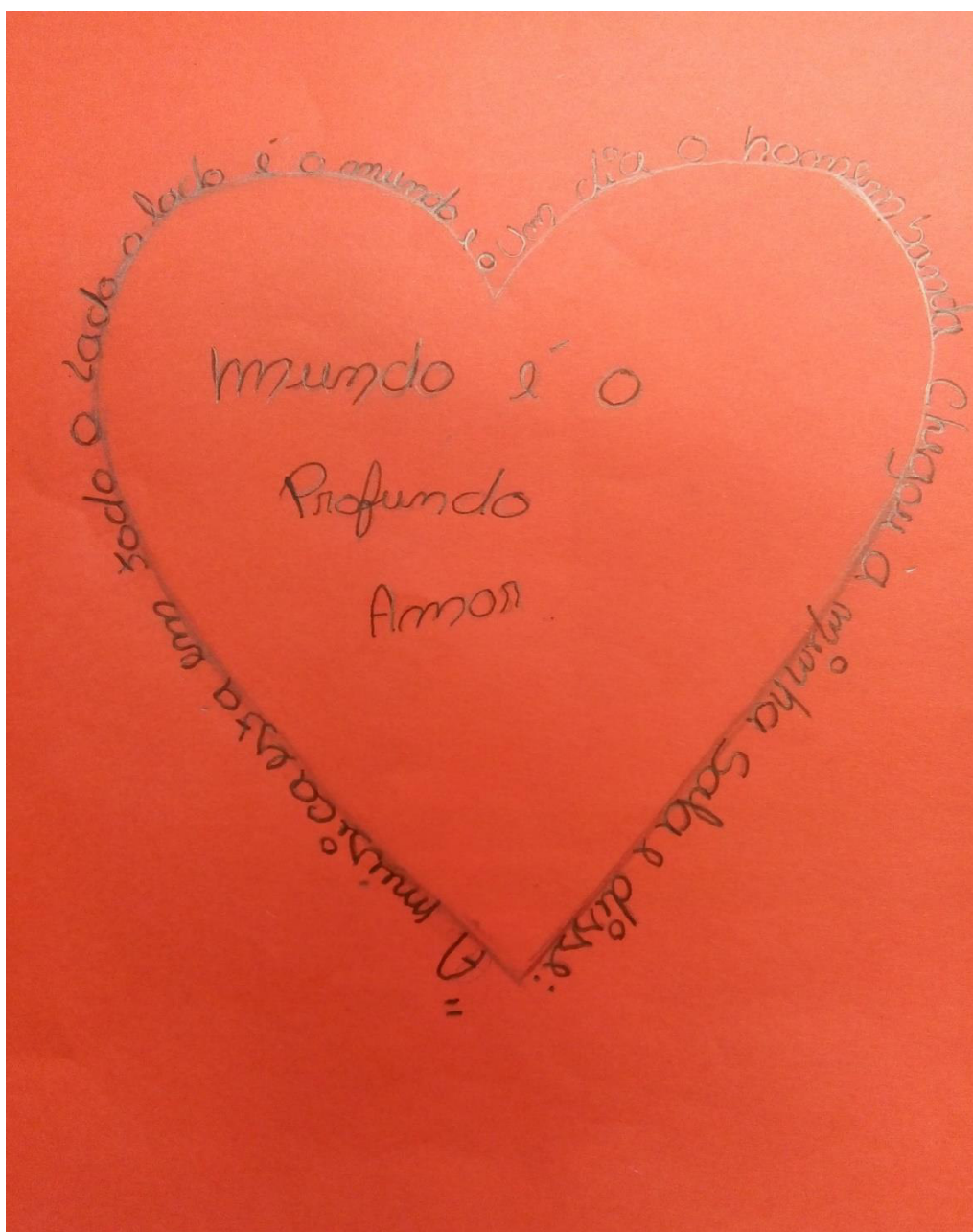


Figura 13: Alunos portugueses desenham um coração

Na imagem do coração, o aluno ou aluna, uma vez que a imagem não traz esta identificação, escreveu de modo circular, contínuo: “A música está em todo o lado, o lado é o mundo (...) Mundo é o profundo Amor.”

Este retorno dos alunos demonstram o carinho que construiu-se entre todos os participantes, durante o encontro.

No encontro em Braga, no dia 02/05/18, durante a roda reflexiva, teve um momento, no meio das avaliações, que sugerido pela professora da sala, a turma unida levantou-se

com ânimo, cantou e dançou uma música que já tinha sido ensaiada por eles para outra ocasião.

Senti que eles estavam orgulhosos deles mesmos cantarem com tanta segurança para mim na sala de aula. Aconteceu uma troca de papéis e a equipe assumiu o controle total com coragem e delicadeza. Expressaram-se com presença corporal e um olhar vivo, mesmo quando cometiam pequenos erros.

Percebi que a vivência, com as performances do homem-banda ao longo dos nossos encontros, contribuíram com o posicionamento da turma em relação à proposição, o que foi confirmado pela professora, diretora de turma, Isabel Candeias: “(...) antes quem só falava uma palavra na sala, já está cantando, quem não gostava de escrever, já fez até poesia.”



Figura 14: Alunos da escola do Brasil desenharam um homem-banda com dois tambores

Em clima de alegria, alunos da escola brasileira representam o homem-banda de maneira diferente. Ao invés do saxofone, que foi utilizado na apresentação, colocam dois bumbos. Escrevem também a letra de uma marchinha de carnaval que os alunos cantaram junto com o personagem no meio da performance. Esse desenho expressa a festa do acontecido em sala de aula com celebração.

Análise da intervenção em cada dia

Ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo.

Paulo Freire

Em Portugal, no encontro do dia 11/04/18 três amigos resolveram gravar uma música no telemóvel com uma crítica sobre a apresentação.

Nessa canção-crítica cada aluno ocupou uma função. Uma cantora, um beatbox (que realizava sons percussivos com a voz) e o terceiro, que fazia o acompanhamento com palmas, no ritmo. Foi uma vitória para eles poder realizar a crítica a cantar. Trouxeram um gênero musical que não tinha sido utilizado na intervenção. Tiveram a liberdade de mostrar algo que produzisse sentido para cada um, o que potencializou o significado da intervenção para eles. Segue texto da canção composta pelos alunos:

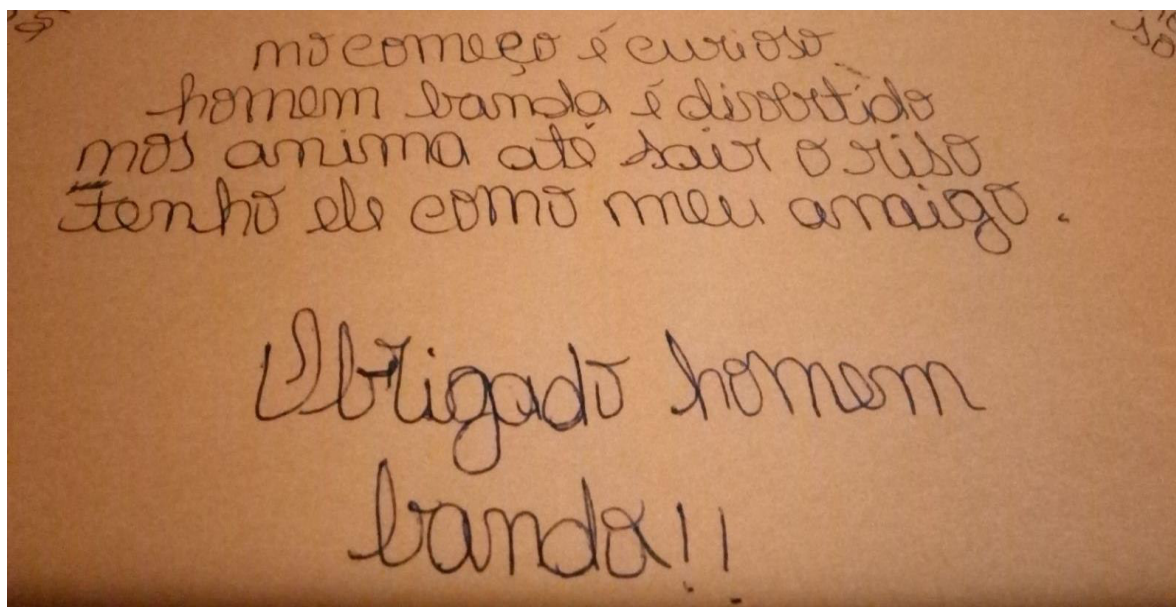


Figura 15– Impressão dos alunos de Portugal, após intervenção

“O homem-banda chegou em minha sala. Entrou pela porta e contou uma piada. Chamou uma colega para participar, ela participou e ajudou ele a rimar. Depois discutimos o que nós achamos. Achamos muito bom e ele foi embora cantando e essa rima foi muito improvisada, mas eu acho que ficou com muita piada.”

Na escola Francisco Sanches existiu uma dificuldade em lidar com a tecnologia, em relação às possibilidades de edição, por conta de sinais de internet. O problema foi mais da

estrutura da escola do que dos alunos. Essa limitação determinou alguns resultados que explico agora. Em todos os dias, principalmente no dia 26/01/18, os pré-adolescentes foram estimulados a gravar com telemóvel toda a performance. Até aí tudo correu bem. Estimulados na interação produziram os vídeos ativamente durante a ação, mas surgiu a dificuldade de trabalhar com esses dados após a performance. Como editar, o que fazer, como dar significado para os vídeos? Enfim, foi um desafio a ser vencido, uma lacuna. Agora a pergunta é como trabalhar com os dados recolhidos? Ficou essa questão técnica a se resolver para os próximos encontros e o desafio foi colocado para que todos os integrantes tentassem encontrar uma resposta que trouxesse sentido para todos. A limitação da rede de acesso a internet da escola foi o grande impedimento.

Na escola de São Paulo, no dia 25/07/2018, nas quatro turmas que receberam as intervenções, os desenhos criados após a performance foram muito criativos e de estilos diferentes, expressando opiniões sobre o encontro com o homem-banda. Os professores tiveram uma participação muito ativa durante as performances em sala de aula. Muitos interagiram com o artista e se divertiram rindo e brincando com as situações propostas pela performance.

A relação dos educandos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Jairo Ramos com os educadores aconteceu de maneira amigável. Tudo transcorreu com muita cumplicidade, e essa característica de descontração total, entre eles, determinou que os rumos do encontro fossem de alegria.

Depois da primeira intervenção na sala do sétimo A, quando a proposta era que os alunos fizessem uma produção artística, após a interação com a performance do homem-banda, um professor mostrou-se super empolgado e fez este desenho, que vem a seguir, representando seu sentimento após a fruição artística.

O que percebi nesses dias, como artista e pesquisador, tanto em Portugal, quanto no Brasil, é a necessidade da liberdade de expressão, que existe dentro dos alunos e também dos professores. A arte pode abrir esse espaço dentro da escola. “O domínio de uma nova linguagem oferece à pessoa que a domina, uma nova forma de conhecer a realidade e de transmitir aos demais esse conhecimento.” (Boal, 1980, p. 125).

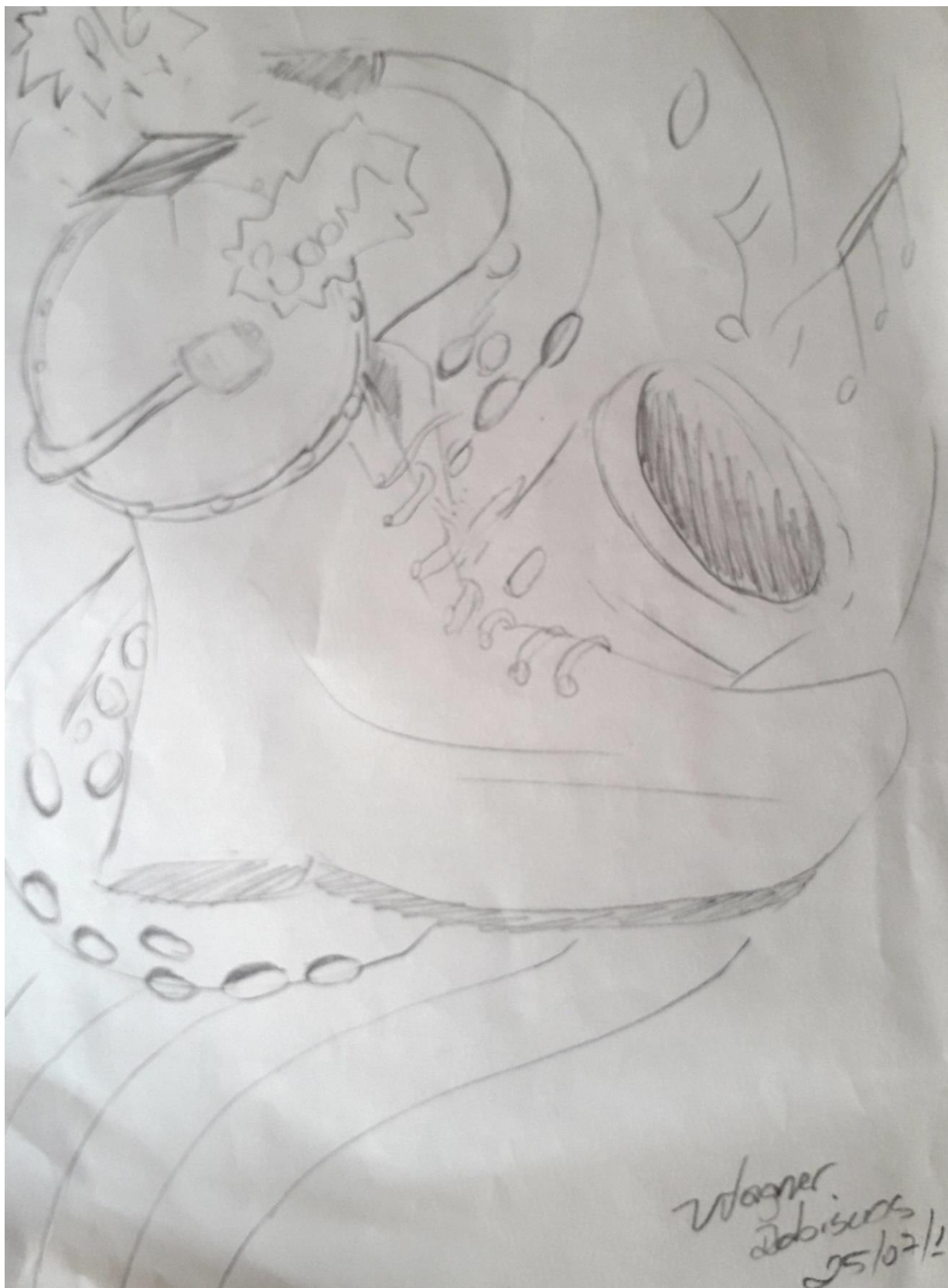


Figura 16: Professor da escola do Brasil que registrou o momento da performance.

Ainda em São Paulo, no final das quatro intervenções, uma em cada sala dos sétimos anos A, B, C e D, alguns professores pediram cordialmente que fosse feita mais uma apresentação para os estudantes do EJA (Educação de jovens e adultos). A apresentação extra, para as turmas do EJA, não fazia parte do planejamento inicial, mas foi um dos acontecimentos mais bonitos e significativos de toda a caminhada dessa pesquisa acadêmica.

Essa experiência reforçou pra mim, a delicada permeabilidade da arte diante da dureza da vida. Os alunos do EJA estavam cansados, pois a maioria trabalha todo o dia e tem uma realidade de muita exclusão social. A apresentação foi construída aos poucos começando como conversa e com total transparência. Tudo sendo montado na frente do público, todos os segredos desvendados, até que a cumplicidade e a confiança permitiram um mergulho na brincadeira e na troca artística verdadeira. Assim terminou a pesquisa no Brasil com uma apresentação que era pra durar trinta minutos, mas existiu por mais de uma hora e meia com risos, alegrias e algumas lágrimas.

Foi importante perceber o acolhimento e receber o carinho durante todo o encontro. Maiores detalhes sobre essa apresentação e sua repercussão estão no final dessa pesquisa, nos depoimentos do coordenador pedagógico, Manoel Marquez Viscaíno Junior e da professora de artes e artista, Paula Modenese, ambos da escola Jairo Matos de São Paulo.

Como análise final e fato relevante ressalto que, na minha percepção, a maior parte dos alunos fizeram uma relação do acontecimento artístico vivido com outras possibilidades de diálogos e comunicação. Essas experiências com a performance estarão presentes na vida dos alunos que, ao lembrá-las, terão “a possibilidade de reencontrá-las na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária viva (...) ou seja, nos instantes de sua existência poética.” (Bachelard, 1988, p. 94).

Iniciei com a ideia de que todos podemos nos expressar como artista de Beuys e finalizo em diálogo com o autor e diretor brasileiro Augusto Boal que, com seu teatro do oprimido, levou a arte para o dia a dia das pessoas, pois para ele “a arte apresenta sempre uma visão de mundo em transformação e portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação.” (Boal, 2005, p. 35).

TERCEIRO ATO

A Montagem

Cartaz da peça

Isto porque os cortes entre atos correspondem a necessidades muito diversas.

Patrice Pavis

A PONTE

variações de um professor
homem-banda

encenação e texto
José Miguel Braga
com Fabiano Assis

actuação
Fabiano Assis

peça teatral
para todas as idades

Web www.clarodamolho.com
Facebook [Clara.Rodamolino](https://www.facebook.com/Clara.Rodamolino)
Instagram [hombanda_rodamolino_teatro](https://www.instagram.com/hombanda_rodamolino_teatro)
E-mail clarodamolho@gmail.com

foto: Marcelo Marques de Saiga, Alexandre Fernandes

ClaraRodamolino

The poster features a central photograph of a man in a black graduation cap and gown, holding a saxophone and gesturing with his other hand. The background is a solid orange color. Text is arranged around the image, including the title, credits, and contact information. A circular logo for 'ClaraRodamolino' is in the bottom right corner of the poster area.

12 de Abril • 21h30
no Auditório Sebastião Alba – ESAS

entrada grátis

Este espetáculo nasce no contexto de uma investigação de mestrado realizada no Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho sob a orientação dos professores Moisés Lemos Martins e José Miguel Braga

Figura 17: Cartaz da peça “A Ponte - variações de um professor homem-banda”.

A ideia de montar uma peça de teatro para o Mestrado



Figura 18: Cena da peça teatral. Personagem pega no ar uma pena imaginária.

A peça de teatro “A Ponte - variações de um professor homem-banda”, nasce no contexto desse mestrado, dialogando e complementando a pesquisa que tinha como tema e título provisório: “Teatro e educação como prática de transformação social. Uma performance músico-teatral na escola pública”.

O nosso discurso da peça, que espelhava as reflexões prático-teóricas da pesquisa, foram reforçando-se e ganharam mais forma e significado no encontro da montagem com o público. “Com efeito, o discurso teatral se distingue do discurso literário ou “cotidiano” por sua força performática, seu poder de, simbolicamente, levar a cabo uma ação.” (Pavis, 1999, p.102).

Em um encontro com o professor José Miguel Braga no dia 15 de novembro de 2018 sugeri a montagem de uma peça como complemento à pesquisa, servindo de material de reflexão do que foi realizado até então, em relação às atuações nas escolas, e como aprofundamento dos teóricos que embasam o estudo.

Montagem é uma palavra que substitui hoje o antigo termo composição. Compor (colocar com) também significa montar, juntar, tecer ações junto: criar peça. A composição é uma síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais. É uma síntese que é equivalente ao fenômeno e aos relacionamentos reais que ela sugere ou representa.” (Barba e Saravese, 1995, p.158).

A proposta foi aceite e passamos a nos encontrar duas vezes por semana no teatro Sebastião Alba, na escola Alberto Sampaio, onde o professor leciona no curso profissionalizante de teatro. Por uma feliz coincidência, meu filho estuda lá e somos vizinhos da escola.

No decorrer dos ensaios o professor José Miguel conduziu a encenação e os trabalhos de pesquisa do texto para a peça. As trocas no processo criativo foram grandes e intensas. O professor geriu a encenação de maneira a manter o diálogo sempre aberto. Encenador que, segundo Pavis, é uma “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo.” (Pavis, 1999, p. 128).

Para esse primeiro encontro, no dia 15 de novembro, elaborei e levei um guião para dar início aos trabalhos. Segue guião, na sequência, com indicações e referências que expressam parte do meu repertório artístico construído ao longo desses anos de experiência artística, em escolas e diferentes espaços. Este guião também reflete as minhas vivências como professor em escolas públicas e instituições particulares e é a materialização de alguns aspectos das reflexões sobre essa pesquisa.

Guião inicial da peça teatral para o Mestrado 15/11/18

1- Número das buzinas

Fabiano (H.B.) entra em cena e toca as buzinas

2- Não pode tocar aqui no meio

Voz em off com falas pausadas e cada vez mais brava. H.b. Interage com as falas e continua tocando até ser obrigado a parar “não pode tocar aqui” “para com isso aí” “é pra parar agora” “pra que serve isso aí” “não pode tocar aí no meio” não pode tocar aí no meio” “ não pode tocar aí no meio”

3- Não pode tocar no meio, irei tocar no canto

Para de tocar no meio, fica triste. Olha para canto do palco e tem a ideia de tocar no canto, afinal a voz disse que não pode tocar no meio.

4- Não pode tocar no canto, não pode tocar no palco

Começa a tocar no canto e é interrompido pela mesma voz brava em off. “para” “para” não é pra tocar aqui, nem no meio, nem no canto” “fora do palco” “fora do palco”

5- Não pode no canto, nem na plateia. proibição total.

Homem banda fala. “no meio não pode, no canto não pode, irei para a platéia” volta a tocar as buzinas. Surge uma música em off e interrompe a música do artista.

6- Amarras no artista.

Com a mesma música em off de fundo o artista coloca-se amarras - celular como tapa olho, mãos atadas e faz coreografia burocrática.

7- Educação bancária

Movimenta-se como um robzinho de maneira enfadonha

8- Um coração inflável no meio do palco. imagem poética

Enche um coração inflável no meio do palco. O semblante do homem banda volta a se alegrar

9- Com sorriso no rosto começa a tocar flautas

Ele começa a tocar as flautas.

10- Tentativa de proibição

Entra som em off tentando proibir, mas o homem-banda começa a tocar cada vez mais forte e com mais instrumentos. Faz mais som que a voz em off.

11- Número de improviso do homem banda

Interação com a plateia

O guião foi lido com atenção e, naquele momento, na sala de alunos da escola Alberto Sampaio, iniciou-se um diálogo artístico-académico, que norteou todo o processo de ensaio e determinou os caminhos trilhados para a montagem do espetáculo teatral.

Todos os ensaios seguiram com ritmos intensos. “A teoria do ritmo ultrapassa o âmbito da literatura e do teatro. Ela se fundamenta, na maior parte dos estudos, em bases fisiológicas.” (Pavis, 1999, p.343).

A intensidade do trabalho e dos ensaios, durante os quatro meses de encontros, duas vezes por semana, propiciaram o aprofundamento na pesquisa realizada até o momento. “Na maioria das vezes, estende-se ao teatro a teoria ornamental do ritmo no texto poético. (Pavis, 1999, p.342).

Além do texto que foi construído, a linguagem da mímica foi um elemento que esteve presente nos ensaios desde os primeiros dias de encontro. “Gestualidade e mímica. O texto não é simplesmente dito, ele é, por exemplo, lançado na cara do outro, ou dito “no ar” ou posto em circulação. A mímica o modula.” (Pavis, 1999, p.89).

Alguns conceitos de Paulo Freire e Augusto Boal fizeram parte de quase todos os ensaios. A *Pedagogia do Oprimido*, a busca pela autonomia na educação, o *Teatro do Oprimido*, o papel do espectador.

Peça de teatro: A Ponte - variações de um professor homem-banda

É necessário trabalhar na ponte que une as margens físicas e mentais do rio do processo criativo. O relacionamento entre essas duas margens não apenas tem a ver com uma polaridade que é a parte do indivíduo no momento em que atua, compõe ou cria. Também une polaridades mais largas, especificamente teatrais: a polaridade entre ator e diretor, e a subsequente polaridade entre o ator e o espectador.

Barba e Savarese



Figura 19: Cena da peça teatral. Artista dançando

A produção de um espetáculo de teatro, dentro do projeto do mestrado, é estratégia para uma reflexão mais aprofundada para a pesquisa sob as intervenções acontecidas nas escolas Francisco Sanches, Braga, Portugal e Jairo Matos, São Paulo, Brasil e também com a intenção de circular com essa montagem por várias escolas e instituições, pois ela é uma síntese teórico-prática de toda a trajetória dentro desse trabalho acadêmico. Levar esse

estudo, através da peça de teatro, para as escolas, é uma possibilidade de criar diálogos e estreitar a relação da Universidade com a comunidade.

A dramatização se faz na cabeça do sonhador, mas também sob o olho crítico do cientista. Ela age aquém do conceito e das representações que este subsume. Não há coisa que não perca sua identidade, tal como ela é no conceito, e sua similitude, tal como ela é na representação, quando se descobrem o espaço e o tempo dinâmicos de sua constituição atual. (Deleuze, 1988, p. 206).

Essa montagem estreou no dia 12/04/19, às 21.30, no auditório Sebastião Alba, na Escola Alberto Sampaio, Braga, Portugal. Compareceram aproximadamente 160 pessoas entre crianças e adultos, tendo uma família com um bebê de 6 meses, que interagiu em vários momentos, balbuciando e emitindo sons, que foram inseridos no contexto pelo artista, e proporcionaram momentos cômicos e doces para todos, sem atrapalhar o discurso do personagem da peça.

Após a apresentação iniciou-se uma roda de conversa sobre a peça e os assuntos relacionados. Com essa troca de impressões e dúvidas respondidas criou-se uma aproximação da pesquisa que estava sendo representada pela peça de teatro, com os espectadores participantes.

Algumas pessoas vieram conversar, no final, em particular, dizendo que não sabiam que um mestrado poderia ter um material assim, referindo-se ao espetáculo com debate no final. Expliquei que a peça é um dos resultados, mas que além da apresentação artística, também teria uma produção de uma dissertação escrita e um vídeo editado, mostrando trechos das atuações do homem-banda e dos alunos dentro da sala de aula durante a investigação-ação.

Ideias de nomes para a peça



Figura 20: Cena da peça. Ator fazendo malabares e espectadora auxiliando.

O professor José Miguel, no primeiro dia de ensaio, disse que é importante sempre ter o nome da peça, mesmo que ele vá mudando em busca de sentido, durante o processo de criação. Aliás, disse ele, é muito bom que se mude e não se tenha medo de cortar.

Colocamos aqui uma sequência cronológica de títulos pensados, queridos, negados e preteridos até chegar ao nome escolhido e decidido, “A Ponte - variações de um professor homem-banda.”

27/11/18 – “Homem- banda ...” mais alguma coisa. No início tínhamos essa ideia, pois a performance central da pesquisa de mestrado era a apresentação do personagem homem banda na escola pública.

29/11/18 – “Homem banda vai à escola” - O professor trouxe essa sugestão junto com o primeiro texto

05/12/18 – “Homem-banda ... viver ... A Mala”

07/12/18 - Homem-banda ... sobreviver ... amá-la; Homem-banda ... educação ... a mala; Homem-banda transformação; Homem-banda ... luz ... transformação; Homem-banda ... transformação há mala ou a mala; Homem-banda ... Imagem poéticas, transformação... a mala; Homem-banda ... o encontro; A viagem do homem-banda.

Nesse dia 7, em uma tempestade de ideias, foram colocadas várias opções de nomes, sempre baseadas na performance do homem-banda e com inspiração em conceitos de alguns dos teóricos que servem de base para as reflexões dessa pesquisa.

Pensamos em Paulo Freire e no seu conceito sobre a educação com amor, quando brincamos com o trocadilho de palavras com a mala, objeto cênico e algo que leva-se e que na fala pode significar amá-la, amor.

Augusto Boal e sua ideia de transformação social através do teatro foi inspiração para esse jorro de nomes que significassem o discurso e as vontades desse trabalho.

Gilles Deleuze e a valorização do encontro como acontecimento fundamental, também nos encaminhou para mais essa opção de título.

Por fim, Gaston Bachelard e seu conceito de imagens poéticas e o encantamento que elas podem causar.

12/12/18 “Tu Sozinho não és nada ou Juntos temos o mundo nas mãos.”

O professor José Miguel apresentou-me uma canção, do músico português Antonio Macedo, e após ouvirmos várias vezes essa música, levantamos a hipótese de nomear o trabalho com essas duas opções. Tu Sozinho não és nada ou Juntos temos o mundo nas mãos. Ficamos animados com os nomes, cheguei até a tirar a música na craviola e ensaiar em casa, mas depois os ensaios foram amadurecendo, as direções apontadas e perseguidas foram outras e essa ideia ficou guardada com carinho, talvez para uma outra montagem.

15/01/19 A Ponte



Figura 21: Público e ator montam um projeto da ponte de Leonardo Da Vinci, na peça.

Surgiu a ideia de construir uma ponte de madeira durante a peça, inspirada no projeto de Leonardo da Vinci, como representação da ligação do que foi a relação do homem-banda com as crianças, na sala de aula, no decorrer da pesquisa, em Portugal e no Brasil. Também demonstraria o vínculo, constante e necessário, na comunicação do professor com os alunos em uma aula, e o papel do homem-banda com o público, durante a própria peça de teatro que estávamos a montar.

Foi uma decisão pontual e definitiva que contribuiu com o desenrolar dos ensaios, que agora tinham um norte cada vez mais certo. A partir desse posicionamento, a ponte foi construída, integrada na montagem e passou a motivar-nos a pesquisar, refletir e praticar com esse novo elemento de cena.

A ponte, como conceito educacional, tem ligação com as propostas de Paulo Freire que aposta no diálogo entre educador e educando, e por isso deu mais sentido ao estudo e ganhou papel protagonista no processo de investigação.

Primeiro experimentei desenvolver o projeto com lápis convencional, como uma maquete. Não gostei nada do resultado, pois ficou muito instável, pela leveza do material. Em um segundo momento, realizei o projeto com madeira de cabo de vassoura, com dezoito pedaços de trinta centímetros de comprimento. Essa versão, inspirada no projeto da ponte de Leonardo da Vinci, passou a ser a definitiva, que é utilizada até hoje nas apresentações da peça.

A estrutura escolhida passou a ser montada em cena durante a apresentação, com a ajuda e participação do público, marcando simbolicamente a relevância da ligação entre público e artista, professor e alunos, e do quanto o teatro na escola pode contribuir para que possamos cumprir essa função.

22/01/19 – A Ponte?

Estava definido o nome da peça que realmente veio muito a calhar, com todo o contexto da pesquisa de mestrado, mas faltava um complemento.

O nome “A Ponte” remetia a várias outras obras e imagens e por bem decidimos procurar, um algo a mais, para caracterizar e singularizar a ideia do espetáculo, e da proposta das intervenções do homem-banda nas escolas.

Os ensaios corriam bem, com a definição do nome principal, mas a segunda parte demorou para aparecer em nossas conversas.



Figura 22: Momento da peça teatral, inspirado em cinema mudo, com música de fundo.

Ensaaios

Os ensaios corriam bem e a dramaturgia ia se definindo a cada encontro, com muitas descobertas cênicas e com desapego em cortar cenas inteiras, para valorizar outros conceitos do estudo e aprofundar na relação do espetáculo com o público.

Nesse dia treze de março, o ensaio que aconteceu em um horário mais tarde, às 22:00, estávamos cansados e o silêncio estava mais presente do que nos outros encontros.

No final da passagem de toda a peça, que existia até então, o professor José Miguel disse: “Hoje a peça apareceu em cena, pode ser que amanhã ela não volte com tanta força, mas hoje nasceu o espetáculo.”

No final desse dia cansativo e proveitoso, no caminho da sala de ensaio do teatro Sebastião Alba, até o portão da escola Alberto Sampaio, em meio às reflexões, veio o complemento tão perseguido: “variações de um professor homem-banda”. Estava definido o título completo dessa montagem. Depois desse dia o nome da peça nunca mais mudou: “A Ponte - variações de um professor homem-banda”.

Nos ensaios posteriores o nome do espetáculo foi ganhando legitimidade, com os ensaios abertos que realizamos durante esse último mês de construção criativa e acadêmica. No final desses ensaios com convidados, sempre fazíamos umas rodas de conversa ao final.

Nessas observações, o nome da montagem sempre foi bem avaliado pela coerência com o conteúdo da peça.



Figura 23: Cena final, com o público fazendo música com o homem-banda.

Na intervenção proposta nas escolas, durante esta pesquisa, mistura-se teatro e música e essas linguagens, juntas, como outras também, podem abrir possibilidades múltiplas de interpretação sem nenhuma submissão de uma pela outra. Nos ensaios da peça que é fruto das reflexões dessas performances, também tivemos a proposta de unir e misturar várias linguagens artísticas, principalmente o teatro e a música. Segundo Pavis, “As relações da música e da cena estão mudando: uma não está mais a serviço da outra e cada uma delas mantém uma autonomia que serve também ao parceiro” (Pavis, 1999, p. 256).

Antes do primeiro ensaio na sala dia 20/11/18 o professor José Miguel disse que era um diretor que gostava de estimular o ator a sentir-se à vontade, e que tinha a intenção de extinguir-se como diretor no processo de criação, dando luz e autonomia às ações cênicas do ator.

Durante todos os ensaios, que foram harmoniosos e desafiadores, pois cada dia era uma descoberta nova que muitas das vezes mudava radicalmente algumas cenas, o professor sempre escrevia textos baseados em ensaios anteriores e em reflexões sobre alguns teóricos que eram motivos de nossas conversas, no final dos encontros, na sala de ensaio, e no caminhar até a saída da escola.

No dia vinte e um de dezembro de dois mil e dezoito fizemos uma gravação no estúdio do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho. O professor José Miguel fez a voz em OFF do vilão da peça, que serviu para alguns ensaios, mas depois não foi usada, pois por sugestão do professor fizemos a opção de não utilizar este recurso e sim a opção do ator fazer as duas vozes ao vivo.

Baseado nos ensaios, nas pesquisas de campo nas escolas Francisco Sanches e Jairo Ramos e nas leituras dos teóricos o texto foi definindo-se. Essa escrita e reescrita, seguindo as orientações do professor José Miguel, trouxe uma apropriação do texto que passou para a atuação cênica de maneira geral.

Assim, foram preenchidas umas setenta folhas, em todo o processo de ensaio e reflexão. O texto final tem apenas cinco páginas e a peça tem a duração de cinquenta minutos em média.

Segue uma pequena história de tradição oral que ouvi várias vezes, ao longo da minha vida. Tive contato com essa estrutura narrativa, em diferentes situações e contextos. Já me foi contada em ambientes descontraídos, como bares, ruas e praças, por pessoas sem intenções artísticas, mas também já ouvi em situações que tinham um propósito estético e profissional.

Essa história e suas ideias principais vieram a se integrar ao texto teatral, inspirando a versão final.

Apresentamos, na sequência, uma versão primeira já um pouco adaptada ao nosso intuito de montagem da peça teatral em questão. Essa não é o texto final.

História do palhaço-carpinteiro ou do carpinteiro-palhaço. A ordem depende do dia e do interlocutor.

Carpinteiro-palhaço- Certo dia eu estava, como de costume, caminhando por entre as montanhas e rios. O vento soprava forte e estava vindo desse lado **MOSTRANDO O MESMO LADO DO PALCO QUE ESTÁ NO TEXTO ANTERIOR**. Além do frio, a noite fez tudo parecer pouco. Enxergava-se mal. Eu ouvia o assobio do vento...
FVIUUUUU.

Proprietário- SURGE REPENTINAMENTE. Ah ran. Quem és tu que ousa andar em minhas terras, nessa escuridão. Quem é você??

Carpinteiro-palhaço- Eu sou o carpinteiro-palhaço.

Proprietário- Agora quero conversar só com o carpinteiro. KA KA KA KA. Coloca o palhaço pra dormir! KaKaKa. Venha aqui seu carpinteiro, preste atenção, quero que você construa uma cerca, muito alta, entre a minha grande propriedade **MOSTRA A MALA GRANDE** e a pequena propriedadezinha do meu irmão mais novo, que vive aí ao lado **MOSTRA A MALA PEQUENA**. Eu e ele, ele e eu, não nos falamos mais. Já formamos uma grande dupla, mas faz tempo. Portanto não quero mais olhar pra ele. Você me entende. Estou saindo agora pra viajar e só volto daqui a um dia. Pode fazer uma cerca com essa madeira que está na minha propriedade, que eu pago pra você quando voltar. Faça bem alta, pra que eu nunca mais veja o meu irmão novo. Eu e ele, ele e eu, nunca mais!

Carpinteiro-palhaço- Fui dormir e no dia seguinte peguei as madeiras e ao invés de construir uma cerca alta separando as duas propriedades, fiz uma ponte que ligava uma propriedade na outra. **CONSTRUIR UMA PONTE ENTRE AS DUAS MALAS (A GRANDE E A PEQUENA)**.

PASSADO UM DIA VOLTA O PROPRIETÁRIO

Proprietário- O que estou vendo, alguém ousou me desobedecer. Ao invés de cerca, uma ponte. Eu vou destruir essa ponte. Quem manda aqui sou eu, **MUITO BRAVO VAI EM DIREÇÃO DA PONTE**.

Carpinteiro-palhaço- Nesse momento tenso, enquanto o proprietário vinha nervoso. Disposto a tudo. O irmão mais novo, ao ver a ponte construída, ficou todo contente pensando que o irmão mais velho tivesse mandado fazer a ligação para que eles pudessem se visitar, como acontecia no passado.

Irmão mais novo- (guarda chuva pequeno) Nossa!! Meu irmão mais velho quer conversar comigo. Irei até lá, pra gente se abraçar e acabar com isso. Estou com saudades!!

Carpinteiro-palhaço- Ainda sem se ver. De um lado caminhava o mais novo, com os braços abertos. Do outro, vinha o mais velho disposto a fazer de tudo, um nada.... E quando os dois se avistaram ainda de longe pensaram em voz alta...

Irmão mais novo- Nossa que saudades do meu irmão mais velho.

Proprietário- Ué, meu irmão mais novo está vindo de braços abertos. Está caminhando tão amigavelmente, será que foi ele que mandou construir a ponte, só pra falar comigo.

SEM FALA E COM UM FUNDO MUSICAL OS DOIS IRMÃOS LENTAMENTE SE APROXIMAM, SE ABRAÇAM E FAZEM UMA COREOGRAFIA DE DOIS GUARDAS-CHUVAS.

Carpinteiro-palhaço- E eu depois desse vento que veio daquela frincha, irei construir, ou pelo menos tentar construir outras tantas pontes por aí. Agora os ventos sempre voltarão.

QUARTO ATO

A Reflexão

Divulgação da pesquisa em Portugal e no Brasil



Figura 24: Diálogo do artista com o público que passa a fazer um dos personagens.

A divulgação do estudo e da performance do homem-banda realizada em Portugal e no Brasil durante o Mestrado de Comunicação Arte e Cultura, em 2017, 2018 e 2019 é uma tentativa para fazer chegar nas instituições as ideias dessa pesquisa.

A foto acima é de um ensaio aberto da peça, que teve um debate ao final do encontro. Cada apresentação artística do homem-banda é uma maneira de divulgar a pesquisa e refletir sobre os ecos da devolutiva do público diante da proposta da apresentação.

Com o intuito de divulgar essa performance e valorizar a ação teatral na escola, essa pesquisa foi divulgada em eventos acadêmicos, escola pública e particular, eventos promovidos por câmaras, bibliotecas, lar de idosos e outras instituições.

Muitas dessas apresentações, com o personagem do homem-banda e cursos sobre temas que têm pontos de contato com os objetivos dessa investigação, foram realizados conjuntamente com a artista e educadora Renata Flaiban Zanete.

Parceira de vida, de pesquisas acadêmicas, artísticas e educacionais, fundou comigo há 18 anos no Brasil, o grupo de teatro Companhia Rodamoinho, que foi filiada à

Cooperativa Paulista de Teatro na cidade de São Paulo, no Brasil. O grupo de teatro, hoje, tem sede em Braga – Portugal. A seguir relato algumas apresentações e cursos com a presença do personagem homem-banda em sequência cronológica:

Segundo semestre de 2017

A primeira instituição a contratar as apresentações do homem-banda em Portugal foi a Biblioteca Lúcio Craveiro da Silva, através da Doutora Aida Alves. Lá também ministramos o curso Narração de histórias para público em geral, o que também oferecemos na Casa do Professor, para professores, bibliotecários e atores.

Por comemoração das festas natalinas o homem-banda apresentou-se na Escola Francisco Sanches em todas as salas, somando mil e cem alunos atendidos. Foi nessa ocasião que nasceu a possibilidade de realizar esta pesquisa em parceria com a escola.

Primeiro semestre de 2018

Mais uma vez a biblioteca Lúcio Craveiro convidou-nos para apresentar o Concurso Nacional de Leitura – Portugal como Mestres de cerimônia, e realizamos uma vivência artística no Lar de idosos de Polvoreira, em Guimarães. Passamos uma manhã no lar e cantamos, dançamos e interagimos com todos os participantes, cada um dentro do seu limite. Nessas ocasiões, como na escola, o homem-banda entra com a linguagem músico-teatral em um ambiente que não costuma receber arte no seu dia a dia e reforça a ideia da importância da performance artística nesses ambientes.

Iniciamos as intervenções artísticas para a pesquisa de mestrado na Escola Francisco Sanches. Depois, realizamos sessões de narração de histórias nas escolas públicas de Vila Verde, nomeadamente Ribeira do Neiva e Moure, e na escola particular Dom Pedro V.

A intervenção artística só com o personagem e com muita interação com o público presente foi realizada no Encontro de Sociologia 2018, no Mosteiro de Tibães.

Particpei do Nestt, no Altice Forum Braga, com a performance do homem-banda. Fiz uma comunicação com um vídeo sobre a pesquisa: “Um homem-banda na Escola Pública. Teatro e educação construindo pontes e diálogos para transformação social. Estudo de caso de uma performance músico teatral na sala de aula.”

Segundo semestre de 2018

Particpei do Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. Aconteceu em Uberlândia e lá fiz uma comunicação e publicação com um dos temas dessa

pesquisa: “Entre o teatro e o telefone celular: leituras e escritas poéticas. Produção em arte de alunos do 6º ano do Agrupamento escolar Francisco Sanches de Braga, Portugal, diante de uma performance músico-teatral do homem-banda no contexto de sala de aula.”

Ainda no Brasil, ministrei um curso sobre o tema da pesquisa em processo, no importante órgão cultural que é o SESC - Serviço Social do Comércio, em São Paulo.

No retorno a Portugal participamos do evento da Noite Europeia dos Investigadores, Ciência no dia a dia, pela Escola de Ciência da Universidade do Minho e na Noite Branca com apresentações artísticas. Tempos depois fomos contratados pela Câmara de Vale de Cambra para Narração de história e pela Câmara de Póvoa de Lanhoso, para intervenção.

Nas IV Jornadas do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura foi realizada uma comunicação sobre essa pesquisa de mestrado em processo.

Primeiro semestre de 2019

No evento Moda Insustentável – Guimarães, organizado pelo mestrado de Comunicação, Arte e Cultura, juntamente com outras instituições, o personagem do homem-banda fez uma intervenção performática.

Ministramos um curso no ICS – CECS. Técnicas teatrais aplicadas à apresentação de trabalhos, provas e defesas e voltamos a fazer apresentações nas escolas públicas de Vila Verde. Ribeira do Neiva e Moure, e agora também na unidade de Gême.

No dia vinte e sete de março, quando comemora-se o Dia Mundial do Teatro, realizamos uma sessão de pré estreia do espetáculo “A Ponte – variações de um professor homem-banda,” no teatro Sebastião Alba da escola Alberto Sampaio.

Após trinta ensaios, de uma hora e meia cada, de novembro de dois mil e dezoito até abril de dois mil e dezenove com o orientador, encenador e escritor José Miguel Braga, estreiamos a peça no dia doze de abril, no mesmo teatro em que ensaiamos.

Realizamos sessões de Narração de histórias para toda a família na UPA Universidade do Minho de Portas Abertas e também no Concurso Nacional de Leitura.

Todos esses eventos que participei com o personagem do homem-banda, atuando ou falando sobre a pesquisa foram momentos de reflexão que muito contribuíram para minha prática teórica e para essa pesquisa. Além de ser uma estratégia inerente ao meu ofício, para divulgar e criar argumentos para sensibilizar a sociedade da importância do teatro na educação.

Depoimentos dos alunos

Durante e após a apresentação da intervenção teatral, tivemos a clareza do encantamento que foi instaurado na sala de aula do 6º I, da escola Dr. Francisco Sanches, Braga, Portugal e dos 7ºs A, B, C e D, da escola Jairo Ramos, São Paulo Brasil.

Colocamos aqui alguns depoimentos que os alunos escreveram logo após a intervenção da performance e pensamentos dos teóricos que embasam essa pesquisa.

Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança. A esperança de que professores e alunos juntos podemos aprender, ensinar, inquietar, produzir e juntos igualmente resisitir aos obstáculos à nossa alegria. (Freire, 2002, p. 28).

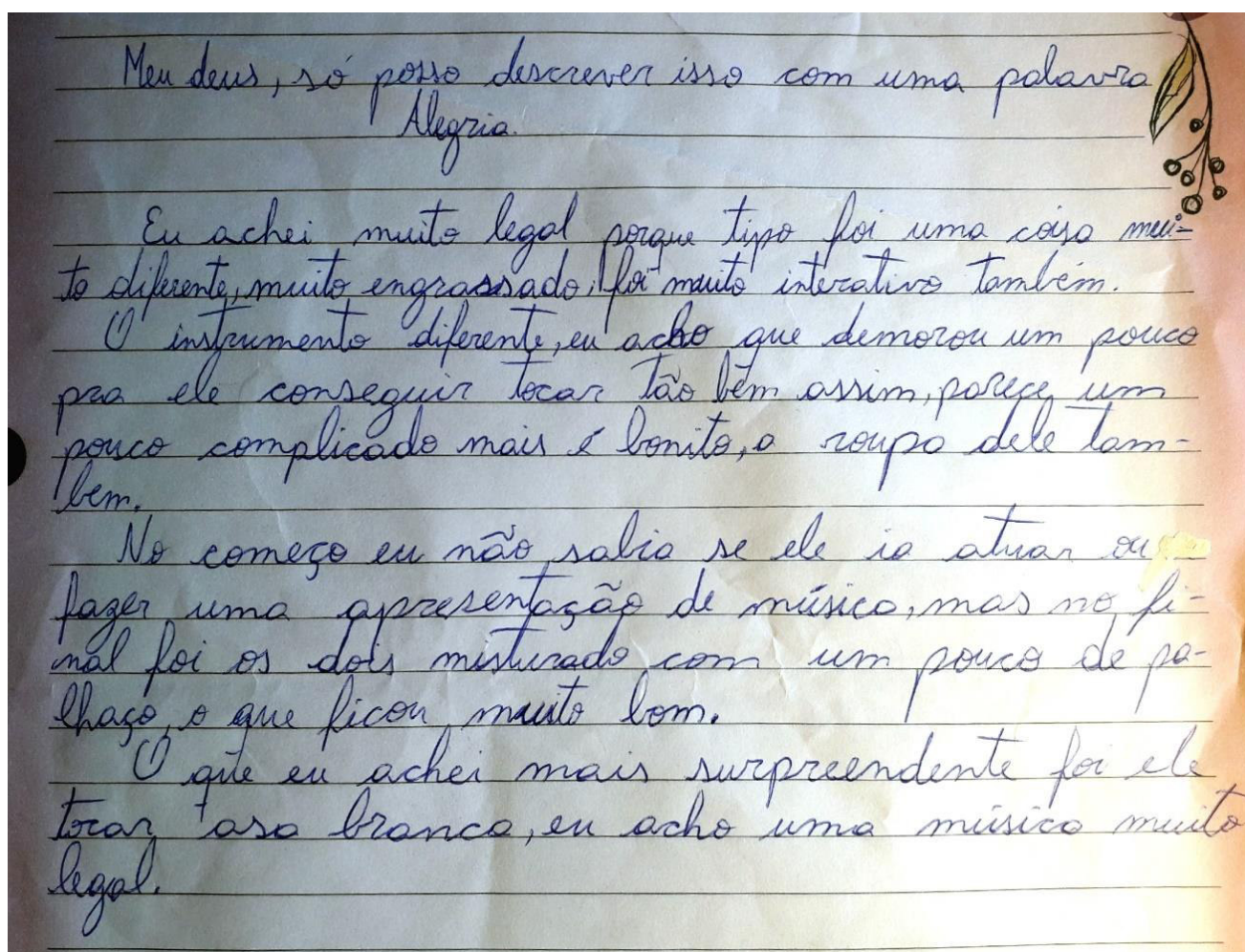


Figura 25: Depoimento de estudante da escola brasileira

Aluno da escola Jairo Ramos enfatizando o momento alegre e as surpresas, que são inerentes às apresentações dessa performance.

A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo. (Bachelard, 2006, p. 8).

De repente a imagem se instala no centro do nosso ser imaginante. Ela nos retém, nos fixa. Infunde-nos o ser. O cogito é conquistado por um objeto do mundo, um objeto que, por si só, representa o mundo. (Bachelard, 2006, p. 147).

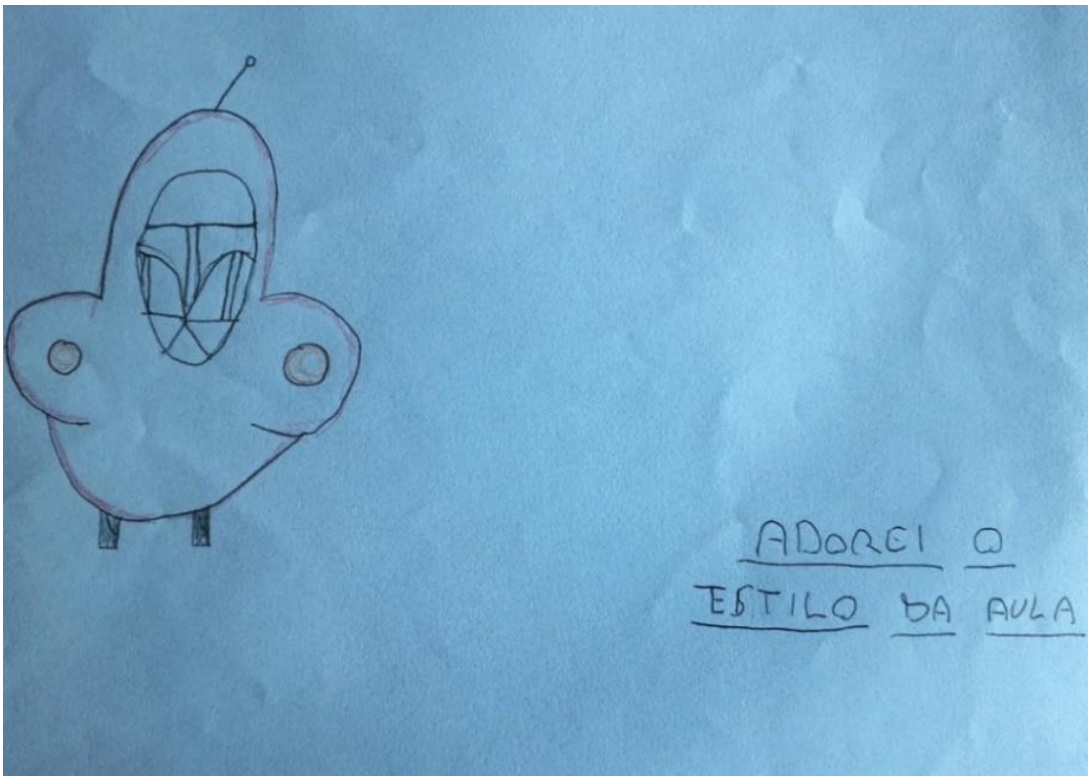


Figura 26: Aluno da escola brasileira enfatizando a estratégia da aula

O detalhe imaginado é uma ponta aguda que penetra o sonhador, suscitando nele uma meditação concreta. Seu ser é a um tempo o ser da imagem e o ser da adesão à imagem que provoca admiração. (Bachelard, 2006, p.147).

Achei interessante a invenção de
vários instrumentos juntos, a
música entrou em total sintonia,
cada instrumento tinha sua
parte na música, gostei de ouvir
o saxofone. Já pensei que no futuro
eu podia trabalhar com música
mas eu gosto bastante de robótica
Éla mistura com teatro e musi-
ca é bem legal achei divertido
como ele toca os instrumentos.
Eu gosto de música (Bastante) e
gostei muito da apresentação dele,
para mim a música é o tipo mais
bonito de arte. Pelo menos o tipo
de arte que eu mais gosto.

Figura 27: Aluno do Brasil analisando a questão técnica da linguagem

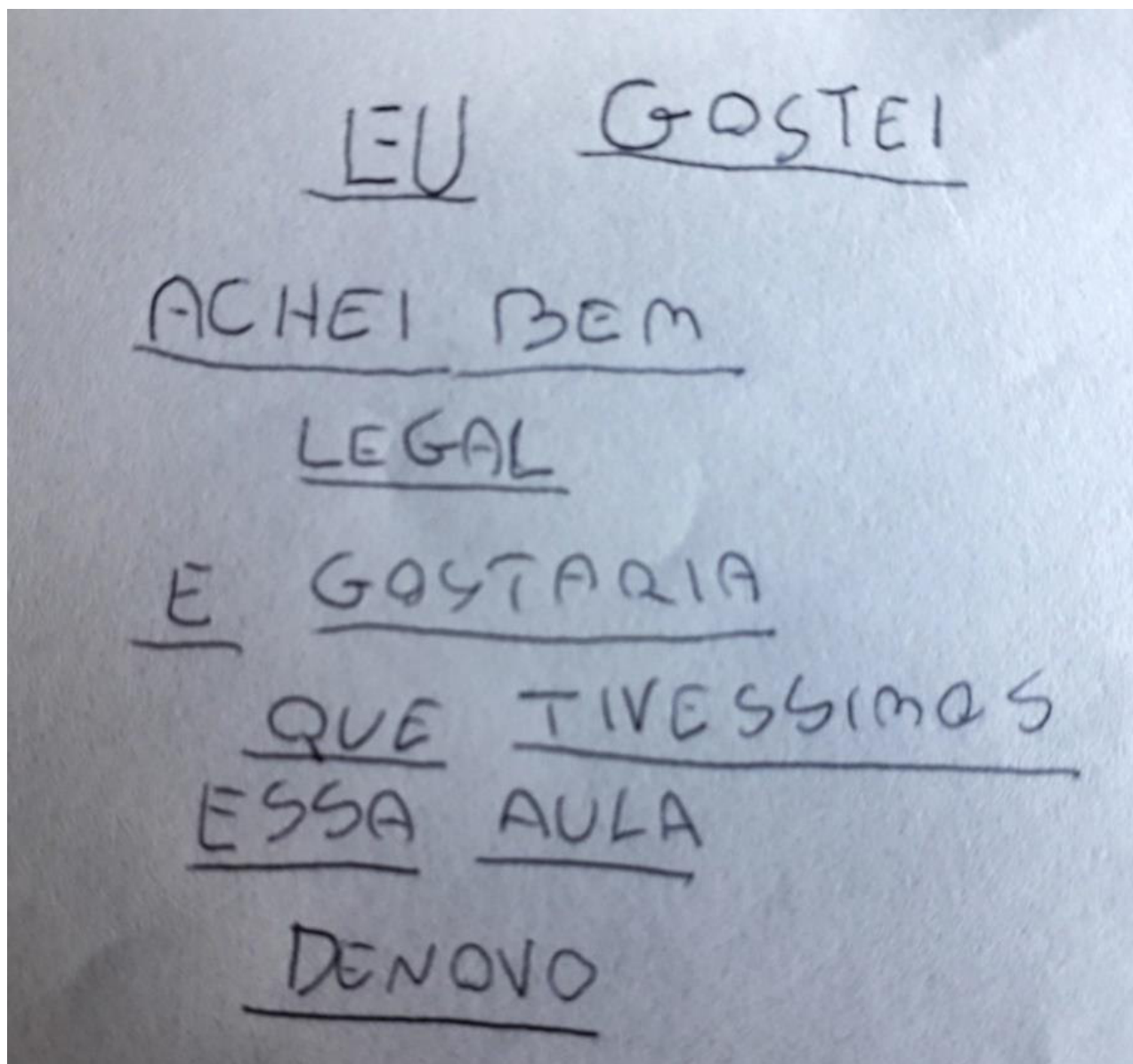


Figura 28: Aluno da escola brasileira pedindo regularidade.

Meu último sopro aqui, para tentar, através dessa pesquisa acadêmica, abrir possibilidades de diálogos, criar pontes entre as pessoas, e alimentar ares produtivos com teatro e educação.

“A imagem nos fornece uma ilustração da nossa admiração. Os registros sensíveis se correspondem. Complementam-se um ao outro. (Bachelard, 2006, p. 147).

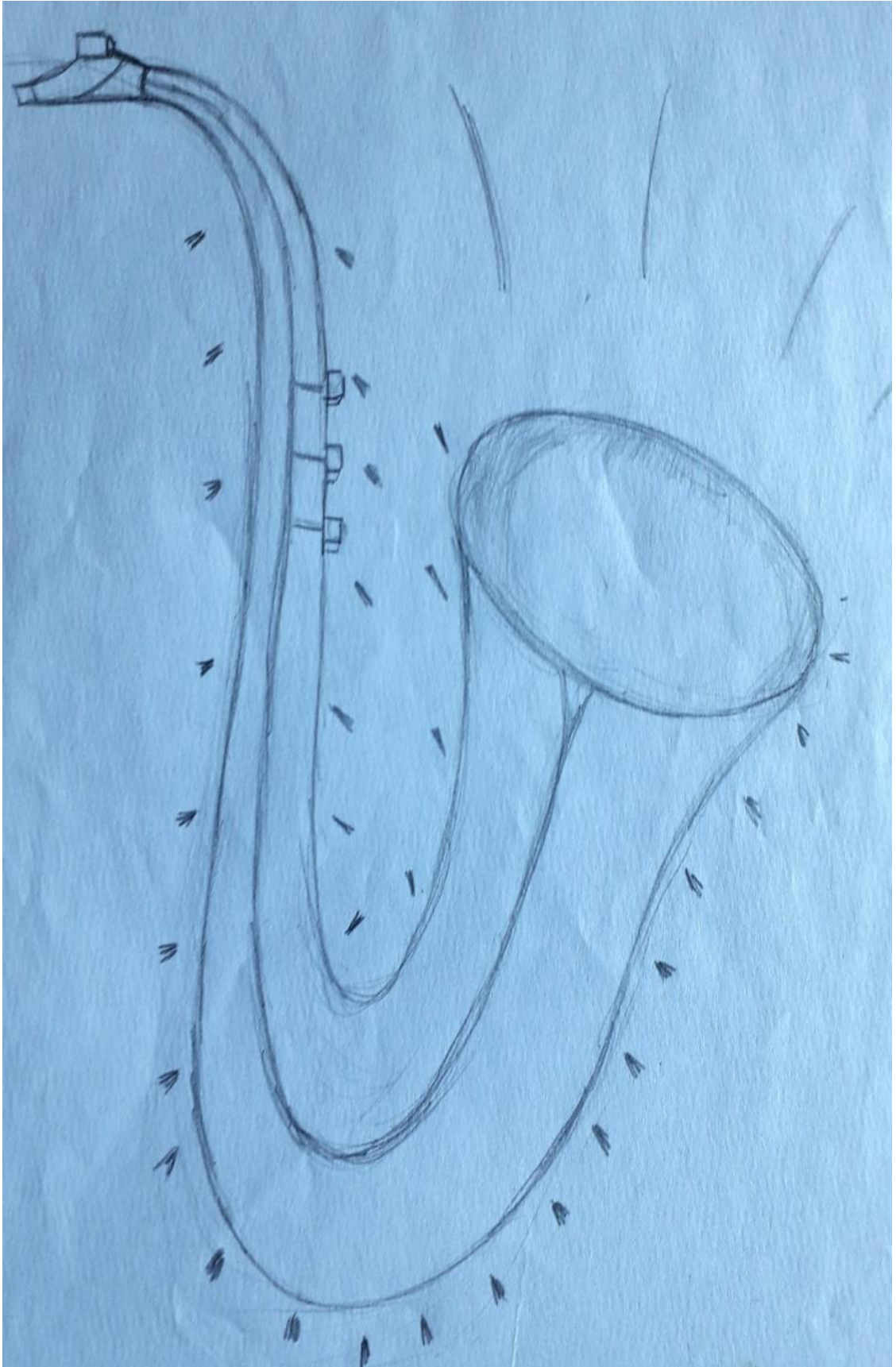


Figura 29: Aluno da escola no Brasil, após intervenção na sala de aula.

Depoimento do diretor adjunto da escola Francisco Sanches de Braga

A maior frequência de apresentações teatrais aumenta a capacidade crítica do indivíduo diante de uma manifestação artística, pois constrói-se uma referência, com o repertório assistido. Apresento aqui as reflexões do vice diretor e professor Gastão Veloso, em entrevista realizada no dia 23 de março de dois mil e dezoito, nas dependências da escola Francisco Sanches, onde aconteceu parte do estudo de campo dessa pesquisa. O professor realçou o caráter utópico da performance e da investigação na escola.

Gostava primeiro do pressuposto. Eu entendo sobretudo a arte como uma forma de conviver. Se eu consigo comunicar alguma coisa que vem de dentro de mim, alguma coisa que para mim é significativo. A forma como eu expesso isso é de alguma forma arte e à forma de expressar aquilo que eu sou para os outros. Numa escola, nós temos que colocar sobretudo as pessoas a comunicar entre si e criar relações dizendo quem são e aprendendo juntas nessa riqueza que cada um é. Ora, não há melhor maneira de colocar pessoas a comunicar, se expressar, dizer quem são e empreender com os outros se expressando através da arte (...)

O que o homem-banda traz para dentro da sala de aula é de alguma forma, que há muitas maneiras de se viver a arte e que todos nós de alguma forma podemos ser artistas.

O homem-banda traz magia para dentro da sala de aula, mas é uma magia que não é utópica no sentido irreal. Ela é utópica sim, porque sempre está em processo e nunca termina, mas ela é real, porque aqueles minutos que ele entra na sala, são reais, são tangíveis, são paupáveis. O sorriso que provoca, o brilho nos olhos é real e mostra que em situações absolutamente comuns, normais, nós podemos nos transcender, podemos ser muito mais, do que muitas vezes achamos que podemos ser ou que somos. De alguma forma, o homem-banda provoca-nos muito, interpela-nos, para sermos artistas, para vivermos a arte de uma forma também alegre sim, mas autêntica, verdadeira, espontânea e faz aqui alguma coisa que é importante em educação. Ajuda-nos a perceber que somos criativos, que podemos criar novas coisas das coisas comuns, as quais temos acesso todos os dias.

Portanto não tem coisa mais importante que a criatividade. Quando nós juntamos a criatividade à comunicação daquilo que somos como pessoas e construímos relações que, baseadas na arte e a partir da arte, permite que nós crescamos como pessoas e aprendamos juntos e acho que isso o homem-banda ajuda-nos a perceber.

Depoimento da artista e professora de artes da escola Jairo Ramos, de São Paulo

Paula Modenesi é artista plástica e leciona em escolas públicas e particulares há vinte anos. Já ganhou o importante prêmio: Professor Nota Dez, promovido pela fundação Vitor Civita no Brasil e foi a ponte entre essa pesquisa e a escola pública Municipal Jairo Ramos, em São Paulo.

No dia vinte e cinco de julho de dois mil e dezenove, em São Paulo, após realizar as quatro intervenções com os sétimos anos, na escola paulistana. Os professores da escola pediram mais uma apresentação de vinte minutos para os alunos do EJA.

Foi um desvio na pesquisa, que não tinha sido previsto, mas que, ao final, alimentou toda a reflexão e propiciou um encontro significativo que ao invés de durar vinte minutos, como tinha sido proposto, aconteceu intensamente por uma hora e meia.

A professora Paula, nesse depoimento gravado e transcrito, faz o relato da apresentação realizada para os alunos do EJA. Essa avaliação da intervenção músico-teatral é uma reflexão do impacto que a performance do homem-banda pode ter na escola pública.

Posso falar com todo o prazer sobre aquelas aulas. Em primeiro lugar foi muito importante para todos os alunos. Para os alunos do EJA que tem pouco contato com a arte e de repente vai um personagem, tão interessante, fazendo uma coisa tão diferente, que eles nunca imaginaram que podia existir. Um homem-banda, um homem cheio de instrumentos e esse homem interage com a plateia, brinca. É, então acho que foi tão importante, porque trouxe pra aquele pessoal do EJA, que são pessoas que deixaram de estudar há tanto tempo e que voltaram a estudar, com a esperança de recuperar o que eles perderam lá na infância. Acho que é um jeito de tornar a escola mais interessante. Escola mais lúdica, escola mais artística e pra esse pessoal é muito interessante, porque eles precisam ser estimulados a ir pra escola. E levar arte, a arte dentro da escola, é muito importante, mas não só a arte na aula. Essa arte viva, essa arte que acontece fora da escola. Então eu acho que foi extremamente importante para os meus alunos. Eles ficaram muito felizes, falaram do homem-banda durante muito tempo. Que ele foi lá... que você foi lá Fabiano, eles continuaram falando de você, eles sabiam seu nome. Foi muito rico, foi muito rico.

Depoimento do coordenador pedagógico da escola Jairo Ramos de São Paulo

Depoimento do coordenador da escola Jairo Ramos de São Paulo, Brasil. Manoel Marquez Viscaíno Junior, ressalta a tentativa de ir além do ensino formal, comumente utilizado nas escolas. Para o coordenador, a arte pode ser um caminho de abertura e de transformação social na vida dos alunos. Seguem as palavras do coordenador pedagógico da escola Jairo Ramos.

Assisti na EJA e foi incrível; tem aquela cultura dos alunos mais maduros que acham que aula é na sala de aula, com giz, lousa, saliva, caneta e caderno; respeito, isso é uma forma de mostrar seriedade, mas temos tentado ações com saídas culturais (...) Mas o trabalho que o Fabiano apresentou foi muito receptivo e envolveu os alunos que acompanharam; sabíamos que a metodologia teria que ser adequada a essa realidade da EJA conteudista e da pressa em aprender os conteúdos formais para recuperar o tempo perdido. Então conversamos antes e propusemos que ele conversasse com os alunos, apresentasse as partes da sua banda e fizemos uma abertura vinculando a apresentação com todas as áreas do conhecimento. Para ser um homem banda e compor criativamente como um ato de educar é preciso romper com as formalidades curriculares e atuar na essência do fazer educativo. Tem que se mostrar acessível, uma arte com história, mobilidade e que inclui todos que estão ali. Não pode ser uma arte que cria pela mente e pelo dom, fim do artista apenas. É preciso uma arte de corpo inteiro, de alma e espírito livre. E foi isso que voce fez, Fabiano, você fez da sua apresentação de homem banda um momento coletivo de descoberta como se todos ali estivessem montando com voce os roteiros da ação. Não percebemos 1h30 passarem. Ficamos envolvidos e depois uma aluna simbolizou o prazer do encontro entregando uma caixinha de chocolates. Debates em pequenos grupos o encontro e as perguntas eram como voce conseguia articular os instrumentos com o corpo, se voce se apresentava em espetáculos do tipo mambembe em performances e o que se estuda para isso. Articular instrumentos e sons, com o corpo ...

As crianças do 7º ano já foram mais intensas, entendem mais uma ação como essa como um ato de brincar de educar, algo meio circense, como os antigos espetáculos que visitavam os povoados antes da arte performática se tornar mais distante das pessoas comuns. Os alunos do 7º ano gostaram muito e talvez tenham assimilado essa estética da possibilidade criativa de corpo inteiro ao aderirem no final do ano em apresentações com os professores Wagner e a Paula em que se deixaram maquiagem e fantasiar e agiam como personagens pós mudança estética.

Então, é mais ou menos assim que me lembro e sem dúvida foi uma contribuição valiosa, que se inseriu amplamente na nossa proposta de prática pedagógica transformadora.

Depoimento da diretora de turma da escola Francisco Sanches de Braga

Encerramos com um trecho do depoimento da diretora de turma Isabel Candeias, do 6º 1 da Escola Dr. Francisco Sanches, respondendo à pergunta sobre o que ela achou da intervenção. Essa fala sintetiza o que vivenciamos e nos enche de ânimo para corrigir permanentemente o nosso caminhar, apontando para uma escola com mais apresentações teatrais e um mundo com mais encantamento.

“[.]se formos a pensar na parte da pedagogia, foi emocionante, porque eles não sabiam o que ia acontecer.

Depois tudo que tem a ver com a música os deslumbram. Portanto a criança e o adolescente ficam deslumbrados com a música. A idéia de uma pessoa que faz a música toda é fantástica. Aliás uma das meninas até falou isso. “Eu gostava de fazer as coisas assim”.

Depois participaram de uma forma crítica fazendo o vídeo também. Não estavam só com o fruir do momento, mas a compor, eles ficaram naquela expectativa, o compromisso de documentar o momento, isso faz com que toda a experiência seja mais rica. Depois, quando os colegas começaram a ser chamados a participar, primeiro na participação dos colegas e depois na possibilidade deles serem chamados para participar. Aumentando assim atenção, pronto.

Foi tudo muito rápido, eles não se cansaram, não perderam o entusiasmo e depois acabou. Fez tão bem, tal como uma aluna até falou, por um lado ficaram muito excitadas, mas não o suficiente para ser uma má excitação.

Portanto, como experiência pedagógica é interessantíssimo. Pois eles, diante de uma atividade artística, uma manifestação, de poderem pensar, como disse o Cesar (aluno). “Isso é arte? O que faz para que isso seja arte? Então tudo que nós podemos fazer na sala de aula pode ser arte, é arte?” E se eles chegarem a ideia de tudo que eles podem fazer pode ser arte, desde cumpra alguns critérios, isso é ótimo, não é?

Lembro da minha vida como professora!! Os alunos só aprendem quando conhecem, compreendem o que conhecem, criam a partir do que compreendem e avaliam o que criaram para melhorar. Portanto o que vocês fizeram com eles serviu para isso tudo. Pois eles conheceram a atividade, compreenderam debatendo entre eles, criaram o vídeo e depois ao responder o questionário eles avaliaram a própria atividade [...]

Conclusão

A educação modela as almas e recria os corações.

Ela é a alavanca das mudanças sociais.

Paulo Freire

Os comentários dos docentes abrem portas para muitas interpretações sobre temas que são abordados nesse estudo, mas vai além, ao falar de transcendência, aceitação das diferenças, em acreditar nas próprias potências e na riqueza que cada um é. Temas estes que a arte pode potencializar, quando entra no ambiente escolar.

A arte chega a lugares na vida do ser humano que imaginamos e à outros tantos imprevisíveis e muitas vezes, só é percebido, tempos depois.

A figura do homem-banda na sala, diante dos educandos, cria uma composição de imagem poética e convida os participantes a viver o presente e apropriar-se da ação.

Vários caminhos precisam ser assumidos e a arte é um deles. É necessário trabalhar colocando o corpo como parte.

A escola se acostumou a trabalhar com as racionalidades e existe todo um sistema que exige essa produção de seres que respondam tecnicamente a essa formação departamentalizada.

Nossa proposta é levar a arte para a escola buscando o desenvolvimento mais amplo do ser humano-aluno.

Espero que esse estudo acadêmico contribua socialmente com o meio escolar e que consiga fortalecer as ligações da academia com a sociedade. Pavis reflete sobre as pesquisas em teatro. “Quase não existem mais estudiosos independentes, eruditos que dedicam sua vida ao estudo do teatro; a pesquisa nas *universidades* ocorre a partir do mestrado e do doutorado” (Pavis, 1999, p. 292). Estando as pesquisas prioritariamente dentro da academia, vejo imensa importância de uma dedicação para a circulação e difusão dos resultados.

Colocamos ponto final nessa fase do estudo que já aponta para a ambiguidade de vãos mais altos e mais profundos.

“Não sou esperançoso por pura teimosia, mas por imperativo existencial e histórico.

Não quero dizer porém, que, porque esperançoso, atribuo a minha esperança o poder de transformar a realidade e assim convencido, parto para o embate sem levar em consideração

os dados concretos materiais afirmando que minha esperança basta. Minha esperança é necessária mas não é suficiente.” (Freire, 1997, p.5).

Acaba de ser publicada em 18/06/2019 a Estratégia do Plano Nacional das Artes 2019 / 2024, em Portugal, que prevê uma série de ações para maior inserção das artes no sistema de ensino do país. Conforme conteúdo acessado em 01/09/19 no site. <https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=00a06c3f-f066-4036-adc2-b030b946e6ba>.

Reforçar a identidade de cada agrupamento de escolas considerando o seu contexto territorial, social e cultural Articular a escola, o currículo, os conteúdos, o território, a comunidade, o património e a cultura local Promover uma escola conectada, aberta e criativa, em linha com: Objetivos de Desenvolvimento Sustentável ONU.

Objetivos para a Educação 2030_OCDE Carta do Conselho da Europa sobre Educação para a Cidadania Democrática e para os Direitos Humanos Recomendações da UNESCO sobre a centralidade da arte e do património na educação e na vida comunitária.

Da aprovação até a implementação eficaz de um plano de arte nacional, existe um grande caminho a percorrer. A sociedade civil, incluindo principalmente as Universidades, os grupos artístico, as associações de pais e as escolas devem contribuir, interagir e fiscalizar para uma boa execução da estratégia.

Enquanto Portugal tem essa importante iniciativa que aponta para o crescimento da presença da arte nas escolas, no Brasil, desses tempos, acontecem ações que avaçam no sentido contrário. O ministério da Cultura foi extinto em 2018 e rebaixou-se para uma secretaria subordinada ao ministério da Cidadania. Como relata João Brant ex secretário de governo. “Cumprindo uma promessa de campanha, o presidente da República Jair Bolsonaro confirmou a extinção do Ministério da Cultura (Minc) em seu governo. <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/politica-cultural-do-bolsonaro-e-anticultural-afirma-ex-secretario/>Acesso em: 29/05/2019.

Chegamos nessa etapa com coragem e esperança em contribuir na divulgação e difusão da necessidade da performance músico-teatral nas escolas públicas. Essa arte performática pode levar para dentro das salas de aula a magia e o encantamento de um teatro que se comunica com os alunos e os torna co-autores das ações artísticas no momento presente. Essa mesma arte teatral pode expandir a sala e levar a aula para os coretos, as

praças e os estádios de futebol, mas essas possibilidades de levar as aulas para a rua é assunto para outras pesquisas, melodias e aprofundamentos.

Terminamos com a imagem que vai para além da sala de aula, dentro da escola. Apresentação de uma performance que fiz, para 500 alunos no Estádio Primeiro de Maio, Braga – Portugal.



Figura 30: Apresentação para alunos da escola Francisco Sanches

Bibliografia

- ANDRÉ, C. M. (2007). *O Teatro Pós Dramático na Escola*. Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
- AINSCOW, M. (1995). *The next step for Special Education: supporting the development of inclusive practices*. British Journal of Special Education, 27 (2), pp. 76-80.
- BACHELARD, G. (2006). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (1988). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAUMAN, Z. (2004). *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (2007) *Tempos líquidos*, tradução Carlos Alberto Medeiros- Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____ (2008) *Aventuras líquidas modernas de uma ideia. What is liquid? Modernity, culture and identity*. Organizado pela Universidade do Minho, Braga.
- BARBA, E. & SAVARESE, N. (1995). *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp.
- BOAL, A. (1980). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BOGDAN, R. & BIKLEN, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação – Uma introdução à teoria dos métodos*. Porto: Porto Editora.
- BOURRIAUD, N. (1998). *Estética Relacional*. Dijon: Les Presses du Réel.
- COHEN, L. & MANION, L. (1994). *Research Methods in Education*. 4th ed. London: Routledge.
- DEWEY, J. (1933). *Logic, the Theory of Inquiry*. Nova Iorque: Henry Holt and Company.
- DELEUZE, G. (1988). *Diferença e Repetição* Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado Rio de Janeiro: Graal.
- DELEUZE, G. & PARNET, C. (1998) *Diálogos* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta.
- DELEUZE, G. (1999). *O Ato de Criação*. Tradução Marcos Macedo, São Paulo: Folha de São Paulo.
- ECO, U. (1977). *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva.
- FRANÇOIS, Z. (2004). *O Vocabulário de Deleuze*, Tradução André Telles Rio de Janeiro.
- FREIRE, P. (1987) *Pedagogia do Oprimido*, São Paulo: Paz e Terra.
- _____ (1997). *Pedagogia da Esperança. Um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.

_____ (2001). *Algumas reflexões em torno da utopia*. In: FREIRE, Ana Maria de Araújo (org.). *Pedagogia dos Sonhos Possíveis*. São Paulo: UNESP,

_____ (2002). *Pedagogia da Autonomia, Saberes Necessários a Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra.

GADOTTI, M. (1996). *Paulo Freire: Uma biobibliografia*. São Paulo: Cortez/Instituto Paulo Freire.

NIETZSCHE, F. W. (1992). *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. trad. notas e posfácio Jacó Guinsburg. - São Paulo, Companhia das Letras

NUNES, J. B. (2010). *Todos Somos Artistas: Um diálogo entre Nietzsche e Beuys*. Espírito Santo: Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo.

PAVIS, P. (1999). *Dicionário de Teatro*. Tradução Jacó Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

Site

<https://www.unescoportugal.mne.pt/pt/noticias/rede-de-cidades-criativas-da-unesco>

Acesso em: 20/05/2018.

BEZELGA, I: (2016): . *As abordagens participativas do teatros e comunidade na formação em teatro*. Setubal, Mediações Revistas on line.

<http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/20417/1/130-497-1-PB%202.pdf>

Acesso em: 11/05/2019.

<https://www.brasildefato.com.br/2019/01/11/politica-cultural-do-bolsonaro-e-anticultural-afirma-ex-secretario/>

Acesso em: 29/05/2019.

<https://www.portugal.gov.pt/download-ficheiros/ficheiro.aspx?v=00a06c3f-f066-4036-adc2-b030b946e6ba>

Acesso em: 01/09/2019