

VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

ENTRE CENAS, ENREDOS E ROTEIROS: A FORMAÇÃO HUMANA PELA VIA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE TEATRO DA UNIPOP

Belém-PA
Agosto de 2007



VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

**ENTRE CENAS, ENREDOS E ROTEIROS: A FORMAÇÃO HUMANA PELA VIA
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE TEATRO DA
UNIPOP**

Dissertação apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará – Mestrado Acadêmico – vinculado à Linha de Pesquisa Currículo e Formação de Professores, como exigência para obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação do Professor Doutor Salomão Mufarrej Hage.

**Belém-PA
Agosto de 2007**

VERA SOLANGE PIRES GOMES DE SOUSA

**ENTRE CENAS, ENREDOS E ROTEIROS: A FORMAÇÃO HUMANA PELA VIA
DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. A EXPERIÊNCIA DO GRUPO DE TEATRO DA
UNIPOP**

Dissertação apresentada ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará – Mestrado Acadêmico – vinculado à Linha de Pesquisa Currículo e Formação de Professores, como exigência para obtenção do título de Mestre em Educação, sob a orientação do Professor Doutor Salomão Mufarrej Hage.

Orientador: _____
Prof. Dr. Salomão Mufarrej Hage (UFPA)

1º Examinador(a): _____
Profa. Dra. Josebel Akel Fares (UEPA)

2º Examinador(a): _____
Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro (UFPA)

3º Examinador(a) : _____
Profa. Dra. Josenilda Maués. (UFPA)

AVALIADO EM: ____/____/____

CONCEITO: _____

Dedico esta Dissertação de Mestrado, resultado
de minha caminhada plena de partilhas,
A minha família, Paola, Bruno e Rui, com os quais compartilho meu
amor e a persistência numa intervenção cultural permanente.
Aos meus irmãos Havelange e Carlos, que
cuidaram de nosso pai e que por muitas vezes
compreenderam a minha ausência.
À minha amada mãe (*in memoriam*) que
sempre me apoiou, deu-me forças, fazendo-me
acreditar que era possível prosseguir a
caminhada acadêmica.
Especialmente a meu pai, Antonio Gomes, Ilda
Estela e Salomão que com sua sabedoria
encorajaram-me nos momentos que pensei que
era tempo de desistir.

AGRADECIMENTOS

Não sei,
Não sei se a vida é curta ou longa demais para nós
Mas sei que nada do que vivemos tem sentido,
Se não tocarmos o coração das pessoas.
Muitas vezes basta ser.
Colo que acolhe,
braço que envolve,
palavra que conforta,
silêncio que respeita,
alegria que contagia,
lágrima que corre,
olhar que acarícia,
desejo que sacia,
amor que promove.
E isso não é coisa de outro mundo.
É o que dá sentido à vida
e o que faz com que ela não seja curta, nem longe demais,
mas que seja intensa, verdadeira e pura,
enquanto durar.
Feliz aquele que transfere o que sabe... E aprende o que ensina.
(Cora Coralina)

Em agradecimento a todas as pessoas que compartilharam essa caminhada dedico este poema que para mim traduz em muito a trajetória que percorri até aqui.

Ao Professor Salomão Hage, amigo e orientador por compartilhar sua sabedoria comigo, orientando-me na construção desta dissertação, dialogando pertinentemente sobre a minha formação de pesquisadora, pela sua dedicação e pela forma crítica e perspicaz, meu agradecimento especial.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará (UFPA) pelo incentivo e apoio, em especial ao Professor. Doutor. Ronaldo Lima de Araújo.

A SEMEC/Belém, pela liberação e investimento na continuidade de minha formação profissional e acadêmica.

Aos professores do PPGEd pelas contribuições e orientações no direcionamento da pesquisa. Em especial a amiga Ilda Estela pelo companheirismo que me fez acreditar que a pesquisa não é coisa de outro mundo.

As professoras Sônia Araújo, Sônia Bertolo e Betânia Albuquerque pelas contribuições e ponderações referentes ao momento inicial de minha pesquisa.

Aos professores Paes Loureiro e Josebel Fares pelas contribuições referentes a minha produção se colocando disponíveis a refletir e discutir teoricamente. Muito obrigada pelas conversas e sugestões.

A Equipe de Apoio da secretaria, biblioteca, informática, copa, manutenção do prédio, que geralmente atua nos bastidores do Centro de Educação e sustentam a trama organo-funcional dos processos formativos desenvolvidos nesse espaço.

Aos amigos e professores do Curso de Educação Física. Em especial a Zaíra (minha companheira de monitoria), Patrícia Araújo e Vera Fernandes. Obrigada pelas rodas viva norteada pelo lúdico!

Aos amados e amadas do Grupo de Teatro da Unipop, à Coordenação da Unipop lócus dessa pesquisa, à equipe da secretaria e aos demais funcionários da Unipop pela acolhida e pela confiança em mim depositada.

Aos colegas de turma da Linha Currículo e Formação de Professores: Ana Cláudia, Carlos, Damião, Érika, Gleice, Joana, Karina, Lucineide, Marilene, Rose e Solange que sempre se coloram disponíveis e solidários.

Aos amigos constituídos Amelinha, Mari, Júnior da Vila da Barca, Joana Condessa, Solange Mochiutti, Rosana, Jaci, Gleice Izaura, Lucineide, Rosângela Barbie, Dan, Manoela com os quais compartilhei vida intensa verdadeira e pura. Vocês fazem parte do que sou hoje!

Aos meus colegas da turma 2006, que me acolheram com muito carinho, compartilhando experiências.

Ao casal de amigos Gizélia e Rozinaldo que, mesmo no momento da perda familiar, estiveram comigo vendo nascer este texto.

Aos amigos dos bastidores da pesquisa: Waldir da Xérox que me incentivou muito. A Bia da Casinha, Diva, Eldérson, Marjô, Jacinto, Idajane e Rosistela. Muito Obrigada pelo tempo dedicado a mim!

Aos meus irmãos e primos com quem iniciei a experimentação do teatro por baixo dos lençóis do varal (quantas lembranças boas de nossas brincadeiras!).

Aos amigos e jovens da Gang da Parolândia em Moju que em muito contribuíram para as minhas indagações referentes à temática que me dedico hoje. Em especial, a Lia e Roseli.

As amigas Glória di Queiroz e Tereza Catarina pelo triângulo de resistência criativa na Escola Olga Benário, pois acreditaram que o teatro poderia ser realizado na escola pela escola. Foram muitos obstáculos. Mas enfim,... Consegui!

Aos grandes companheiros da Escola Municipal Professor Paulo Freire no Tenoné que, juntos, experimentamos tantas vivências pedagógicas que motivaram, por muitas vezes, enveredar pelo caminho do teatro. Obrigada pela motivação!

A todos que integram minha vida, minha família de origem, pela minha existência, a família que construí que representa a minha referência de vida, a família que ampliei com meu companheiro Rui, pelo afeto, pela acolhida em seu seio e a todos pelos ensinamentos relacionais, pelo amor partilhado, e por acreditarem e vibrarem sempre com minhas conquistas pessoais e profissionais.

A Lene minha fiel escudeira, a grande gestora do mundo familiar na minha constante ausência.

Não teria como, nominalmente, agradecer a todas as pessoas que direta ou indiretamente fizeram parte dessa conquista. Mas, todas estão guardadas com muito carinho em minha mente e coração. Não teria conseguido concluir se não fosse o apoio, incentivo e colaboração de todos vocês. Muito obrigada

A Deus, pela energia que me envolve, e que, permanentemente, faz sentir-me iluminada nas minhas caminhadas pelos desafios propostos a superar, mas que sustentam o meu tempo *dequefazer*, acreditando cada vez mais que todos nós temos uma partícula divina.

Todo mundo é um pedacinho do outro!...
Todo outro é um pedacinho do mundo!?
Somos todos parte de uma grande peça,
Às vezes um drama,
Às vezes comédia,
Mas em todos os momentos somos personagens,
De uma trama maior que é a vida.
E vida é sangue escorrendo na veia.
Marluce Oliveira
(Coordenadora do Grupo de Teatro da Unipop)

LISTA DE SIGLAS

ABONG - Associação Brasileira de Organização Não Governamental
ABRA - Associação Brasileira de Arte-educação
ANPED - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Educação
APACC - Associação Paraense de Apoio as Comunidades Carentes
CEDECA - Centro de Defesa da Criança e do Adolescente
CED/UFPa - Centro de Educação da Universidade Federal do Pará
FESAT - Federação Estadual de Atores
FUNPAPA - Fundação Papa João XXIII
GT - Grupo de Trabalho
IDEA - Associação Internacional de Drama, Teatro e Educação
LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
ONG - Organização Não Governamental
ONU - Organização das Nações Unidas
PPGED - Programa de Pós-graduação em Educação
SEMEC - Secretaria Municipal de Educação e Cultura/ Belém – PA
TCC - Trabalho de Conclusão de Curso
UEPA - Universidade Estadual do Pará
UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNICAMP – Universidade de Campinas
Unipop - Instituto Universidade Popular
UFBA - Universidade Federal da Bahia.
UFPa - Universidade Federal do Pará

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS	
1. Reportagem de Divulgação do Porão Cultural	47
2. Unipop Inaugura Espaço Cultural para o Telegrafo	51
3. Cella de Hamlet	83
4. Reportagem sobre o espetáculo Hamlet	84
5. O Reconhecimento de Ser Brasileiro por Martim Cererê	85
QUADROS	
1. Integrantes Atuais do Grupo de Teatro da Unipop	28
2. Sujeitos que Reconstituíram o Histórico do Grupo de Teatro da Unipop	29
3. Integrantes da Equipe Técnica do Espetáculo <i>Paraserumano</i>	29
4. Conciso Roteiro dos Espetáculos do Grupo de Teatro da Unipop ao Longo dos Dezoito Anos da Unipop	53
FOTOGRAFIAS	
1. Foto Inspirada no Grupo de Teatro da Unipop	40
2. O Corredor do Porão	44
3. Visão Panorâmica do Porão da Unipop	45
4. O Equilibrista: O Desafio Compartilhado com o Público	65
5. Porão do Navio Negro	66
6. As Aparências: Entre Rótulos e Rotulados	69
7. A Cigana no Prenúncio do Destino	87
8. Experimento de Cena: Objeto Íntimo - Alessandra	89
9. Experimento de Cena: Objeto Íntimo - Amélia	89
10. O Nascer do Ser	92
11. O nascer do Amor	94

12. O Poder Estético do Corpo no Palco	96
13. O invisível da Fé	97
14. Pietá	102
15. Oficina de Confecção de Origame	104

RESUMO

Este estudo estabelece a interface entre teatro e educação com a perspectiva de evidenciar os elementos significativos da dimensão educativa do Grupo de Teatro do Instituto Universidade Popular – UNIPOP. Decorre, portanto, de dois movimentos que estão imbricados, o primeiro diz respeito à origem do Grupo de Teatro da UNIPOP e o segundo, volta-se para a dimensão educativa desse Grupo. O estudo tem sua fundamentação metodológica na pesquisa qualitativa, focando a formação humana a partir da experiência vivida pelo Grupo de Teatro da Universidade Popular, com o objetivo de identificar os elementos significativos que emergem da dimensão educativa da experiência teatral dessa instituição. Parte-se do pressuposto de que o teatro, como linguagem artística, pode contribuir para formação humana por meio da criação artística, sendo, portanto, as práticas teatrais potencialmente práticas educativas. Os principais autores que forneceram idéias básicas à constituição teórica deste estudo foram Freire, Boal e Baron. Sob a inspiração da etnometodologia, adotou-se como procedimentos de investigação sobre a experiência do Grupo e coleta de informações a observação, a análise documental, a entrevista, figuras e fotografias como ilustração de eventos. No âmbito da relação entre teatro e educação materializada na experiência Grupo de Teatro da UNIPOP três elementos significativos emergiram durante a investigação e são explicitadas e analisadas ao longo do estudo: a história de vida como elemento de cena, a reflexibilidade do teatro e o processo colaborativo entre os participantes do grupo.

Palavras-chave: Teatro – Educação – Formação Humana – Criação artística.

ABSTRACT

This study establishes the interface of the theater and education with the perspective of evidencing the significant elements of the educational dimension of the Theater of the Institute Popular University - UNIPOP. He/she/you elapses, therefore, of two movements that are interlaced. The first concerns the origin of the Group of Theater of Unipop. The second, he/she goes back to the educational dimension of that Group. The study has your methodological important in the qualitative research. This Dissertation discusses the human formation starting from the experience lived by the Group of Theater of the Popular University (UNIPOP), tends as objective verifies the significant elements of the educational dimension of the Theater of that institution. He/she/you breaks of the presupposition that the theater, as artistic language, it can contribute to human formation through the artistic creation, being, therefore, the theatrical practices potentially educational practices. The principal authors that supplied basic ideas to the theoretical constitution of this study were Freire, Baron and Boal. In the beginnings of the qualitative research, but specifically with inspiration in the etnometodologia, I adopt as procedures of search of information the observation, the documental analysis, the interview, illustrations and pictures as illustration of events. In the focus of the relationship theater and education, the significant elements of the educational dimension of the Group of Theater of Unipop, that emerged during the investigation highlight: life history as scene element, the expansion of the theater and the process collective. The analysis of the significant elements of the educational dimension of the Group of Theater of Unipop makes possible us to understand that the theater, as artistic language, it can contribute to the human formation through the artistic creation. Being, therefore the theatrical practices potentially educational practices, but this is only possible reason the Group of Theater of effective Unipop an education with sensibility. The theatrical experience evidences an interface between theater and education where primordial focus is the human formation for the road of the artistic creation.

KEY WORDS: Theater - Education - Human Formation - artistic Language.

SUMÁRIO

ENTRE AS TRÊS BATIDAS DE MOLIÈRE: O TEATRO ENTRE O SONHO E A REALIDADE DE SER PESQUISADORA	
PRÓLOGO	
ENVOLTO EM PANOS TEATRAIS: À GUIA DA INTRODUÇÃO DA INTERFACE ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO	22
1.1. A constituição da temática: um estudo sobre a dimensão educativa do Teatro da Unipop	23
1.2. A cena em criação: princípios teórico-metodológicos	24
CAPÍTULO I: EM CENA, O GRUPO DE TEATRO DA UNIPOP	35
1.1. A Origem do Grupo de Teatro da Unipop	35
1.2. Entre Cenas: a UNIPOP e os princípios para uma nova cultura política de formação	42
1.3. O porão cultural da Unipop: espaço de criação do ser	44
1.4. As vivências teatrais do Projeto “ <i>Cala Boca Já Morreu</i> ”	49
1.5. De cena em cena: O Teatro da Unipop em seus dezoito anos de existência	52
CAPÍTULO II: A CENA ENCENA A VALORIZAÇÃO DE NOSSOS PRÓPRIOS CONHECIMENTOS: A DIMENSÃO EDUCATIVA DO TEATRO DA UNIPOP	76
2.1. história de vida como elemento criativo de cena	81
2.2. A reflexibilidade do teatro no processo de formação humana	93
2.3. O processo colaborativo como espaço de criação	99
CENA CONTINUA EM CENA: considerações finais	107
REFERÊNCIAS	111
APÊNDICES	

ENTRE AS TRÊS BATIDAS DE MOLIÈRE: O TEATRO ENTRE O SONHO E A REALIDADE DE SER PESQUISADORA

O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada. Caminhando e semeando, no fim terás o que colher.

Cora Coralina.

A platéia está constituída... com uns quantos lugares marcados na primeira fila. Não estou percorrendo sobre um espetáculo teatral, mas sim do teatro e de como este iniciou as suas batidas em minha história de vida. A partir da constituição deste estudo, fui compreendendo que a minha formação foi tocada em alguns momentos pelas *batidas de Molière*¹, tal como acontece nas apresentações teatrais. Para a compreensão de tais *batidas* destaco três momentos de minha história de vida: a infância, com a brincadeira dos lençóis; a adolescência, com o sonho de ser bailarina; e a vida profissional.

A *primeira batida* dá o toque no mundo de faz-de-conta encenado por entre lençóis estendidos na corda, lavados por minha saudosa mãe, dando o cenário para as nossas brincadeiras do circo: a brincadeira de representar poesias é memória marcante para mim, com enredo sempre renovado nas conversas com minha avó. O nosso quintal era o mundo do faz-de-conta. Meus irmãos, nossos amigos e eu fazíamos a maior brincadeira e, nessa brincadeira, sempre havia o “dedo” de mamãe. A melhor delas foi fazer o bloco de carnaval. Hum! A minha fantasia de odalisca, feita de papel crepom e os colares com massa de sopa fizeram-me sentir a mais linda de todas. Lembro-me que, nessas brincadeiras, não estávamos só nós, as crianças. Até mesmo meu pai, o mais sisudo de todos os pais, tirava parte de seu tempo para fazer o cabo da bandeira de nosso bloco. Esse foi o mundo de fantasia que constituiu o meu caminhar em minha infância.

A *segunda batida* se deu com o sonho de ser bailarina, na adolescência, quando criei meu primeiro diário. Cortei uma página de uma revista, na qual havia uma linda bailarina destacada, várias folhas de resto de caderno e amarrei-os com fitilho. Nele, escondia o mais íntimo dos sonhos, pois sempre ouvia dizer que ser bailarina não dava futuro. No diário, colocava todas as fantasias de um mundo imaginado de uma bailarina a partir das conversas com minha prima que passava férias em minha casa. Era um mundo leve, doce, com forte cheiro de canela.

¹ Na linguagem teatral, é o momento inicial em que a platéia fica a espera da apresentação teatral. Dado obtido no dicionário de teatro.

Porém, um belo dia tudo foi descoberto e a cena mais dramática de minha adolescência fez: o diário rasgado, minha mãe furiosa com a cinta na mão e, ainda, uma grande surra seguida de palavras que falavam de um futuro para mim predestinado por eles, meus pais. Naquele momento, percebi que o mundo real exigia a concretização de ajudar meus pais a sair do quadro de pobreza. Senti a responsabilidade de ser a filha mais velha, responsável por dar o exemplo em casa. Assim foi que o baú da memória fez-se o espaço restrito para guardar o sonho na esperança de realizá-lo, pois, como nos diz Paulo Freire (2000), não podemos deixar de sonhar os sonhos possíveis.

Apesar de guardado o sonho de ser bailarina o teatro ainda persistiu na adolescência, pois a Igreja Católica ampliou o meu horizonte de relações sociais e com ela tive a oportunidade de me envolver em uma experiência significativa em minha formação cultural e humana, o Projeto Rondon. Que entre outras ações possibilitou a muitos jovens e crianças da cidade de Irituia/PA – minha cidade natal – vivências criativas também no teatro.

A adolescência passou, mas deixou a marca do teatro em minha vida. O lema familiar ainda era ser médica e eu já percorria outros caminhos de formação pessoal. Gostava da idéia de ser médica, mas o teatro era algo que muito me tocava. O que se havia de fazer? Quando não se dispõe de perspectivas de mudanças e as condições objetivas são precárias, os sonhos dos pais são reduzidos ao futuro do filho, cabendo a este sufocar seus próprios sonhos e enveredar pelo caminho pré-destinado.

A criação artística fascinava-me ainda mais por meio do meu envolvimento nas aulas de Educação Física e de Educação Artística. Estas me permitiram continuar a sonhar com o que outrora esteve prestes a ser debelado por diversos fatores. De fato, o que me deslumbrava era o modo como as professoras conseguiam, com a nossa turma de oitava série, construir belas coreografias (como chamavam) para as apresentações esporádicas dos eventos do calendário escolar. Sentia-me seduzida desde a construção do texto até a construção do cenário, e isso tudo, com a simplicidade de nossa terra.

Conheci, então, na escola, as possibilidades de vivenciar a criação artística e compreender que, assim como os estudos exigidos para a tal profissão sonhada por meus pais, a criação, a experimentação do fazer artístico, possibilita a formação de um ser humano mais sensível para conhecer-se.

As lembranças desse período chamaram-me atenção para a *terceira batida* do teatro em minha vida, um detalhe que nem o tempo ou a transição entre a infância, a adolescência e a fase adulta tinha-me permitido perceber: nossa formação humana é um constante doar-se e; é doar algo a alguém. Tudo isso traz à tona o dia do retorno à terra natal

após oito anos morando na capital, Belém. No chão de minha terra, fui ser professora – meu primeiro emprego – no km 14, da Rodovia Belém-Brasília, em Irituia-PA. Para essa experiência, em meu primeiro dia de aula falei de sonhos, o que tomou uma tarde. Foi então que eu, juntamente com um grupo de vinte alunos, ingressamos na experimentação da ousadia do ensinar/aprender mutuamente, tendo como eixo a criação artística, na difícil tarefa de reconhecer, junto a eles, suas potencialidades artísticas. De tentar buscar um presente, por menor que fosse, o exercício da criação para nos doar e doar em coletivo.

A imagem do segredo dessa doação, segundo Freire é a esperança. Tomo aqui a liberdade de tentar aplicar essa mesma imagem à criação artística e, mais especificamente, à formação humana pela via da arte, neste caso o teatro.

Faço, então, desse *doar-se* uma esperança, ressaltada no pequeno poema que marcou minha primeira *batida* teatral na infância – a representação do seguinte poema: *Quando eu era pequenina do tamanho de um botão / Carregava o papai no bolso e mamãe no coração / Batatinha quando nasce se esparrama pelo chão.*

Antes da flor existir, já existia a esperança – o botão de rosa –, que, como o ser humano precisa de formação, de terra fértil, água e luz para desabrochar. O *carregar o papai no bolso e a mamãe no coração* não é fruto de um mero acaso e sim de um complexo processo que é o ciclo da formação do sujeito.

Desse modo, a formação do sujeito precisa ser cultivada pela esperança da vida, ou ao menos, oferecer um pequeno botão de rosa cultivada em sua alma. Deve passar por esse complexo processo do desabrochar da rosa. O ser humano, segundo Boal (1996), ao reconhecer sua própria história, torna-se, ao mesmo tempo, protagonista e espectador, fundindo memória e imaginação na tentativa de, no presente, reinventar o passado e inventar o futuro.

O primeiro passo para o desabrochar dessa rosa, para mim, foi vivenciar, mesmo que esporadicamente, momentos que cultivaram a experimentação artística. Foi preciso fertilizar a terra para que a esperança não morresse. Isso se acentuou em minhas experiências vivenciadas no tempo *dequefazer* professora, em que fui aprendendo porque alguém me ensinava e, despojada de “algemas de autoridade”, permitia-me as rodas de conversas junto aos meus alunos. Tudo isso vem junto com o *querer doar-se* não somente de conhecimentos, mas, também, de afetividades, fomentadores de um tempo e espaço para a sensibilidade.

A família é o primeiro espaço de consolidação dessa comunidade emocional. Todavia, é necessário exercitar a liberdade e, como os pássaros, deixar o conforto do ninho e ampliar essa ação. A *batatinha* se esparrama pelo chão, tomando conta do espaço, que pode

estar vazio ou não. Ela se apropria e interage com as demais espécies de plantas, as quais, por ventura, compartilham a mesma área que ela, ou seja, o ser humano precisa interagir, pois está num processo contínuo de incompletude.

O poema traz um grande significado para mim: é ele que marca minha memória do experimento com o representar. Com ele construí o sonho de ser artista e com ele na vida profissional, por muitas vezes, ficava quieta a refletir. Para desabrochar uma rosa é preciso regar cotidianamente a terra que a fixa no chão.

Assim, percebo minha formação humana como que arada pelas experiências vivenciadas nos movimentos sociais, regando os canteiros de minhas sensibilidades para conviver com os meninos das *gangues*, em Moju. Além disso, precisei constantemente dedicar muitas horas diárias para o cultivo do botão da esperança nas comunidades por onde passei, onde a dor da fome era mais existencial e não havia espaço para o sorriso e o abraço.

Nessa busca cotidiana, fui esparramando dedicação por sobre essa temática – entrelaçada na minha vida – de modo que compreendi que o teatro necessita ser vivido, experimentado de forma a não banalizar a sua magnitude; precisa ser experienciado na qualidade do ser humano. A semente do botão são as ações do ser humano e este não deve esperar passivamente por uma ação física, mas buscá-la dentro de si; fazê-la germinar e, posteriormente, cuidar do botão que acaba de nascer.

A dedicação precisa do corpo pensante. Minha estada de uma década dedicada à arte-educação possibilitou-me a vivência de muitas experiências, mas esta que hoje compartilho é mais significativa, pois me faz compreender que sem doação, não há germinação. As ações elaboradas em cada grupo vivenciado, até então, construíram meu alicerce, o qual não foi composto com pedras, mas sim com o *esparramamento* de doações que possibilitaram, em mim, o germinar do botão de rosa. Meu tempo *dequefazer* não foi de espera na passividade, mas na ação em conjunto com os sujeitos que compuseram o meu enredo histórico com o fazer teatral nas experiências de aprendizagem do doar-se.

Hoje, percebo que esse doar-se me permitiu experimentações não somente do sonho de ser bailarina, mas desse sonho recheado minha formação humana com experiências que me possibilitaram chegar até aqui. Para isso, é preciso coragem para buscar essa vida. Coragem para buscar esse sonho nas coisas presentes, no fazer presente, sem restrições ou medo.

É relevante destacar, como argumento para persistir neste desafio, a afirmação de Antonio – integrante do Grupo de Teatro da Unipop (Instituto Universidade Popular) –, local de desenvolvimento de meu estudo: “O teatro é um fio, assim... Na verdade, quando você usa

isso como um meio, ele vai te trazer um leque de coisas. Você sempre acaba alcançando o que você quer. Então, pra mim, o teatro, hoje em dia, é tudo. Não conseguiria viver sem ele. O teatro pra mim é um tudo!”.

Esse relato, durante entrevista realizada, tocou-me profundamente quando solicitei que o integrante explicitasse melhor seu sentimento em relação ao teatro. Antonio persiste mantendo-se na sua argumentação: “você percebe que o teatro é uma arte informativa, uma arte que forma cidadãos, uma arte que, se bem usada, pode revolucionar [...] o sistema da educação [...]”.

Segundo Boal (1996a), é preciso saber de onde viemos e quem somos para sabermos para aonde vamos amanhã. Assim, no *ser professora*, muitas coisas aprendi; outras coisas foram construídas na proporção em que se estruturava o meu caminhar. E não poderia ser indiferente.

Destaco aqui experiências de minha formação, as quais relacionaram-se com personagens de meu ser e contribuíram para meu desenvolvimento pessoal e profissional. Em termos gerais, abordo o processo educativo do teatro em minha formação como sujeito e a forma como isso delineou meu campo de pesquisa. Além disso, registro reflexões sobre o meu *quefazer*, que possibilitou, nesse momento, construir conhecimentos constituídos juntamente com o teatro. Esse sentimento pode ser expresso pelas palavras de Boal (1996a, p.27):

[...] O teatro é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si a si mesmo, em ação, em atividade. O auto-conhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando.

A capacidade humana a que Boal se refere possibilitou-me definir meu papel sócio-educativo, o que, agora, faço, com o olhar de quem pesquisa uma temática e procura exercitar uma intervenção cultural permanente, como nos sugere Baron (2004).

Como desde pequena, a criação artística acompanhou-me – e agora faz parte do meu fazer pedagógico e da forma como abordo aqui minhas lembranças, a relação com o sujeito da pesquisa – anuncio que proponho analisar a dimensão educativa do teatro, em específico o Grupo de Teatro da Unipop. Dessa forma, procuro compreender o teatro e seu papel no contexto sócio-educativo, pontuando, frequentemente, os princípios que delimitam as ações desse grupo de teatro.

PRÓLOGO

Vocês, artistas que fazem teatro
Em grandes casas, sob sóis artificiais
Diante da multidão calada, procurem alguma vez
Aquele teatro encenado na rua.
Cotidiano, vário e anônimo, mas
Tão vivido, terreno, nutrido da convivência
Brecht (2000)

Este é um estudo que discorre sobre a dimensão educativa do Grupo de Teatro da Unipop – instituição pioneira na formação humana pela via da criação artística em Belém do Pará. O trabalho expressa a constituição histórica e a dimensão educativa da experiência desse grupo teatral.

É um estudo que não significa, unicamente, a resposta à exigência da obtenção de um título acadêmico. Representa, muito mais, a oportunidade de ampliar os conhecimentos sobre teatro e educação. Significa também o tempo de estudos reflexivos e experiências vivenciadas no Curso de Mestrado Acadêmico em Educação (UFPA).

O estudo tem sua fundamentação metodológica nos princípios da pesquisa qualitativa, mais especificamente com inspiração na etnometodologia, adotando como procedimentos de busca de informação a observação, a análise documental, a entrevista, figuras e fotografias.

Os resultados da pesquisa foram organizados e sistematizados em capítulos específicos, conforme apresento a seguir: “Envolto em panos teatrais: a guisa da introdução da interface entre teatro e educação”, onde situo a pesquisa, defino a temática e apresento os caminhos percorridos para o alcance dos objetivos propostos.

O primeiro capítulo, “Em Cena, o Grupo de Teatro da Unipop”, discorre sobre a origem do Grupo de Teatro da Unipop e subdivide-se em quatro itens: (1) Entre Cenas: a Unipop e os princípios para uma nova cultura política de formação. (2) O porão cultural: espaço de criação do Ser. (3) As vivências teatrais do Projeto *Cala Boca Já Morreu*. (4) De cena em cena: o teatro da Unipop nestes dezoito anos de existência

O segundo capítulo, “A cena encena a valorização de nossos próprios conhecimentos: a dimensão educativa do Grupo de Teatro da Unipop”, consistiu-se na interlocução de três momentos: (1) A história de vida como elemento criativo de cena. (2) A reflexibilidade do teatro no processo criativo de cena. (3) O processo colaborativo como espaço de criação.

Nas considerações conclusivas, “A cena continua em cena”, apresento indicadores para a projeção de futuros estudos.

Finalmente, apresento nos “Anexos” a documentação considerada fundamental para exemplificar ou complementar as informações contidas no decorrer do texto.

Relevantes são os questionamentos sobre a maneira como nós educadores concebemos a educação; sobre o porquê de o teatro ainda ser colocado à margem da educação; por que, no século XXI, ainda fomentamos um modelo de educação excludente das linguagens artísticas, tais como o teatro; ou por que ainda não dispomos das potencialidades do teatro como educação que considera o sentido de humanização.

Como trabalho acadêmico há que se colocar um ponto final. No entanto, não tenho a pretensão de esgotar os estudos sobre o tema. A cena se fecha. Outras virão.

ENVOLTO EM PANOS TEATRAIS: À GUIA DA INTRODUÇÃO DA INTERFACE ENTRE TEATRO E EDUCAÇÃO

O que é necessário compreender que ninguém tem a verdade. Nós só damos palpites. No momento em que os indivíduos compreendem que suas verdades não passam de palpites, eles ficam mais tolerantes. E é gostoso conversar mansamente, cada um ouvindo honestamente o que os outros têm a dizer. (Soraia²)

Neste estudo, procuro estabelecer a interface do teatro e educação com a perspectiva de evidenciar os elementos significativos da dimensão educativa do Grupo de Teatro do Instituto Universidade Popular – Unipop. Do ponto de vista conceitual, o estudo abrange as temáticas *teatro e educação*.

Os debates, estudos e pesquisas em torno dessa temática são bastante recorrentes na área das artes cênicas. No entanto, no campo da educação, pouco se tem registro de pesquisas na temática que proponho. No período inicial da pesquisa acessei o Portal da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação - ANPED e constatei que há raros trabalhos divulgados na área da educação que trate da arte e, em específico ao teatro, não há registros. Apenas nos Grupos de Trabalho (GT) Educação Popular e Currículo consegui obter dados que contribuíram com minha pesquisa. Na biblioteca do Centro de Educação da Universidade Federal do Pará - CED/UFPA constam os registros de uma dissertação nesta temática, algumas monografias e um número significativo de Trabalhos de Conclusão de Curso da graduação.

No sentido de avançar em pesquisas que abordem o teatro como linguagem potencialmente educativa a Associação Brasileira de Arteducadores (ABRA) fomentou o Encontro Nacional de Arteducação, em maio de 2007, cuja temática *Abraçando as artes de transformação*, teve como um dos objetivos mapear os trabalhos que hoje atuam na educação realizando diálogo com a arte. O encontro revelou que poucas universidades, em seus currículos, dialogam com o teatro. Dentre as poucas existentes, o Curso de Pedagogia da UFPA/Campus de Marabá se destaca por já possuir um currículo que se propõe a interagir com o teatro e suas potencialidades educativas.

² Integrante do Grupo de Teatro da Unipop.

Na intenção de melhor compreender epistemológica e empiricamente a dimensão educativa do teatro me propus a desenvolver esta pesquisa que no tópico a seguir apresentará a constituição da temática e os princípios teórico-metodológicos que a fundamentaram, no sentido de possibilitar um diálogo com a comunidade acadêmica a fim de que possamos ampliar o horizonte desta temática na UFPA.

1.1. A constituição da temática: um estudo sobre a dimensão educativa do Teatro da Unipop

O teatro, nessa última década, tem assumido mesmo que timidamente uma postura de democratização da arte. É uma das linguagens artísticas de grande destaque nas escolas, mesmo na condição de âncora para outras disciplinas. Nos movimentos sociais, assume o papel de desvelar a realidade vivida. O teatro, portanto, pela singularidade pode ser produzido em qualquer contexto social, podendo favorecer uma ação cultural *emancipatória* contribuinte para um tipo de organização social, pautada na justiça e na igualdade social. Como diz Araújo (2000) o teatro possibilita uma ação cultural que estará ligada nas intervenções pedagógicas embasadas na dialogicidade, na valorização dos processos.

O teatro reúne uma formação humana que possibilita ao sujeito dialogar consigo, com o outro e com o mundo. Assumo com Baron (2004), que há uma grande necessidade de se valorizar as linguagens artísticas e o teatro acumula uma dimensão educativa que precisa ser evidenciada.

O movimento de valores de humanização, que não encontra espaço na ciência moderna, faz-se presente e é reconhecido por aqueles que atuam junto a organizações sociais defensoras de uma concepção de educação emancipadora que proponha a liberdade de criação e constituição do sujeito. Como anuncia Lima (1999), o teatro mais especificamente não é só meio de expressão, mas também de comunicação, portanto possuidor de uma linguagem.

Nesse sentido, ele rompe com a visão fragmentária da realidade, constitui-se matéria-prima que dialoga com a história de cada sujeito e o coloca em contato constante com a realidade vivida.

Uma idéia é destacada, então: a de que o teatro possibilita uma “descoberta” de nossas potencialidades colocando-nos diante de nós mesmos e de nossas próprias resistências, reconhecendo que nos foram impostas formas de pensar, sentir e agir que subestimam o conhecimento construído ao longo de nossa história.

Essa realidade representa para mim um grande desafio, por compreender a educação como espaço de formação de sujeitos em um processo coletivo e inconcluso, uma vez que se torna singular reconhecer a importância do teatro e sua contribuição para uma intervenção cultural permanente, tal como afirma Baron (2004).

É válido ressaltar que desenvolvi um estudo em que a pesquisa se centralizou em sujeitos, os quais denomino como criadores de cena. Pois, no teatro há ciclo para sua existência: o ator, o texto, o espectador. Mas, aqui foco o meu olhar no sujeito que faz o teatro do Grupo de Teatro da Unipop.

Portanto, este estudo decorreu de dois movimentos que estão imbricados. O primeiro referente à origem do Grupo de Teatro da Unipop. O segundo, voltado para a dimensão educativa desse teatro. Propus, assim, como tema para esta pesquisa “A dimensão educativa presente nas experiências teatrais do Grupo de Teatro da Unipop”.

Como eixos norteadores da pesquisa apresentei as seguintes questões:

- a) Como se efetivou a constituição do Grupo de Teatro Unipop?
- b) Que elementos significativos demarcam a dimensão educativa da experiência do Grupo de Teatro da Unipop?

Correlatos às questões, defini como objetivos:

- a) Analisar a constituição histórica do Teatro da Unipop.
- b) Analisar os elementos significativos que configuram a dimensão educativa do Grupo de Teatro da Unipop.

1.2 A cena em criação: princípios teórico-metodológicos

A inquietude para desvendar os segredos do mundo tem preocupado o ser humano desde sua origem. Desta forma, conhecer a realidade implica na opção por um processo metodológico. Para Taylor e Bogdan (1986, p. 15), “o termo metodologia designa o modo pelo qual enfocamos os problemas e buscamos as respostas”.

Em se tratando da realidade social, este processo configura-se como uma ação sistemática e planejada. Cada projeto educativo opta por estratégias consideradas mais adequadas ao desvelamento do objeto de estudo, segundo o modelo conceitual em que se apóia, sendo este entendido como uma representação de um sistema existente na realidade emergindo dos dados observados.

Na busca de evidências para aceitação ou refutação de hipóteses ou respostas às questões, nos diz Kuhn (1962, p. 47), que “toda a pesquisa científica trabalha com modelos conceituais ou paradigmas”. Entendo por paradigma todo o conjunto de crenças e atitudes, uma visão de mundo compartilhada por um grupo científico que implica em metodologias determinadas. É a expressão do modo que em um determinado momento a comunidade científica enfoca os problemas. Assim, é adequado selecionar metodologias cujos supostos epistemológicos contribuam em particular para o sucesso do estudo, configurando-se concretamente como a proposta metodológica, adequada aos interesses e propósitos da pesquisa (KUHN, 1962).

Na abordagem científica de um problema, torna-se necessário analisar e definir que modelo ou enfoque conceitual é o mais adequado para se obter êxito no trabalho investigativo. No caso específico deste estudo, inspirei-me na perspectiva etnometodológica. Cabe destacar que a perspectiva etnometodológica se insere na tradição do interacionismo simbólico³ movendo-se na contracorrente da concepção durkheimiana. Durkheim (citado por COULON, 1995), embora reconhecesse a capacidade do ator para descrever os fatos sociais que o cercam, acha que essas descrições são por demais vagas, muito ambíguas, para que o pesquisador possa usá-las de modo científico, sendo tais manifestações subjetivas não subordinadas ao domínio da sociologia. “Ao invés disso, o interacionismo simbólico afirma que a concepção que os atores fazem, para si, do mundo social constitui, em última análise, o objeto essencial da pesquisa sociológica” (COULON, 1995, p. 14).

Os caminhos trilhados nesta perspectiva, “caracterizam-se em voltar-se para os atos de consciência das vivências e em analisar suas estruturas considerando a generalidade ideal como essência” (LOPES SERRANO 1994, p. 19).

A opção, no presente caso, deu-se pelo sentido em que se realiza um estudo em uma abordagem qualitativa, analisando a realidade não só pelos fatos observáveis e externos, mas também por significados, símbolos e interpretações elaboradas pelo próprio sujeito em um movimento interativo, resultando no compartilhar de resultados. Quando se busca interpretar o que sucede em uma situação concreta, deve-se observar a interação entre os elementos da situação eleita, tal como ocorre em seu contexto natural.

Assim, o conhecimento não é neutro nem asséptico. É um conhecimento relativo aos significados dos seres humanos em interação, ou seja, o conhecimento só tem sentido na cultura e vida cotidianas. Sob este ponto de vista epistemológico, considero que o

³ O interacionismo simbólico, com origem na chamada “Escola de Chicago” representou uma nova possibilidade para a sociologia, popularizando o uso dos métodos qualitativos na pesquisa de campo.

conhecimento é produto da atividade humana e, portanto, não se descobre, produz-se, uma vez que os seres humanos movem-se em interações e comunicações com seus semelhantes.

A abordagem qualitativa não busca a generalização, uma vez que é ideográfica e se caracteriza por estudar em profundidade uma situação concreta. Não busca a explicação ou causalidade, mas a compreensão e pode estabelecer inferências plausíveis entre os padrões de configuração em cada caso (PÉREZ SERRANO, 1994). Não existe uma única realidade, mas múltiplas realidades inter-relacionadas. Uma realidade holística, global e multifacetada, nunca estática nem pronta, mas que se cria.

Para a fundamentação teórico-metodológica deste estudo, fiz, primeiramente, um levantamento bibliográfico e, em seguida, a seleção, leitura e sistematização de obras e textos mais relevantes alinhados à temática em questão.

Considerando que este estudo tem um *lócus* definido, com sujeitos também definidos (integrantes do Grupo de Teatro da Unipop), pude caracterizá-lo como um *estudo de caso*, método essencialmente ativo e, portanto, aplicável em inúmeros campos onde se pretenda combinar eficientemente a teoria e a prática.

O estudo de caso é um processo que procura descrever e analisar alguma entidade, na medida em que se desenvolve, ao longo de um tempo, em termos qualitativos, complexos e compreensivos. Nesse sentido, utilizei o mapa conceitual para delinear o meu caminhar. O teatro e a educação surgiram como temas significativos a partir de temáticas geradoras como educação problematizadora, ação cultural, conscientização e educação popular. Aquelas foram se configurando na medida em que me apropriava do objeto a ser estudado.

Procurei dialogar com uma metodologia que contribuísse para meus anseios. A perspectiva etnometodológica possibilitou-me dialogar com os sujeitos da pesquisa, pois esta abordagem possibilitou:

estudar e analisar as atividades cotidianas dos membros de uma comunidade ou organização, procurando descobrir a forma como elas se tornam visíveis, racionais e reportáveis, ou seja, como eles as consideram válidas, uma vez que a reflexividade sobre o fenômeno é uma característica singular da ação (HAGUETTE, 1997, p. 49).

Do ponto de vista epistemológico, supõe-se uma ruptura com as formas de pensamento tradicionais de descrever os fenômenos. Muito mais que uma teoria constituída, pode-se falar de uma perspectiva diferenciada de busca de uma nova postura intelectual. “Uma nova concepção de análise e interpretação da realidade, uma nova forma de ver o mundo e, sobretudo, o que é mais importante, os fatos da vida cotidiana começam a adquirir

um significado especial para o pesquisador” (PÉREZ SERRANO, 1994, p. 49). Além disso, a etnometodologia destaca muito mais o aspecto compreensivo do que o explicativo.

Ela analisa a vida cotidiana no *aqui* e no *agora*, sempre atenta às interações do indivíduo com os outros indivíduos e com seu meio social. Desenvolveram-se diferentes métodos dentro desta perspectiva, o que Garfinkel e Sacks (1970), denominam de: a) *procedimentos de fratura* – busca de como as regras e normas sociais são apreendidas pelos atores sociais; b) *o experimento descritivo* – consiste em interromper deliberadamente uma rotina social estabelecida e ver o que ocorre; c) *análise conversacional* – analisa os significados das conversações, levando em consideração o contexto.

Esse conhecimento metodológico acumulado ao decorrer da pesquisa me entender que o objeto tem linguagem própria e isso exigia mais criteriosidade na análise dos dados. Por conta dessa exigência busquei na perspectiva etnometodológica, mais especificamente na etnociologia, a compreensão dos fenômenos culturais e visuais, do Grupo de Teatro da Unipop, cuja apreensão discorre sobre a própria vida coletiva desse grupo, a partir de um contexto histórico e social, que, segundo Bião (1999, p. 16), “está baseado no conceito de alteridade e na afirmação do multiculturalismo”, entendidos como características identitárias do Grupo de Teatro da Unipop.

A partir da inspiração da etnociologia, procurei destacar os personagens, não como meros participantes de mais um trabalho de pesquisa, mas como protagonistas do processo de construção dos temas a serem pesquisados que ajudaram a tecer o mapa conceitual. Deste modo, pretendi evidenciar aquilo que os sujeitos utilizaram para dar sentido às suas ações e, ao mesmo tempo, construir ações criativas para a pesquisa. Para tanto, aguicei meu olhar desde o momento em que fui apresentada ao Grupo de Teatro da Unipop, dando início à nossa interação.

Na busca de respostas às questões propostas e aos objetivos definidos, elegi algumas formas de investigar informações: análise documental; observação participante e entrevistas semi-estruturadas, além de fotografias para ilustração de determinadas situações vivenciais. Antes, porém, de expor este caminhar de *garimpagem de informações*, considero oportuno falar sobre os sujeitos desta pesquisa.

Entrevistei oito (8) atuas integrantes do Grupo de Teatro da Unipop, conforme quadro a seguir:

Quadro 1: Integrantes atuais do Grupo de Teatro da Unipop

1. Alessandra Trabalhadora de uma rede de supermercados. Atua como “oficineira” em arte-educação a partir do Grupo de Teatro da Unipop de Teatro da Unipop. Seu envolvimento com o teatro deu-se aos sete anos de idade, na escola com teatro de bonecos e, na fase adulta, a partir de uma oficina de iniciação teatral na Fundação Curro Velho⁴ com Maridete Daibes⁵. Por intermédio dessa oficina, começou a ter contato com o “povo do teatro”, o que resultou no convite para participar do Grupo de Teatro da Unipop. Tornou-se integrante do Grupo de Teatro da Unipop, após ter participado do Curso de Iniciação Teatral da Unipop.
2. Antônio. É servidor público na Fundação Santa Casa com o Projeto Arte da Casa. É “oficineiro”, em arte-educação da FUNPAPA. Atua no Projeto Escola de Fábrica e no Instituto Ampliar na Ilha de Mosqueiro. Já foi “oficineiro” da Fundação Curro Velho. Faz teatro desde os doze anos de idade. Participou de comunidades de base, onde o teatro era utilizado para o trabalho comunitário. É integrante do Grupo de Teatro da Unipop há cinco anos.
3. Amélia Arte-educadora no Projeto Recriara na Escola do Movimento República de Emaús⁶. É militante do CEDECA⁷ e integrante do Movimento de Mulheres do Estado do Pará. Participou da segunda montagem do espetáculo <i>Hamlet</i>⁸, na Unipop. É uma das primeiras integrantes do Grupo de Teatro da Unipop. Durante o período da pesquisa, retornou ao Grupo de Teatro da Unipop após seis anos de afastamento.
4. Brida. “Oficineira” em arte-educação atua junto a Projetos de Arte-educação⁹, o qual intervém junto aos bairros mais distantes do centro da cidade. É artesã, estudante do Curso de Formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Seu trabalho, no teatro, começou nas comunidades de base da Igreja, em 1994. Atua diretamente com teatro por meio da Unipop. Integra o Grupo de Teatro da Unipop desde o ano de 1997.
5. Jorginho. Ex-feirante. Fotógrafo. “Oficineiro” em arte-educação. Atua junto aos demais projetos desenvolvidos pela Unipop no Movimento de Bairro de Belém. Migrante da cidade de Vizeu/PA, ao fixar residência na cidade de Belém, participou ativamente dos movimentos das pastorais da Igreja Católica de sua comunidade. Aluno da Associação Paraense de Apoio as Comunidades Carentes (APACC), participou da oficina de iniciação teatral que, posteriormente, o conduziu para o Curso de Iniciação Teatral da Unipop. Atualmente, é integrante do Grupo de Teatro da Unipop onde também é assistente de direção da coordenadora geral.
6. Fernando. Cabeleireiro. Seu nome de batismo é Josivaldo. O teatro faz parte de sua vida desde muito cedo. Entretanto, como não tinha independência financeira, somente há pouco tempo pôde, de fato, dedicar-se ao Curso de Iniciação Teatral da Unipop. É integrante do Grupo de Teatro da Unipop há um ano.
7. Marluce. Coordenadora geral. É formada pelo Curso de formação de Atores da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Arte-educadora. Seu envolvimento com o Grupo de Teatro da Unipop de Teatro da Unipop deu-se a partir de um convite para substituir uma atriz no espetáculo <i>Bufonaria Brecht</i>, no ano de 1998. Desde, então, atua na Unipop nas funções de “oficineira”, arte-educadora e integrante dos processos de montagens. Hoje, assume a Coordenação Geral do Projeto Arte-Educação.
8. Soraia. Assistente Social. Integra a equipe de arte-educadores da Escola do Movimento República de Emaús. Integrante mais antiga do Grupo de Teatro da Unipop. Devido às greves universitárias no seu período de graduação, decidiu dedicar seu tempo livre ao teatro. Primeiro, foi observadora do Grupo de Teatro da Unipop. Participou direta e indiretamente de todos os processos de montagem do Grupo de Teatro da Unipop de 1996, até hoje. É integrante desse Grupo de Teatro da Unipop há dez anos.

⁴ Fundação Estadual que tem como uma de suas ações oficinas artístico-culturais, dentre estas, a oficina de iniciação teatral - demanda aos alunos de escolas públicas da região metropolitana de Belém.

⁵ Atriz fundadora do Grupo de Teatro da Unipop, atualmente assume a função de arte-educadora na Fundação Curro Velho.

⁶ O Movimento é desenvolvido com crianças e adolescentes em situação de risco social e pessoal em Belém.

⁷ Centro de Defesa da Criança e do Adolescente: centro de defesa dos direitos da criança e adolescentes estuda e pesquisa os combates sobre a violência.

⁸ Primeiro espetáculo do Grupo de Teatro da Unipop que marcou o fazer teatral da Unipop.

⁹ Projeto que destaca a importância dos jovens na construção de sua história denominado: Protagonismo Juvenil (desenvolvido pela Unipop).

Para obter melhores informações sobre a origem do Grupo entrevistei cinco (04) integrantes fundadores do Grupo de Teatro da Unipop, descritos no quadro a seguir:

Quadro 2: Sujeitos que contribuíram no histórico do Grupo de Teatro da Unipop¹⁰

1. Vanda. Integrante Fundadora do Grupo de Teatro da Unipop. No período desta pesquisa participou na parte técnica do espetáculo <i>Pareserumano</i>, com a iluminação, pois cursa, atualmente, o último ano do Curso de Formação de Atores do Curso de Teatro e Dança da UFPA. Arte-educadora da Fundação Curro Velho. Integrante Fundadora do Grupo de Teatro da Unipop. Sua participação como aluna do Curso de Teologia evidenciou a necessidade do teatro e, juntamente com mais sete integrantes, recorreu ao Núcleo de Cultura. Com várias experimentações no <i>Projeto Cala Boca já morreu</i>, ocorreu o processo de criação de <i>Hamlet</i> e culminou na fundação do Grupo de Teatro da Unipop. É integrante desse Grupo de Teatro da Unipop desde a sua fundação em 1991.
2. Wlad Lima. É diretora teatral. Fotógrafa. “Criadora”, como ela mesma diz, atua na formação de atores. Como arte-educadora, trabalha, também, na Fundação Curro Velho e nas formações com os educadores. Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, seu envolvimento com o teatro iniciou no ano de 1986, quando começou a estudar Ciências Sociais. Nesse mesmo ano, assumiu o Núcleo de Cultura da Unipop. Idealizadora do <i>Projeto Cala Boca já morreu</i> e fundadora do Grupo de Teatro da Unipop, revitalizou o porão da Unipop, como espaço cultural. <i>Hamlet</i> foi o primeiro espetáculo dirigido por Wlad na Unipop e teve repercussão histórica no teatro paraense.
3. Olinda Charone. É diretora teatral. Arte-educadora. Professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Assumiu a coordenação geral da Unipop a partir de 1990. Atualmente dedica-se ao doutorado, pesquisando a temática do pássaro junino.
4. Inês Ribeiro. Ex-integrante do Grupo de Teatro da Unipop. Arte-educadora da Fundação Curro Velho. Diretora no Curso de Iniciação Teatral Juvenil na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Professora na Rede Municipal de Ensino de Belém. Seu envolvimento com teatro deu-se em 1995, no Curso de Iniciação Teatral da Unipop. Esteve como integrante do Grupo de Teatro da Unipop de Teatro da Unipop nos anos de 1995 a 1998. Em 1997, assumiu a primeira oficina de teatro infantil na Unipop.
5. Aldalice Otterloo. Fundadora da Unipop. Atual coordenadora geral dessa instituição. Representante na ABONG (Associação Brasileira de Organização Não Governamental. Atuou na decência superior na UFPA. Desde a criação da Unipop fomentou junto ao Núcleo Cultural a reivindicação dos alunos de Teologia/1988, em inserir o teatro do teatro como eixo de formação para cidadania.

Entrevistei também sete (7) contra-regras do espetáculo *Pareserumano*. Estes apresentam os seguintes perfis:

Quadro 3: Integrantes da Equipe Técnica do Espetáculo *Paraserumano*

1. Amanda. Estudante secundarista. Aluna do Curso de Iniciação Teatral da Unipop. Atuou como sonoplasta no espetáculo. Acompanhou todo o processo de criação e evidencia, em sua fala, a música como fator importante no espetáculo, pois colabora para o estado de emoções dos atores, sintoniza o espectador e é uma outra forma de repassar a informação para o público.
2. André Mardoque. Fotógrafo. Ator. Ex-integrante do Grupo de Teatro da Unipop. Arte-educador na Fundação Curro Velho. Sempre esteve em contato com o Grupo de Teatro da Unipop. É responsável pelos registros fotográficos desse Grupo de Teatro da Unipop. Ressalta que para fotografar um processo de criação de um espetáculo é necessário acompanhar o Grupo perceber o movimento de criação e só então fazer o trabalho de edição de imagens.
3. Carol. Contra-regra do Grupo de Teatro da Unipop. Estudante universitária e ex-aluna do Curso de Iniciação Teatral da Unipop. A primeira oficina de que participou foi na Casa da Linguagem¹¹. A partir dessa oficina soube da existência do Curso de Iniciação Teatral da Unipop, do qual foi aluna por um ano. Integra o Grupo de Teatro da Unipop há seis meses substituindo Amélia Melém. Ressalta o fato de o trabalho e o olhar

¹⁰ A disposição dos nomes neste quadro não segue a ordem alfabética mas, a cronologia da Constituição Histórica do Grupo de Teatro da Unipop.

¹¹ Casa de Cultura pertencente à Fundação Curro Velho.

do contra-regra para o espetáculo ser diferente. Na *contra-regragem*, havia a preocupação de colocar os elementos de cena de forma invisível, e isso exigia um exercício constante sobre o processo de criação. Expor-se ao público é um desafio, um exercício, pois ali a informação é passada pelo ator em conjunto com o Grupo de Teatro da Unipop de Teatro da Unipop e o público.

4. Maurício Franco. Cenógrafo. Ex-integrante do Grupo de Teatro da Unipop. Ator. Arte-educador. Educador Social¹². . Enfatiza que a sua função exige uma re-educação do olhar, pois o figurino, o cenário e todos os elementos de cena vão demonstrar o íntimo do processo de criação do espetáculo. Acompanha o Grupo de Teatro da Unipop desde o espetáculo *Martim Cererê*.

5. Mestre Rubens. Iluminador. Afirma que a iluminação é uma linguagem diferente para o processo de criação do espetáculo. Os efeitos de luz dão outra concepção ao espetáculo. Por isso, é importante que o iluminador veja e perceba a montagem para dar a “temperatura” desejada pelo Grupo de Teatro da Unipop.

6. Nete Pamplona. Integrante do Grupo de Teatro da Unipop. Artesã. Acompanha o Grupo desde o Projeto *Cala Boca já morreu*. Durante um período de cinco anos dedicou-se a experimentar a criação artística no manejo de construção de artesanatos. Ela revela em sua entrevista que o Grupo de Teatro da Unipop a possibilitou superar fases difíceis de sua vida , como sua separação conjugal até a sobrevivência financeira. Devido problemas de saúde, atuou no espetáculo *Pareserumano* na contra-regragem.

7. Tico. No meio artístico é conhecido por este codinome, mas seu nome verdadeiro é Francisco. Músico, “oficineiro”, arte-educador e estudioso do teatro. Seu foco de estudo no teatro é a pesquisa sobre ritmo corporal. No desenvolvimento desta pesquisa, ministrou oficina para o Grupo de Teatro da Unipop durante dois meses, sempre enfatizando a relação entre a partitura musical e a partitura corporal, reconhecendo o ritmo corporal e sua exploração para o trabalho cênico.

Embora pretendesse preservar seus nomes, os sujeitos preferiram mantê-los, autorizando-me a mencioná-los.

As informações sobre cada sujeito e seus pontos de vista foram coletadas por meio da entrevista. Esta é uma técnica de coleta de dados busca de informação considerada como um dos procedimentos mais utilizados, quando se trata de pesquisa no âmbito das ciências humanas. Permite ao pesquisador obter corpus sobre conhecimentos e aspectos subjetivos das pessoas, facilitado pelo contato face a face. Hook (1981) considera que a qualidade destes aspectos determina os tipos de entrevista mais adequados e que variam de uma polaridade estruturada até uma polaridade aberta.

Levando em consideração os objetivos desta pesquisa, optei pela entrevista semi-estruturada por permitir maior flexibilidade no diálogo com os sujeitos entrevistados.

As entrevistas foram gravadas e transcritas literalmente, dada a importância de recolher a linguagem espontânea, com suas ênfases, vacilações e silêncios.

Após as entrevistas iniciei o processo de observação participante que consiste na descrição mediante a vivência das experiências das pessoas envolvidas em um grupo ou instituição. Os protagonistas da pesquisa são os próprios sujeitos investigados, possibilitando ao pesquisador a participação, na medida do possível, da experiência cotidiana mediante a sua imersão no contexto estudado. Esse tipo de observação facilita a aquisição de conceitos, generalizações e teorias sobre a realidade. Permite também “ver as coisas pelo lado de dentro”

¹² Denominação dada pela FUNPAPA aos educadores que atuam junto aos meninos de rua.

(HAGUETTE, 1997, p. 72), como se o pesquisador fosse um membro efetivo do grupo, o que exige uma “presença constante”.

A observação participante foi realizada no período de agosto de 2005 a junho de 2006. Nela, observei o Grupo de Teatro da Unipop no processo de criação do espetáculo *Paraserumano*. Para o seu desenvolvimento, baseei-me no que Patton (1987) considera *acesso, permanência e saída*:

a) *O acesso*: Elaborei o planejamento, com o objetivo de centrar a atenção para pontos relevantes, evitando a dispersão. Fiz contato, inicialmente, com a coordenadora geral da Unipop e, posteriormente, com o Grupo de Teatro da Unipop e equipe técnica, a fim de buscar a aceitação de minha presença além de obter elementos para delinear o projeto de pesquisa. Isto ocorreu em 2004. Decidi, então, que o foco da observação seria a construção do espetáculo denominado *Paraserumano*.

b) *A permanência*: A partir das sugestões de Goetz e LeCompte (1988), iniciei o trabalho de campo, em agosto de 2005, estendendo-o até junho de 2006. Participei de duas sessões semanais de uma hora, observando, inicialmente, os aspectos mais gerais, o que possibilitou familiarizar-me e contextualizar os sujeitos para estabelecer o *rapport*. A seguir, dirigi meu olhar, principalmente, para identificar o âmbito educativo do teatro e os princípios norteadores do fazer teatral. Preocupei-me em não interferir excessivamente nas rotinas do Grupo, adotando atitudes discretas e, em certos momentos, um distanciamento para “ver e sentir com mais objetividade”.

c) *A saída*: Meu afastamento deu-se em junho de 2006, ocasião em que o Grupo de Teatro da Unipop encontrava-se em processo de avaliação e planejamento de novas atividades.

As observações foram registradas em um diário de campo.

Concomitantemente à observação, realizei *análise documental*, procedimento metodológico que consiste no exame de documentos escritos para obter informações que permitam o alcance dos objetivos previstos. É uma atividade sistemática e planejada. “A análise qualitativa de documentos abre muitas fontes de compreensão”, dizem Taylor e Bogdan (1986, p. 150).

Para o presente estudo, tive acesso a diversos documentos da Instituição Unipop: Ata de fundação; Estatuto; Histórico do Grupo de Teatro da Unipop de Teatro da Unipop de teatro; Perfil Institucional; e Jornais.

Os objetivos da análise documental foram identificar e caracterizar a constituição do Grupo de Teatro da Unipop, a singularidade de seu fazer teatral e sua intervenção na formação humana pela criação artística.

O estudo também reuniu *fotografias* para ilustrar determinados eventos. Templin (1979) considera as fotografias como sendo representações da realidade, impregnando os fatos de um sentido mais verdadeiro. Este autor considera a câmara como “um espelho da realidade”, “um espelho da memória”, captando a realidade de forma fixa e, ao mesmo tempo, passageira, a qual registra um momento único impregnado de significados.

Trabalhei com o princípio da *triangulação*, entendido, aqui, como enfoque plurimetódico, quer de fontes de informação (sujeitos), quer de formas para buscá-las (análise documental, entrevistas, observação participante e fotografias). Conforme Pérez Serrano (1994, p. 226), “as técnicas triangulares nas ciências sociais pretendem explicar mais concretamente a riqueza e a complexidade do comportamento humano, estudando-o a partir de pontos de vista diferentes”.

Diante do material coletado, parti para sua *análise* baseada no que propõe Freire (1980, p.60): “Quanto mais a problematização avança e os sujeitos decodificadores se adentram na ‘intimidade’ do objeto problematizado, tanto mais se vão tornando capazes de desvelá-lo” (grifo no original).

A realidade dos sujeitos entrevistados possibilita a construção coletiva de nossa própria forma de análise. A análise de dados exige uma sistematização. Portanto, o primeiro passo foi detectar as falas significativas referentes aos temas centrais *teatro* e *educação*, tanto nos documentos como nos conteúdos das entrevistas.

A análise do material reunido nas observações foi direcionada pela fala dos próprios sujeitos da pesquisa, seguindo a orientação de Freire (1980) de que o homem cria e recria.

Meu maior interesse foi descobrir o que estava implícito nos conteúdos expressamente manifestos tanto pela fala dos entrevistados quanto pelas apreensões verificadas durante as observações e, cuidadosamente, registradas no diário de campo.

Tendo em vista a finalidade apontada, realizei a leitura intensiva de todo o material coletado, o qual foi analisado a partir do contexto social em que os indivíduos emissores das mensagens encontravam-se inseridos, pois o pesquisador não pode prescindir de observar o que recomenda Freire (1979, p. 61), na passagem abaixo:

Se a vocação ontológica do homem é a de ser sujeito e não objeto, só poderá desenvolvê-la, na medida em que, refletindo sobre suas condições espaços-temporais, introduz-se nelas, de maneira crítica. Quanto mais for levado a refletir sobre sua situacionalidade, sobre seu enraizamento espaço-temporal, mais “emergirá” dela conscientemente “carregado” de compromisso com sua realidade, da qual, porque é sujeito, não deve ser simples espectador, mas deve intervir cada vez mais.

Assim, busquei a construção de uma leitura do Grupo de Teatro da Unipop, por meio da construção de registros dos significados dos acontecimentos, na busca de articular a educação com o mundo de uma cultura tão específica, como é o teatro.

O passo seguinte foi o da definição das unidades de registros, local de onde extrai os trechos significativos dos depoimentos, além das categorias específicas engendradas. A todo instante, procurei estabelecer um diálogo entre os documentos analisados, os diários de campo, os aportes teóricos e as falas das entrevistas com o intuito de, por meio de uma análise triangular, extrair aquilo que me interessava e que pudesse responder às questões iniciais levantadas e os objetivos propostos.

No primeiro momento, analisei a entrevista da Coordenadora Geral da Unipop, e os documentos Princípio Metodológico e o Estatuto da Unipop. A partir de então, adotei os seguintes procedimentos:

1- A pré-análise das informações obtidas junto ao Grupo de Teatro da Unipop deu-se ao longo da coleta de dados, em um trabalho gradual de apropriação do texto, estabelecendo várias idas e vindas entre o material coletado e as falas significativas dos entrevistados.

2- A definição das unidades de registro foi determinada por temas fundamentados na coleta de dados e o referencial teórico (teatro, educação, educação popular, educação problematizadora), buscando situá-los no texto;

3- Leitura das entrevistas, uma a uma, com o propósito de estabelecer relação entre os temas pré-estabelecidos e o reconhecimento de novos temas.

O sistema de categorização foi composto por um reagrupamento progressivo do mapa conceitual, cuja amplitude varia de uma forte generalidade até uma generalidade fraca, o que pôde também inserir novos temas.

Iniciei o mapa conceitual com os temas educação popular, teatro, educação. Na medida em que a pesquisa foi se constituindo precisei introduzir outros temas como cultura, conscientização, representação teatral.

Ao final por especificidade da temática tive que retroalimentar diálogos entre os temas citados e pontuar a relevância do teatro e educação que fundamentaram a constituição do primeiro e segundo capítulo. Desenvolvidos apartir do próximo item.

CAPITULO I: EM CENA, O GRUPO DE TEATRO DA UNIPOP.

Eu estive pensando no universo como ser que é uma galáxia e aí eu penso que o universo exista, para que a terra exista, para que eu exista, para que tu existas. (Jorginho – Integrante do Grupo de Teatro da Unipop)

Este capítulo ocupa-se da identificação do objeto de estudo e sua historicidade. Nesse intuito busquei registrar o movimento de ação de sua origem, os primeiros integrantes que o compuseram, a contextualização do período inicial do Grupo, a idéia que motivou a busca pela consolidação de um Grupo de Teatro na Unipop e a constituição do mesmo no decorrer dos dezoito anos de existência da Unipop.

Para a composição do capítulo subdividi nos seguintes itens. A origem do Grupo de Teatro da Unipop e a sua dinamicidade de integrantes; Entre Cenas: a Unipop e os princípios para uma nova cultura política de formação; O Porão Cultural: espaço de criação do ser; As vivências teatrais do Projeto *Cala Boca já morreu*¹³. De cena em cena: o grupo de teatro da Unipop nestes dezoito anos de existência da Unipop.

1.1. A origem do Grupo de Teatro da Unipop

O Grupo de Teatro da Unipop originou-se a partir de um grupo de oito alunos do Curso de Teologia dessa instituição em inícios dos anos de 1988 – dado obtido a partir da entrevista com a integrante do Grupo de Teatro da Unipop, Vanda. Segundo a integrante “o querer saber mais” sobre representação (como eles próprios denominavam o teatro) foi a idéia fomentadora para abrir o diálogo sobre teatro na Unipop, conforme relata em seu depoimento a seguir:

Esse Grupo foi criado a partir dos alunos do Curso de Teologia, era um grupo muito jovem e no Curso de Teologia nós tínhamos a necessidade de representar alguns textos bíblicos. Aí estava a maior dificuldade. A gente sentia a necessidade de saber mais sobre representação e entender mais sobre teatro.

¹³ Projeto do Núcleo Cultural da Unipop que tinha por objetivo possibilitar a experimentação teatral como eixo de formação humana para a cidadania. No item 1.3 discorro sobre esse Projeto.

Sobre esse “querer saber mais”, ocorreu o advento de um conhecimento. Neste caso, o teatro. Com isso, a conscientização do Grupo de Teatro da Unipop sobre a necessidade de representar textos não bíblicos, já demonstra o reconhecimento de outras formas de comunicar a realidade vivida.

A partir dessa constatação o grupo de alunos foi em busca de informações e obteve apoio da Coordenadora geral da Unipop, a qual propôs fomentar a idéia do teatro junto ao Conselho de Representantes dessa instituição. Com o apoio de Aldalice e o Núcleo Cultural o grupo de alunos do curso de Teologia teve suas primeiras experiências teatrais dialogadas com Wlad Lima¹⁴, que assumiu o compromisso de efetivar ações em que o teatro fosse experimentado como eixo de formação para a cidadania.

Com esse compromisso, a Unipop, em conjunto com os ex-alunos do Curso de Teologia e o Núcleo de Cultura – em fins de 1998 –, possibilitou a formação por meio da arte-educação e esta se consolidou como um dos espaços de grande intervenção da Unipop, tornando-se o referencial de integração nessa instituição, o que é destacado no documento Perfil Institucional da Unipop (2003, p. 3) que discorre o seguinte:

A arte-educação é o referencial que integra as diversas linguagens artísticas aos princípios da Educação Popular. O Grupo de Teatro da Unipop, desde sua fundação, contribui com a formação de platéias e com a socialização da arte, vinculada prioritariamente à singularidade da Cultura Amazônica.

Nesse sentido, compreendo que o teatro fomenta não somente a formação para a cidadania, a este está vinculado também os princípios de educação popular, ou seja, a citação do documento delimita o objetivo do Grupo de Teatro da Unipop. Isto é reafirmado por Aldalice, coordenadora geral da Unipop ao assegurar que:

A formação através da arte se pensou num movimento de criticidade, num movimento de chamar a atenção da opinião pública para o que seria esse espaço de formação. [...] Nascemos para ser esse espaço de formação [...] um espaço criativo de formação política, em espaço ecumênico de formação política. Um espaço pedagógico, no sentido de formar, criar elementos para uma nova cultura política de formação.

¹⁴ Atriz. Pesquisadora dos estudos teatrais. Primeira coordenadora que fomentou a experimentação teatral.

O registro de fala da coordenadora geral da Unipop expõe, em um primeiro momento, o modo como a educação popular – com arte – contribuiu para a participação popular.

Percebo, diante disso, que o conhecimento suscita a criação e essa criação só é possível com participação e liberdade. Conforme enfatiza Freire (2000), em *Educação como prática da liberdade*, saberes que resultam em uma práxis transformadora são uma educação ontológica, posto que partem da experiência dos seres que refletem sua experiência de vida, muitas vezes oprimida, para propiciar um ser humano que faz uma nova história, transformando sua realidade.

O *querer saber mais* sobre representação foi suscitado pela necessidade evidenciada no diálogo. Foi um saber colocado na pauta de um coletivo para a constituição de um conhecimento. Essa dinâmica propiciou a criação, pois o espaço de mediação dos diálogos é um espaço de educação que valoriza o senso comum.

Nesse contexto, ao grupo de alunos foram se agregando novos integrantes a medida que o Núcleo de Cultura expandia suas ações de Educação Popular pela via da arte. Com o espetáculo *Hamlet*, no ano de 1991, o Grupo de Teatro da Unipop foi consolidado como grupo teatral junto à categoria artística da cidade de Belém-PA.

Naquele ano o Grupo era composto por mais de vinte e cinco pessoas. Número que foi alterado no decorrer dos anos. Dos integrantes fundadores do Grupo, a sua maioria atua no fazer teatral no Pará, seja em oficinas de extensão no interior do Estado ou em espetáculos teatrais. Os integrantes que iniciaram o Grupo atuam como agentes divulgadores de um fazer teatral fomentado pela formação humana. A Fundação Curro Velho, a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, o Movimento República de Emaús, CEDECA são alguns dos espaços de atuação dos integrantes fundadores do Grupo de Teatro da Unipop.

Assim, o Grupo de Teatro da Unipop conseguiu não só ampliar a realização de atos de criação como também a dividir experiências criativas na sua realidade vivida. Conforme enfatiza Freire (2000, p.51):

A partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, ele vai dinamizando o seu mundo. Vai dominando a realidade. Vai humanizando a partir das relações do homem com a realidade, resultantes de estar com ela e de estar nela, pelos atos de criação, recriação e decisão, ele vai dinamizando o seu mundo.

Dinamizar o mundo faz com que o mundo do Grupo de Teatro da Unipop seja movimentado pela rotatividade dos integrantes. Vanda, a única integrante do Grupo desde a sua fundação, registra que é muito difícil conciliar o mundo do trabalho com a permanência no Grupo. Alias um dos principais fatores influenciadores pela rotatividade já citada.

A questão do mundo do trabalho é constatada desde a primeira montagem de *Hamlet*, quando o elenco precisou ser substituído na segunda temporada do espetáculo por conta do horário de trabalho de alguns componentes. Fatos como esse, interferem na dinamização do mundo do Grupo de Teatro da Unipop, mas são vistos como elementos que possibilitam a ampliação da formação vivenciada no Grupo de forma a atingir outros espaços de atuação.

Atualmente, o Grupo de Teatro da Unipop é composto por onze integrantes: Amélia, Antonio, Brida, Fernando, Jorginho, Soraia – que atuam como atores (por eles denominados); Marluce – coordenadora do Grupo; Carol, Nete e Vanda – que durante o período da coleta de dados atuavam na função de contra-regra.

O Grupo de Teatro da Unipop trabalha em uma ação de fortalecer o ser humano nas potencialidades de conhecer-se, perceber que pode ser um *ser mais* pelo seu ato conhecimento. Isso registra um aprendizado sobre a vida e de vida em que o elemento norteador é o processo de criação do próprio ser. Essa criação fomenta descobertas sobre si outrora desveladas e, esse desvelar atua na forma de conceber e atuar no mundo. Um exemplo disso é a experiência de Carol.

Carol começou a fazer teatro para superar a timidez e, no curso de iniciação teatral, recebeu informações sobre a Unipop. Foi, conheceu e, com a participação, obteve mais conhecimento sobre o fazer teatral e sobre a vida. Nas palavras de Carol, integrante do Grupo:

Eu sou a mais nova do Grupo de Teatro da Unipop, entre minhas amigas fora desse Grupo a gente fala coisas de adolescente. E outro dia no Grupo eu estava conversando sobre a situação política do País. Agora fico pensando: mas quando que há um ano atrás eu estaria dominando esse tipo de assunto. A minha vida depois do Grupo de Teatro da Unipop mudou muito. Até na minha casa eu mudei. Hoje já consigo sentar e escutar as histórias de minha avó e essas histórias eu trago como laboratório para mim

A experiência de Carol revela que o Grupo de Teatro da Unipop exercita uma das categorias necessárias para o fazer teatral, o reconhecimento dos sentidos. Segundo Boal (1996a), o reconhecimento de todos sentidos fazem parte de um único corpo para possibilitar

uma aproximação da educação com a sensibilidade. Portanto, percebo que em pouco mais de um ano exercendo o fazer teatral, Carol obteve inferências em sua vida.

Como ela, entendo que o Grupo de Teatro da Unipop é um espaço e tempo que contribui para que a transformação social seja percebida como processo histórico em que a subjetividade e objetividade se prendam dialeticamente sem uma absolutizar a outra. Reafirma-se aqui a proposta de Freire (2003, p. 29) de que “a leitura do mundo precede a leitura da palavra”.

Ainda sobre a importância do Grupo para a constituição do *ser mais*, Marluce enfatiza um outro dado sobre o Grupo de Teatro da Unipop: a teia da comunidade emocional. Ela veio para o Grupo depois do espetáculo *Cuí de biscoito*¹⁵, em meados dos anos 1990, a partir dessa participação não conseguiu mais se distanciar. O relato de Marluce evidencia o fortalecimento do entrelace entre os participantes:

Não vejo o Grupo como algo passageiro, o fato de ser diversificado e a pessoas terem que ir e vir faz com que cada um crie uma identidade e as pessoas conseguem harmonizar isso dentro do Grupo. Com o Grupo vivi muitas emoções consegui trabalhar a relação artística com as diversas relações sociais.

Para Boal (1998) o teatro é o ato de criar, de fazer o agir transformar na realidade. E ao transformar a realidade, sofre a inferência do sujeito. Isso é observado no Grupo de Teatro da Unipop, que se consiste de dois pilares primordiais para a sua existência: a valorização do ser humano e o reconhecimento de suas potencialidades como sujeito de transformação social. Nesses pilares baseia-se a sintonia de aproximação dos integrantes junto ao Grupo. Ele permite que a ação política seja, no fundo, uma ação cultural para a liberdade feita com eles e por eles, tal como ressalta Freire (1987). Nessa ação cultural, cada um assume uma função específica e, ao final, todos assumem o Grupo.

No decorrer do histórico do Grupo de Teatro da Unipop, deparei que a existência do mesmo resiste pela formação que integra não somente conhecimento acerca do fazer teatral, mas também consolida entre os integrantes um elo de afetividade e sensibilidade pelo teatro. Isto foi constatado por mim ao registrar o retorno de Amélia e Brida para o Grupo após um longo tempo de afastamento.

¹⁵ Espetáculo apresentado pelo Curso de Iniciação Teatral da Unipop. Neste espetáculo Marluce assumiu a sonoplastia.

A partir das relações obtidas no seio do Grupo de Teatro da Unipop, percebo que cada um tem uma razão para escolher participar desse Grupo. Sobre o assunto Jorginho, integrante do Grupo, discorre que sua atuação na sua profissão – fotógrafo – teve inspiração do Grupo para compreender tal universo. Segundo ele, cada ser humano é ator, independente de estar em cena ou não. Na foto a seguir ele propõe uma arte fotográfica que para ele traduz o Grupo.

Foto 1: fotografia inspirada no Grupo de Teatro da Unipop.



Fonte: Jorge Adriane

Segundo ele, o Grupo é um ser que existe para que todos ali existam. Assim, procura traduzir em sua arte o que, para ele explicita a relação do Grupo com o *ser mais*, ressaltado em seu poema:

O sol existe para que a lua exista
O mundo existe para que eu exista, tu exista
A vida existe para que tu possas amar, para que eu possa amar
Mesmo que eu morra,
A vida existe para que tu possas amar, para que eu possa amar
Mas isso só será possível
Se nesta vida
Eu tiver a oportunidade de compartilhar
Com pessoas a essência da revolução de vida,
Ser mais humano.

Entendo que o próprio movimento de constituição do Grupo de Teatro da Unipop não tem como prioridade a busca de certezas, mas sim de probabilidades. Promove, ainda, cidadania, emancipação humana, cultura democrática e solidária – princípios norteadores da liberdade, para além da liberdade da ideologia liberal/neoliberal. Ela se apresenta como construção coletiva de resistência, de enfrentamento às imposições das políticas educativas oficiais e como negação da negação ao direito à educação.

Para Freire (2000), a educação deveria voltar-se para as responsabilidades sociais e políticas, recusando posições “quietistas” para a necessidade de desenvolvimento da criticidade, a qual “implica a apropriação crescente pelo homem de sua posição no contexto. Implica na sua inserção, sua integração. Resulta de trabalho pedagógico crítico apoiado em condições históricas propícias” (FREIRE, 1983, p. 69). Esses elementos contribuiriam para o desenvolvimento de uma tomada de consciência do indivíduo e para sua participação ativa, transformadora e responsável na sociedade, processo alimentado pela esperança, pelo sonho, pela utopia, como aponta Freire (2001, p.25).

Um desses sonhos para que lutar, sonho possível mas cuja concretização demanda coerência, valor, tenacidade, senso de justiça, força para brigar, de todas e de todos os que a ele se entreguem, é o sonho por um mundo menos feio, em que as desigualdades diminuam, em que as discriminações de raça, de sexo, de classe sejam sinais de vergonha e não de afirmação orgulhosa ou de lamentação puramente cavilosa. No fundo, é um sonho sem cuja realização a democracia de que tanto falamos, sobretudo hoje, é uma farsa.

Entretanto, é possível alimentar sonhos e esperanças em uma participação ativa, por meio de propostas de atuações que defrontem os acontecimentos históricos – não só pelo fato de indignação, mas para a própria compreensão do contexto histórico-social.

Arroyo (2002, p. 2) destaca a educação popular como elemento de promoção humana e salienta que os paradigmas educativos e pedagógicos devem ser radicais ao “colocar o ser humano como problema pedagógico”. Este autor ressalta, ainda, uma teoria pedagógica que deve privilegiar o ser humano.

O Grupo de Teatro da Unipop, segundo a sua origem e constituição, possibilita o anunciado por Freire (2000) e Arroyo (2002), sendo um grupo emergido no movimento de educação popular permite uma prática educativa onde o ocorre o diálogo entre saberes populares da cultura popular com os saberes/conhecimentos produzidos e sistematizados socialmente; orientados pelas necessidades dos setores populares, visando incorporá-los à sociedade, como seres humanos por inteiro.

O *fazer-se humano* comporta espaços e dimensões múltiplas; faz-se de um aprendizado contínuo e coletivo, e os movimentos sociais representam espaços privilegiados de vivências para a construção de novas sociabilidades e novos seres humanos constituído como sujeitos culturais, sociais, éticos, coletivos, espaciais, históricos, afetivos, políticos, cidadãos.

Vale salientar, que isso só é possível se o espaço de educação popular integrar as linguagens artísticas e tenha princípios metodológicos que visem uma educação emancipadora.. Nesse sentido, o tópico a seguir objetiva discorrer sobre os princípios que norteiam uma nova política cultural de formação da Unipop.

1.2. Entre Cenas: a Unipop e os princípios para uma nova cultura política de formação

A Unipop, como espaço de formação humana, objetiva, desde o princípio, a proposição de uma educação popular que, de fato, abranja todas as demandas do popular presente na Instituição, articulando projetos promotores de propostas educativas na área da educação popular.

Na Unipop, essas experiências foram reunidas por uma causa comum: possibilitar espaços de formação humana por meio da participação popular legitimada por uma formação que não objetivasse somente resistências ao sistema da ditadura, mas, que ampliasse o horizonte da concepção de educação propagada pelos governantes naquele período. Cabia retirar o viés ideológico presente na educação que, subversiva, necessitava passar por uma filtragem, visando a retirada de seu caráter revolucionário. O lema da Unipop é fundamentado nas bases *freirianas*, ressaltado em seu perfil institucional de “educar como ato político” (UNIPOP, 2003, p.2).

Ao analisar os documentos da Unipop, localizei indícios contempladores de uma nova cultura política de formação pela educação popular. Desde sua ata de criação, datada do dia vinte e sete de outubro de 1987, o colegiado de representantes formularam metas e objetivos que subscrevem o compromisso da Unipop com a educação popular, conforme expõe um de seus princípios, “desenvolver atividades de formação e informação na área de Educação Popular” (UNIPOP, 1988, p.3).

Além do exposto, destaco, ainda, o Estatuto da Unipop que subscreve princípios metodológicos que norteiam propósitos de formação dessa instituição, fazendo a seguinte proposição: “a formação que queremos busca estreitar a relação entre educação e sociedade,

articulando formação com prática social dos educandos e o seu desenvolvimento coletivo num projeto político e histórico” (UNIPOP, 1994, p. 13).

Com esse propósito, a Unipop foi consolidando suas ações, em uma perspectiva de educação popular que permitisse uma formação em busca de ações participativas, pois inúmeras foram as demandas propostas para as organizações a que se propunha a educação popular¹⁶. Portanto, a Unipop voltou-se para a formação de lideranças que viesse a articular propostas diante da democracia tão reivindicada pelos movimentos sociais. Como ressalta Otterloo (2002, p.13):

Se entendermos que a construção de uma sociedade mais participativa, mais democrática, de um Estado mais público é importante para a cidadania, a educação popular adquire um novo significado e assume uma função estratégica na releitura da realidade, na construção de novos paradigmas e na diversificação de caminhos para chegar aonde desejamos. Para isso é necessário influenciar a elaboração de políticas públicas, aumentar o controle social sobre os governos, ao mesmo tempo em que viabiliza aos excluídos voz e vez para se tornarem sujeitos capazes de exercerem uma participação cidadã, identificando suas necessidades, compreendendo as causas que geram, buscando os instrumentos de apropriação de conhecimentos ampliados e de habilidades de organização e luta pela defesa de seus direitos econômicos, sociais, culturais e ambientais.

Nesse sentido, pode-se dizer que, embora existam divergências na compreensão do movimento da educação popular, há um ponto em comum entre as diversas essas diversas práxis. Fundamentalmente, há na Unipop um compromisso como uma entidade plural e ecumênica de formação para a cidadania por meio da participação e controle social.

Sobre a questão da Educação Popular/Organização Não-Governamental (ONG), existem várias constatações referentes à política de Estado, pois dentro do contexto neoliberal há uma política de descentralização das demandas sociais na perspectiva da instauração do Estado Mínimo¹⁷. A Unipop, inserida nesse contexto tem a sua peculiaridade, pois está fundamentada nos postulados de Paulo Freire, fomentando uma política de ação social, onde seus sujeitos são agentes de participação nesse processo de consolidação.

¹⁶ Em face das problemáticas sociais da América Latina a Educação Popular foi absorvida com vários objetivos. A obra Educação Popular – utopia latino-americana através de vários autores registra tal questão.

¹⁷ Sobre tal questão Maria da Glória Ghon, em *Movimentos Sociais e Educação*, afirma que as políticas neoliberais têm preconizado a desativação da atuação direta do Estado em várias áreas sociais preconizando que a operacionalização desses serviços, sua gestão propriamente dita, seja transferida para organismos da iniciativa privada, especialmente via parcerias com entidades do chamado terceiro setor (organizações privadas sem fins lucrativos composto de ONGs, organizações sociais, entidades assistências e filantrópicas, alguns movimentos sociais, algumas empresas denominadas cidadãs, obras sociais etc.).

Nesse sentido, os princípios de uma nova cultura política de formação propõem uma educação que é vivenciada na Unipop junto aos movimentos sociais, caracterizando-se por ser um processo de produção, apropriação e partilha de experiências e conhecimentos sobre a realidade social, política, econômica, cultural e ontológica. Como ressalta Brandão (1985, p.7), “ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar”.

Isto é possível ser observado nas ações da Unipop quando dispõe, em seu cronograma de atividades, de espaço e tempo para uma educação em que haja uma interface com a realidade vivida. Nesse intuito, as linguagens artísticas, em específico o teatro, gradativamente foi e ainda busca sua relevância junto ao Projeto de Formação para a Cidadania, tal como é possível observar no item a seguir.

1.3 Porão cultural da Unipop: espaço de criação do ser

Ao adentrar o subsolo do Prédio da Unipop, à primeira vista, não se tem um diferenciador que remeta ao Porão Cultural. Há, no centro, uma copa, duas salas de aula, a biblioteca “Dorothy Stang”. Porém, adentrando pelo lado esquerdo, há um corredor estreito, colorido, onde estão armazenados, todos os adereços de espetáculos produzidos pelo Grupo. Nas duas salas dispostas ao lado direito do corredor de quem entra pelo fundo do Porão, ficam os móveis de todas as montagens. Na foto a seguir ilustro o corredor do porão para visualizar o que foi citado no texto.

Foto 2: O Corredor do Porão



FOTO: Solange Gomes

Logo adiante, na ante-sala que dá acesso ao Porão, está o camarim, com espelhos expostos em todos os espaços dessa pequena sala e figurinos dispostos em cabides. São roupas organizadas por espetáculos e remontam outras épocas vividas neles. Um armário onde ficam guardados o material da técnica de iluminação, o som, os objetos pessoais dos integrantes, além do material de maquiagem. Há, ainda, uma bancada de madeira instalada com vários espelhos para o exercício dos integrantes sobre a maquiagem mais adequada para cada montagem de espetáculo.

Uma porta de madeira verde separa o espaço do camarim e a sala do Porão. É um espaço estruturado com central de ar, fiação elétrica coberta, várias tomadas elétricas, *spots* de iluminação e dois módulos de arquibancada pintada de preto (em concordância com a cor das paredes). O piso lembra as reformas ocorridas no Porão nos últimos anos, o que se observa pelos resquícios do piso floral no meio do salão. Soraia, integrante do Grupo, assim refere ao Porão antes da reforma: “quando eu desci ali, achei um lugar esquisito, escuro, estranho. Mas ali encontrei o teatro e de lá nunca mais saí”.

Devido às ações efetivadas pelo Grupo de Teatro da Unipop, no decorrer da história da Unipop, o Porão recebeu nova estruturação, o que não foi tarefa fácil¹⁸. Ele foi dedicado ao teatro a partir do *Projeto Cala Boca Já Morreu*. Seu espaço físico, como diz Wlad Lima, fundadora do Núcleo Cultural, “permite a experimentação da criação”. Com a montagem de *Hamlet*, o Porão foi reconhecido, tanto pelo público quanto pelos integrantes do Grupo, e pela categoria artística, como Porão Cultural, o espaço de referência para o fazer teatral em Belém do Pará. Com isso o porão ganhou nova estrutura, ilustrado na foto a seguir.

Foto 3: Visão Panorâmica do Porão da Unipop



FOTO: Solange Gomes

¹⁸ No registro de Vanda, encontramos a época em que a UNIPOP passava por dificuldades, sendo discutida, até mesmo, a saída do Projeto Arteeducação e, conseqüentemente, do Grupo teatral. A saída desses projetos só não foi concretizada devido a argumentação (baseada em dados) da coordenadora geral da UNIPOP, Aldalice, reafirmando o compromisso do Grupo da UNIPOP com o processo de formação humana nela proposto. Isso era o diferencial da participação e da democratização da arte

O Porão Cultural teve sua revitalização com a participação e atuação dos sujeitos que integraram o Grupo e isso marca, também, o elo da comunidade emocional de quem convive ou já conviveu com o espaço do Porão. A questão do *ser mais* pela sensibilidade é destacada nas falas de Inês Ribeiro, ex-integrante do Grupo, ao justificar sua escolha pelo fazer teatral na Unipop:

Busquei fazer teatro na Unipop porque buscava um lugar que me deixasse feliz. E o Porão tem essa coisa de te fazer bem. Comecei a descobrir a pessoa interna que havia dentro de mim. A gente aprende a ter diálogos internos e com o outro. Aprendi a conhecer a mim mesma e principalmente o que havia dentro de mim.

Em todas as entrevistas foram apresentadas falas significativas em relação ao Porão. Isso porque todos os sujeitos da pesquisa, de forma direta ou indireta, têm algum tipo de relação com esse espaço. “Hoje, eu sinto falta do porão como espaço de experimentação, pois permissão em criar fazia a diferença”, diz Wlad Lima.

O fazer teatral, experimentado no Porão Cultural com Grupo de Teatro da Unipop, possibilita uma empatia-reflexiva em busca de uma pedagogia de auto-determinação (BARON, 2004). Pois, ele promove a todos os atuais integrantes do Grupo de Teatro da Unipop uma intensificação de auto-estima e estes “se sentem dentro do útero materno” como diz Vanda, em virtude do espaço do Porão ser um espaço de revitalização de energia, o que se é ressaltado na fala de Vanda: “O espaço do Porão é muito forte. A gente chega naquele espaço parece que surge logo uma força. A gente pode estar cansada do jeito que for. Mas, a gente chega ali só um pouquinho. Dá um pique do caramba!”

Para Soraia, “aquele lugar estranho”, na primeira impressão, trouxe um novo delineamento para a sua vida profissional. Tanto que em seu TCC, no curso Serviço Social, discutiu a importância do teatro para as questões sociais. O mais interessante a ser destacado acerca do Porão é que sua funcionalidade materializa o anunciado por Brecht: “a quebra da quarta parede”. Os espetáculos possibilitam não somente a democratização do teatro, mas a participação no exercer o palco. Essa fomentação de um espaço de experimentação, de um espaço cultural popular, mereceu destaque na imprensa.

O Núcleo de Cultura, por meio do Jornal Diário do Pará, divulgou o novo espaço junto à categoria artística paraense, enfatizando este como espaço de “multiuso” ou “teatro de bolso”. O importante dessa reportagem é o registro da comunidade emocional anunciada, neste trabalho, em relação ao Porão. O projeto de estruturação do espaço é feito por um

estagiário e, também, ator. Ou seja, o espaço do Porão é pensado por quem vive e sente o fazer do Grupo de Teatro da Unipop. Conforme podemos visualizar na reportagem abaixo:

FIGURA 1: Reportagem de divulgação do Porão Cultural

o Porão Cultural

A cidade ganhou mais um espaço cultural: trata-se do "Porão Cultural Unipop" (avenida Senador Lemos nº 557, entre Dom Romualdo de Seixas e Dom Pedro, no Telégrafo), inaugurado com a apresentação da peça "A Farsa do Mestre Pathelin", do grupo Desafio, exibida no salão multi-uso do porão (uma espécie de teatro de bolso) nos dias 6, 7 e 8 de abril. A proposta de utilizar o porão do prédio Unipop (Instituto Universidade Popular) como espaço cultural nasceu de seu próprio Núcleo de Cultura.



Wlad Lima: multi-uso



O Porão Cultural é destinado às mais variadas formas de expressão artística

Segundo uma das integrantes do Núcleo de Cultura da Unipop, Wlad Lima, o projeto de estruturação do espaço, visando a sua melhor utilização, foi elaborado pelo acadêmico de Arquitetura e ator César Machado. No entanto, o projeto não pode ser colocado efetivamente em prática, pois a verba que seria utilizada para isso acabou ficando retida no banco em virtude das medidas do plano Brasil Novo. "Agora, com a abertura do plano aos projetos das entidades culturais, vamos tentar a liberação da verba junto ao governo", disse Wlad.

Espaço

O salão multi-uso ou teatro de bolso, com capacidade para 60 espectadores, será estruturado de forma experimental — com platéia móvel, por exemplo — e funcionará como um espaço alternativo para a apresentação de espetáculos cênicos, instalação de exposições e realização de oficinas. Além do salão, consta do projeto do "Porão Cultural" a criação de um mini-cine para projeção de vídeos "de difícil acesso comercial", um atelier de serigrafia, costura e carpintaria, e uma lojinha para venda de fitas de vídeo, revistas e discos independentes, assim como o material produzido pela Unipop.

O mini-cine, a princípio, funcionará utilizando o acervo de uma das entidades que integram a Unipop, com uma programação periódica, mas aberto à solicitação de sessões especiais. O atelier atenderá às necessidades da Unipop, mas também estará aberto a integrantes dos movimentos populares e sindicais. A lojinha, por sua vez, será instalada, de forma móvel, na entrada do teatro de bolso, tendo à frente o grupo "Suruba Cultural". No porão foi aberto ainda um espaço para um laboratório fotográfico, já instalado, que assessorará a Unipop no que diz respeito à edição fotográfica de sua revista, intitulada "Cuíra", e atenderá ao público em geral.

Mesmo não estando ainda viabilizado em termos de estrutura, o novo espaço cultural já está funcionando, até como uma maneira de se conseguir estruturá-lo totalmente, segundo explicou Wlad Lima. O porão terá seu funcionamento regulado por um regimento interno, que já foi elaborado. Uma programação cultural já está agendada, mas a pauta do novo espaço ainda encontra-se aberta à inclusão de eventos. Para isso, a Unipop está efetuando uma campanha de divulgação do porão entre a comunidade artística.

Unipop

A Unipop foi criada em setembro de 1967 por um grupo de 15 entidades diretamente ligadas ao movimento popular e sindical, sendo que seu fórum máximo, o Conselho Deliberativo, é formado por um representante de cada uma dessas entidades. A Unipop também possui um corpo de educadores di-

retamente ligado à execução de seus projetos, que abrangem as áreas de cursos (básico de formação sócio-política, extensão e demanda), atendendo às solicitações das entidades; área cultural, encarregado de promover a realização de oficinas diversas e manutenção do funcionamento do Porão Cultural; área de editoração e comunicação, encarregada da confecção da revista "Cuíra", que já está em seu 3º número, além de boletins e cadernos de formação; e área teológica, que, através do núcleo ecumênico, trabalha a relação das igrejas com a política.

Na área cultural, a cargo do Núcleo de Cultura, a Unipop mantém, como planejamento anual, o projeto "Cala a Boca já Morreu", que prevê a realização de várias oficinas. No entanto, de acordo com Wlad Lima, a coisa não termina aí: "A gente recebe pedidos para repetição de oficinas já realizadas, além de muitas solicitações de novas oficinas, e acaba, muitas vezes, modificando o projeto básico de acordo com essa demanda", explicou. Ainda segundo ela, o Núcleo vem trabalhando junto ao mo-

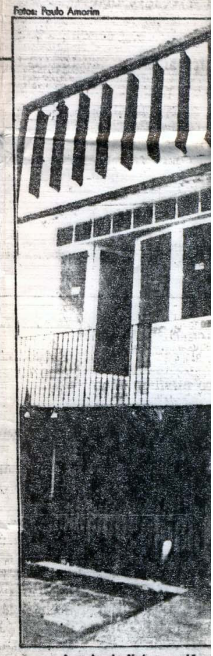
vimento político popular no visão sobre a atividade artística como animação ou "em-

"A Unipop vem mudando a questão de forma n ponto de discussão a nível p gico e também como lazer, entendimento", comentou tando que a entidade tem c "tanto que o programa culti estamos com uma demanda contrário também está sen aproximação das categori grama político dos movimen que sentar juntos, compor a tar banca", observou. Em o Núcleo quer implementar, um fórum não governament tinará um conjunto de enti avaliação da política cultur nismos "para intervir ness

Variedade marca programação dos próximos meses

É a seguinte a programação cultural da Unipop, que inclui atividades realizadas no espaço do Porão Cultural: de 5 a 13 de maio, exposição de máscaras "Meia Face", do artista plástico e ator Beto Paiva, aberta das 16 às 20 horas; de 23 a 30 de maio, exposição de charges, coordenada pelo cartunista Paulo Emmanuel, aberta ao público no horário das 16 às 20 horas; de 4 a 10 de junho, oficina "Recursos Didáticos Alternativos", ministrada por Jair Gomes, Wlad Lima e Geyza Pimentel, das 19h30 às 21h30, com 20 vagas e inscrições abertas no período de 15 a 31 de maio; de 13 a 20 de junho, exposição de fotografias, das 16 às 20 horas.

No período de 2 a 6 de julho, será ministrada a oficina "Preparação Verbal de Texto", pelo diretor de teatro Cláudio Barradas, das 20 às 22 horas, com 60 vagas e inscrições abertas de 11 a 30 de junho; de 13 a 17 de agosto, oficina "Soluções Cênicas para Eventos de Rua", ministrada por Nando Lima, Anibal Pacha e Francisco Chagas, das 19h30 às 21h30, com 20 vagas e inscrições de 1º a 10 de agosto; de 1º a 15 de setembro, programação artística do Sindicato da Previdência Social (Assinpas); de 17 a 21 de setembro, oficina "Redação e Expressão", ministrada por Alberto Costa, das 19h30 às 21h30, com 30 vagas e prazo de inscrições de 3 a 14 de setembro; de 24 a 28 de setembro, oficina "Imprensa Popular", ministrada por João Cláudio Arroyo, de 19h30 às 21h30, com 30 vagas e inscrições de 10 a 21 de setembro; e, de 3 a 14 de dezembro, oficina "Teatro Espontâneo", ministrada por Ronaldo Fayal e Olinda Charone, de 19h30 às 21h30, com 20 vagas e inscrições de 19 a 30 de novembro.



A sede da Unipop está m

Como pude perceber a revitalização do Porão buscou uma estética de teatro que integra a proposta de retirar a parede divisória entre ator e espectador. O Porão Cultural nutre o objetivo da Unipop de democratização da arte por meio da participação crítica, no qual o espaço influencia essa formação. Conforme Spritzer (2003, p.27), “é importante reafirmar que o espaço da formação e, no caso da atuação teatral, é um lugar onde o exercício diário tem continuidade na reflexão e na conscientização da ação”. O Porão Cultural da Unipop possibilitou a experiência do Grupo.

Nessa perspectiva, a Unipop, por meio do Porão Cultural, influenciou a categoria artística e conscientizou-a sobre a compreensão de teatro como espaço de apresentações cênicas, pois, para a democratização da arte, é necessário que haja espaços fomentadores dessa ação. Se há ação para efetivar a escrita, também se fazem necessários ação e espaço para viver as demais linguagens do corpo-pensante. O Núcleo Cultural exerceu papel importante para a legitimação desse espaço por meio das oficinas de fotografias e exibição de vídeos. O objetivo do Núcleo Cultural era desenvolver através do Porão Cultural uma formação que fomentasse a descolonização do nosso imaginário cultural, que por séculos impõe que não temos potencialidade para fazer a arte, a nós só foi permitido ver arte em galerias e museus que muitas vezes ficam longe do povo (BARON, 2004)

Nessa perspectiva, a Unipop desenvolve no Porão Cultural um fazer teatral com dimensão de conscientização sobre a realidade, de quebra do invisível entre o ator e o espectador. O Grupo de Teatro da Unipop, na vivência do Porão, propõe um teatro de resistência. Para Lima (2004, p.1): “nós precisamos de um teatro de porão pela filosofia da resistência e contra-ataque as regras impostas”.

O registro de fala de Wlad lembra o enredo do filme *Gueto*, o qual conta a história de sobreviventes judeus no porão do gueto, sob vigilância alemã. Uma companhia de artistas utiliza a resistência para sobreviver. Logicamente, o contexto é diferente, mas amarras sociais têm suas coincidências. Importa destacar aqui, no entanto, que o Porão Cultural da Unipop possibilita a formação de um elo bastante forte na comunidade social que o habita, fazendo-o superar os desafios propostos a cada período de avaliação da Unipop.

A coordenadora geral defende a manutenção do Porão Cultural, pois é através do Grupo que as ações da Unipop são divulgadas para o público em geral. Isso é motivador, pois percebe-se que a formação pela criação artística possibilita abrir discussões acerca dos espaços de promoção cultural em Belém.

Sobre esse assunto, Aldalice, coordenadora geral da Unipop, afirma que “a formação pela via da arte possibilitou que o Porão seja um espaço de democratização, a

começar pelo valor do ingresso e pelas temáticas abordadas no espetáculo. Coloca o teatro bem próximo do povo”.

Por outro lado, segundo Marluce, atual coordenadora do Grupo de Teatro da Unipop, o Porão, além de ser um espaço experimental, permite, por sua estrutura física, que o espectador seja parte integrante do espetáculo. Desse modo, o processo de criação vai para além do ator. Ele possibilita o exercício de criação do ator e do espectador.

Todos os integrantes do Grupo de Teatro da Unipop apresentam certo cuidado quando o assunto é o espaço do Porão, pois este “foi conquistado com muito esforço. No início, quando a Wlad precisou sair da coordenação desse Grupo e ficamos sozinhos, foi preciso muita dedicação para a continuação do Grupo de Teatro da Unipop e o nosso ponto de referencia era, aqui, o Porão”, diz Vanda.

Os atuais integrantes buscam a garantia de permanência desse espaço e mantêm-se unidos com o propósito de manter o Porão da Unipop. Essas situações, somadas ao que foi observado durante o período da pesquisa, demonstram o motivo pelo qual o Grupo de Teatro da Unipop reivindica melhorias para o espaço.

Atualmente, suas reivindicações junto ao Colegiado de Representantes centralizam-se na aquisição de uma nova mesa de iluminação. Segundo um dos integrantes do Grupo, a iluminação “dá cor para a criação do ator, e o fato de estarmos dentro de um espaço popular não quer dizer que não temos qualidade”. São reivindicações referentes à formação artística, pois, para os integrantes desse Grupo, o processo de criação no Porão depende, também, de cenário, iluminação, som. Portanto, não é uma criação relacionada somente ao espaço físico. Este se relaciona com as histórias de vida propostas pelos atores no processo de criação dos espetáculos, experimentados desde o projeto pioneiro que vitalizou o Porão como um espaço de criação do ser, conforme apresentado no próximo item.

1.4. As vivências teatrais do Projeto “*Cala a boca já morreu*”

O projeto *Cala Boca Já Morreu* foi elaborado pelo Núcleo de Cultura da Unipop em 1987. Inicialmente, teve a coordenação de Lucília Matos e, posteriormente, Wlad Lima, que deu ao projeto o caráter de experimentação teatral aos movimentos sociais. A partir do interesse dos alunos do curso de Teologia em aprofundarem conhecimentos sobre representação, sobre o fazer teatral, Wlad Lima propôs a Unipop um projeto que possibilitasse a vivência artística. Naquele período, anos oitenta, Belém não detinha espaços públicos para o

Teatro Popular e a Unipop assumiu a proposta do projeto cujo objetivo era a vivência da arte a partir dos experimentos teatrais.

Nesse período, o Porão foi utilizado como o espaço de referência para os encontros de todas as sextas-feiras e era aberto ao público em geral. Segundo Wlad Lima (2004), os encontros apresentavam “um trabalho mais anárquico que contaminava quem ia, ou de outra forma repudiava, pois quem entrava ali sofria impacto, uma coisa raivosa que despertava para a experimentação ou não”.

Durante o período de sua efetivação, muitas foram suas ações envolvendo as comunidades de bases, pois, segundo Wlad, a movimentação da Unipop se fazia com as paróquias, entidades não-governamentais e a comunidade de bairros de Belém. O relatório trienal demonstra, em dados estatísticos, que as ações promovidas pelo projeto abrangiam 50% do público total que passou pela Unipop. Com o projeto *Cala Boca Já Morreu*, não somente o teatro foi privilegiado. O espaço da Unipop foi utilizado, também, para oficinas de fotografia, de cinema, exposição áudio-visual sempre com o objetivo de participação popular.

Wlad Lima relata que, a princípio, o objetivo do Núcleo de Cultura era possibilitar a vivência da arte. A intenção da Unipop era possibilitar a formação humana na pluralidade e, com a parceria da cooperação internacional de verba, a Unipop teve condições de expandir as ações como exposições, oficinas culturais, cinema, o que só foram possíveis porque o projeto, no relatório anual, apresentava dados que confirmavam os gastos.

No início de 1993, a Unipop decidiu fazer um levantamento sobre a situação de planejamento e abrangência dos projetos viabilizados por ela. De acordo com o levantamento, as ações do projeto *Cala Boca Já Morreu* haviam influenciado não somente o teatro, mas, também, a abrangência de formação pela arte para as demais entidades de base. O resultado do levantamento apontou que 66% das 23 entidades envolvidas com a Unipop possuíam um setor de formação e mesmo assim, 88% delas recorriam à Unipop para ajudar na formação de seus militantes. Desse total de entidades que buscavam formação, 10% delas procuravam a formação específica em arte pelo projeto *Cala boca Já Morreu*.

Outro fato importante é que *Cala Boca Já Morreu* possibilitou a troca de experiências entre os alunos do curso de Teologia, artistas que já trabalhavam no teatro e o público. A cada sexta-feira, havia cerca de 60 pessoas, segundo Vanda, que discutiam e pensavam o teatro como uma arte revolucionária, com conteúdo crítico para refletir sobre a realidade.

Dessas discussões nasceu o projeto do Porão Cultural da Unipop que teve bastante repercussão na imprensa local, à época, sendo noticiado pelo Jornal O Liberal, conforme figura abaixo.

FIGURA 2: Unipop inaugura espaço cultural para o Telégrafo



Fonte: Jornal O Liberal

Com as ações do Núcleo Cultural, a partir do projeto *Cala Boca Já Morreu*, a Unipop expandiu o seu diálogo com o público em geral a partir da notícia.

Após isso, o projeto *Cala Boca Já Morreu* foi colocado como eixo de formação humana pela via da arte e, então, constitui-se o projeto Arte Educação, atuante no Curso de Iniciação Teatral. O relatório da Unipop referente ao ano 1993 revela que o Núcleo Cultural conseguiu por meio do projeto Arte Educação, promover oficinas de canto, expressão corporal, teatro de formas animadas, leitura e interpretação de textos e a montagem do espetáculo *Hamlet*, dado como sucesso de público.

O projeto *Cala Boca já Morreu* investiu na arte-educação, principalmente no teatro e no que existia de criação artística. Assim, era necessária a produção de uma nova experiência teatral. "O movimento popular solicitava um teatro que dialogasse com a heterogeneidade, vários grupos de bairros, o público universitário, assim como donas de casa, artistas trabalhadores, pessoas sintonizadas com a arte, marcavam presença" como afirma Wlad, comentando o propósito da Unipop de fomentar a formação humana.

O espetáculo *Hamlet* foi o primeiro resultado da criação coletiva, na perspectiva popular. Nesse sentido, o projeto fortaleceu sua proposta no coletivo da Unipop, pois, no início, os alunos do Curso de Iniciação Teatral “sentiam-se um pouco marginalizados do projeto global da Unipop, pois todas as suas atividades fugiam aos padrões convencionais e acabavam “perturbando” as outras atividades” (UNIPOP, 1995, p.7). O espetáculo marca, também, o reconhecimento da potencialidade de cada integrante na composição coletiva: montagem, cenário, figurino, iluminação, sonoplastia, tudo foi constituído coletivamente, em uma ação de intervenção cultural pela participação.

O projeto *Cala Boca Já Morreu* investiu na busca dos elementos necessários para a formação pela Arte-educação. Essa foi a razão da sua constituição: um ponto de ousadia na arte de enfrentar o medo de experimentar. O projeto *Cala Boca Já Morreu* desencadeou, por consequência, o Projeto Arte-educação que compõe o Curso de Iniciação Teatral e o Grupo de Teatro da Unipop, oportunizando ainda um enredo histórico pontuado por roteiros de espetáculos que arcaram a atuação do Grupo durante os dezoito anos da Unipop, conforme destacarei a partir do próximo item.

1.5. De cena em cena: O Teatro da Unipop em seus dezoito anos de existência

A Cena está aberta. Ao longe se ouve risos e gargalhadas. O enredo é composto pelas histórias do dia de cada atual componente do Grupo de Teatro da Unipop. O cenário é uma sala grande, retangular, na penumbra (o porão cultural). O roteiro pontua a discussão do mote social: “O que é ser humano?”. Minha entrada no Porão não interfere na dinâmica do Grupo. Também sou colocada na roda-viva para falar de minha história e viver aquele instante de participação. Conversamos sobre a existência do ser humano e o que nos motivava a fazer parte do teatro.

Ali, sentada, interagindo com a cena, comecei uma reflexão sobre a minha história com o teatro, o envolvimento com os jovens e com as histórias de vida que me trouxeram até aqui e registrei em meu diário de campo o diálogo de Baron (2004, p.181):

Se a nossa capacidade de narrar e contar história surge de nossa necessidade de organizar e dar sentido de nossa experiência ao mundo, como nós narramos e contamos nossa história depende de quem nós somos, do lugar a que pertencemos e das histórias que ouvimos ou deixamos de ouvir.

No diálogo com o Grupo, na coleta de dados e comigo mesma fui compreendendo que o meu processo de formação constituiu-me para o reconhecimento do teatro e minha relação com o Grupo se dava por esse elo de entender que a formação humana perpassa pela leitura do mundo, por outras linguagens além da escrita. O lugar de onde venho de algum modo concedeu-me a possibilidade de criação e imaginação, fosse pelos restos de madeiras dos móveis de meu pai ou pelos bordados de camisinhas feitos por minha mãe. De algum modo, essas histórias foram trilhando o meu caminhar. Daí, a relevância do que anuncia Freire (2003, p.71): “Não podemos duvidar de que nossa prática nos ensina. Não podemos duvidar de que conhecemos muitas coisas por causa de nossa prática”. Deste modo, pude também compreender o quanto minha história é válida para o processo dessa pesquisa. Compreendida por mim como num caleidoscópio, as imagens são definidas, a partir do ponto de que parte o olhar.

E as imagens do Grupo de Teatro da Unipop possibilitam não somente olhar o caleidoscópio, mas ir além, vasculhar, mexer, experimentar, ouvir as histórias desse Grupo que entende o teatro como uma arte capaz de contribuir para a transformação social, de saber a história desses sujeitos de ação. O histórico do Grupo apresenta uma experiência teatral em que a educação perpassa não como protagonista da cena. É fascinante ver que o teatro e a educação compartilham o poder do palco na formação humana em um processo de cumplicidade com a realidade. Um não ultrapassa o outro. Os dois se articulam em uma experiência sedutora em que os valores culturais dos sujeitos promotores da cena não são descartados.

Os espetáculos do Grupo de Teatro da Unipop, segundo o acervo documental da Instituição procuram estabelecer uma relação em que privilegia roteiros, enredos e cena que dialogue com as questões sociais relacionadas em cada período em que os espetáculos passaram pelo processo de criação.

No quadro a seguir podemos ter um conciso roteiro desses espetáculos do Grupo produzidos ao longo dos dezoito anos da Unipop:

Quadro 4: Conciso Roteiro dos Espetáculos do Grupo de Teatro da Unipop ao longo dos dezoito anos da Unipop.

1. HAMLET. 1991. Espetáculo resultante do Projeto *Cala boca já morreu*. Primeiro espetáculo do Grupo de Teatro da Unipop. Atingiu em duas temporadas um número significativo de público. Ganhou na FESAT, prêmios de ator revelação, atriz revelação, melhor direção. A partir deste espetáculo o Grupo de Teatro da Unipop começou ter visibilidade junto a comunidade artística e o público em geral da cidade de Belém.



2. ASSALTO A MÃO AMADA. 1992. Espetáculo que marca a autonomia do Grupo de Teatro da Unipop. Com afastamento de Wlad Lima na Coordenação desse Grupo. Os integrantes do Grupo assumiram como experimento teatral os jogos lúdicos e experimentaram como espetáculo pelas praças de Belém. O experimento deu tão certo que Olinda Charone ao assumir a Coordenação do Grupo de Teatro da Unipop. Deu prosseguimento a proposta. Neste espetáculo o Grupo de Teatro da Unipop marca o seu primeiro espetáculo de Rua.



3. QUEM ROUBOU MEU FUTURO. 1993. Baseado na obra de Silvia Orthof. Espetáculo Popular de rua. As técnicas circenses divulgavam a tristeza de um jovem prestes a abandonar seus pais. O Grupo de Teatro da Unipop assume a postura de intervenção cultural o palco é armado junto aos espaços públicos da cidade de Belém.



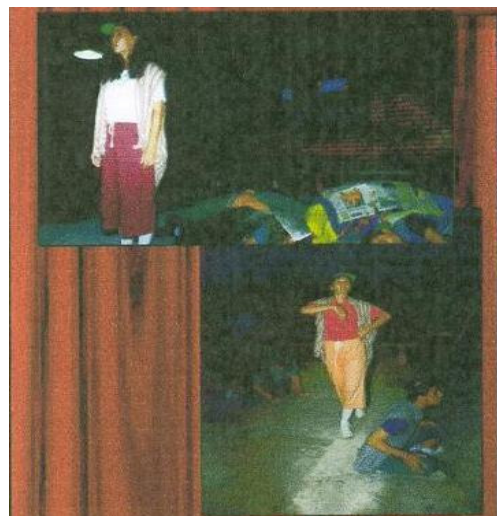
4. ZUMBI.1994 .Obra baseada no texto de Boal de Guarnieri. A sua temática trata da questão do Preconceito Racial. A relação de como Zumbi foi se constituindo junto ao povo. O espetáculo traz em cena um item de constituição do povo brasileiro.



5. SÃO NELSON NOSSO RODRIGUES. 1994. Espetáculo adaptado em diálogo com o Grupo de Teatro da Unipop a partir dos textos da obra do autor. O espetáculo foi dividido em três cenas que coloca em cena os conflitos do Ser humano.



6. EDUCAÇÃO: INSISTA, PERSISTA E NUNCA DESISTA. Agosto de 1995. Espetáculo de intervenção para as políticas públicas de educação. Montado a partir das propostas levantadas no encontro “Educação para todos. E as ONGs”. É um espetáculo que contém cinco cenas construídas com o objetivo de problematizar, através da linguagem teatral questões pertinentes a crise educacional brasileira.



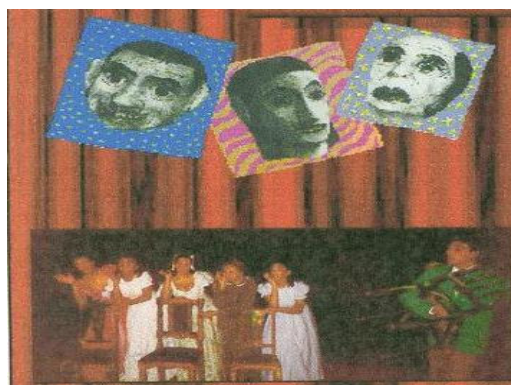
7. O LIXO, A CIDADE E A MORTE. 1995. Espetáculo com texto épico, inspirado na Obra de Rainer Fasbinder. Encena as aparências que ficam no sub-texto dos preconceitos dos rótulos dado a prostituição. O Grupo optou por mostrar a transcendência que pode existir em todo e qualquer comportamento dito desviante.



8. MORTE E VIDA SEVERINA. 1996. Baseado na obra de João Cabral de Melo Neto. O Grupo manifestou em cena um repúdio ao massacre de Eldorado de Carajás. O seu enredo retrata os conflitos agrários pertinentes na região sul do estado.



9. O MAMBEMBE. 1997. O espetáculo retrata o dia a dia de uma companhia teatral nômade. Desvela as dificuldades financeiras para manter um grupo teatral. Nesse espetáculo o Grupo procura colocar em cena a realidade que norteia as dificuldades para sua existência.



10. BUFONARIA BRECHT. 1998. Em comemoração aos 100 anos de Bertolt Brecht tem parceria com a Escola de Estudos Germânicos. As cenas evidenciaram a importância do Brecht para a história do teatro.



11. TORTURAS DE UM CORAÇÃO. 1999. Conta a história de três homens disputando o amor de uma mulher. O espaço de intervenção é o Anfiteatro da Praça da República. Baseado na Obra de Ariano Suassuna.



12. MARTIN CERERE. 2000. Em diálogo com os 500 anos do Brasil. O Grupo manifesta cenicamente a sua história sobre o Brasil. Baseado na obra de Cassiano Ricardo.



13. ANJO NEGRO. 2001. O Grupo trata de uma forma diferenciada a obra de Nelson Rodrigues. Traz em pauta a questão do Racismo, e os conflitos interiores de personagens que não aceitam a condição de exclusão racial.



14. TEM BOTO NA BARRIGA... MAS QUANDO? 2002. O Grupo comemora 15 anos de existência e com um texto adaptado de Adriano Barroso (ator que fez Hamlet no Primeiro espetáculo da Unipop). Nesse espetáculo o Grupo desvenda os valores dos encantamentos amazônicos.



15. FARSA DO PANELADA. 2003/2004. Período de eleições o Grupo de Teatro da Unipop sai do Porão e vai para os espaços públicos falas de política, religião, fome, participação e controle social.



A FARÇA DO PANELADA V. 2

15. PARESURUMANO. 2005/2006. Durante nove meses o Grupo participou de inúmeras oficinas e encontros que oportunizassem o reconhecimento de seu ritmo corporal. Para compor o enredo cada criador de cena foi pesquisar sua própria história de vida. O roteiro foi experimentado em diálogo com o mote social proposto: SER HUMANO. As cenas seguiram uma estética e forma simbólica. Este espetáculo foi mais um laboratório daquele sujeito que faz o teatro.



Em todos esses espetáculos, analisei a importância dada ao processo de aprendizagem teatral em vários níveis: a experimentação teatral, a formação de lideranças, a formação de platéia, o trabalho com não-atores e a formação de atores.

Em todos pude constatar, a partir dos documentos analisados, a presença do projeto do Grupo de Teatro da Unipop ultrapassando os limites estéticos da cena na busca de uma sociedade mais justa. Por isso, o sujeito vem antes do ator, inclusive, em termos de formação. A compreensão da importância da arte na formação do sujeito, como um mecanismo capaz de atuar criticamente em prol da transformação, está presente em todas as ações pedagógicas do Grupo, o que, dessa forma, o aproxima das idéias defendidas por Paulo Freire.

O roteiro de espetáculos do Grupo de Teatro da Unipop se dinamizou o enredo do histórico do Grupo constituído em três fases singulares, constituídas pela (A) experimentação do clássico, (B) a revolução cultural e (C) a cena do ser. A partir de então, apresento excertos de enredos que compõem cada uma dessas fases.

A) A experimentação do Clássico

“A partir de agora você está convidado a testemunhar este fazer teatral. Sinta-se a vontade para construir a sua própria história”. É desta forma que o público é convidado a testemunhar o processo de criação do espetáculo *Hamlet*. A cena revela um labirinto cênico, onde o espectador é despertado *de e para* todos os lados. É a imagem do caleidoscópio. São imagens de um cenário onde o fio narrativo é expandido a vários focos de olhares. O

espectador é chamado a “olhar o mundo” do lugar de onde está situado. O espetáculo causa reflexão. Incide sobre cada um de forma diferente.

O enredo é baseado na obra clássica de Shakespeare, mas adaptado para um roteiro arrojado. O fio condutor da narrativa é dado pela *face das sete Ofélias*. O espetáculo não se instaura em torno de um personagem. O roteiro é tecido pelos vários personagens que compõem o espetáculo, ressaltando o que propõe Boff (1999, p.139): “cada imagem refletida indica uma possibilidade de ação, isto é, exige uma resposta, ‘o tu é parteiro do eu’”. Nesse diálogo com fazer teatral só é possível manusear o caleidoscópio de cenas se houver espaço para experimentação e *Shakespeare* possibilita essa dimensão da eficácia cênica em diálogo com o âmbito educativo proposto pela Unipop.

O espetáculo *Hamlet* brinda o início da materialização de uma de intervenção cultural cujo objetivo fomentador não foi a montagem do espetáculo, mas sim, conforme ressalta Boff (1999), a origem de cada sujeito participante. Além de possibilitar o contato com um clássico, *Hamlet* é um espetáculo que marca pela politização do mote social, o debate dos valores que ficam no invisível do poder. Tudo isso é colocado em cena.

Pela trilha da Ofélia ou da sombra de Hamlet o espectador irá exercitar um olhar sobre a cena não de forma linear, mas desvelada em um roteiro que tece e é tecido pelos espectadores e pelos artistas. Parafraseando Meira (2003, p.54), “o visível transparece e aparece perpassado por regimes de visibilidade, meios audiovisuais, dinâmicas que extrapolam as tradições históricas dentro dos quais se formaram”.

Utilizando-me da metáfora do caleidoscópio, explico a experiência teatral do Grupo de Teatro da Unipop, em *Hamlet*, como um trabalho coletivo em que todos os envolvidos se dispõem ao experimento da criação, do parir e ser parido. No entanto, esse sujeito parido não precisa ter um padrão imposto. Há uma relativização com o período em que foi montado. Ao tocá-lo pela primeira vez, talvez não se perceba a magnitude de sua ação. Isso se dá por inúmeros fatores, dos quais destaco a experimentação da criação.

Em 1991, período de temporada de *Hamlet*, os espaços teatrais públicos ainda não disponibilizavam de uma política cultural para o teatro popular. Não se tinha um movimento de expansão do teatro para o público em geral. Com o movimento do Grupo de Teatro da Unipop, constitui-se um ponto de referência da categoria teatral, o espaço de formação de atores e de espectadores anunciado por Brecht. Há uma concretização do que é proposto por Freire (1979, p.64):

Na medida em que o homem cria, recria e decide, vão se formando as épocas históricas. E é também criando, recriando e decidindo como deve participar nessa época. É por isso que obtêm melhor resultado toda vez, integrando-se no espírito delas, se apropria de seus temas e reconhece suas tarefas concretas.

Destaco que o Grupo de Teatro da Unipop, no período de *Hamlet*, se propunha à experimentação do fazer teatral em uma perspectiva de desvelar a vida, com o propósito de evidenciar o exercício político de “esvicerar os bastidores”. Essa metáfora relaciona-se com a criação artística: como o sujeito experimenta, se torna artista e propõe isso para ser manifesto ao público, de forma que o mesmo observe os bastidores do fazer teatral em uma dimensão educativa pela sensibilidade. É falar de vida metaforicamente, em uma re-criação da realidade. Não há um só exercício do espectador; há um “ver tudo que se olha”. (BOAL, 1998).

Deste modo compreendo que a experiência teatral proposta pelo Grupo trilha caminhos de uma formação de educação para a sensibilidade. O teatro é o tempo e o espaço para essa experimentação. O espectador sai da passividade e é convidado a compartilhar da ação revolucionária de ver o mundo pela estética. Acumula a compreensão de que “o penhor de sua expressão (o teatro) é o próprio homem, pois a idéia de teatro é, nele, o próprio teatro da idéia”. (GUINSBURG, 2002).

A experimentação teatral com *Hamlet* desmonta, também, a idéia do caleidoscópio e “metamoforsea” em muitas cenas, imagens, enredos, roteiros.

Assim sendo, compreende-se que, se o caminho de uma linguagem cênica inovadora está diretamente vinculado à capacidade de inventar, agrupar, fazer interagir signos provenientes dos vários meios produtores que se conjugam para constituir uma articulação cênica significativa, não é possível privilegiar, nesse processo de criação significa, a função da palavra dramaturgia e poética (texto) ou a concepção diretorial com toda a sua importância projetiva, mediadora e totalizadora (encenação) em detrimento do gesto chamado “intérprete” (desempenho). Na verdade, ele o ator, é mais do que isso, pois é um legítimo co-criador do teatro em ato e, através dele, pelo mecanismo já explicado, o público também o é. (GUINSBURG, 2002, p. 11).

Em *Hamlet*, a expressão cênica evidencia a realidade cotidiana do Hamlet paraense – homem que vive num centro urbano mediatizado pelos valores culturais que cada indivíduo constrói de si para si. Os sentimentos circundam a realidade cotidiana do homem urbano e isso compõe o espetáculo, não somente pelos integrantes do Grupo de Teatro da

Unipop. Nessa perspectiva, há um enredo de um texto clássico. Mas, para a criação artística no *Hamlet*, são as histórias de cada componente desse Grupo destacando valores culturais que são desvelados no processo de criação e polemizados junto e com o público.

Segundo Meira (2003), para colocar em prática virtualidades ainda não exploradas, é preciso avançar para entender o lugar da cultura na vida humana, a qual é composta por uma trança cultural: arte e educação. Em *Hamlet*, pode-se destacar a existência desse comprometimento em garantir uma experimentação teatral sintonizada e cúmplice de uma educação que destaque a formação do ser humano.

Existe uma vontade, um desejo latente. Há sujeitos envolvidos pela curiosidade da criação e experimentação e que se dispõem a vivenciar uma outra prática de formação. Daí emerge o processo de criação. O próprio espaço para a efetivação das experimentações teatrais é um espaço que, apropriado, é constituído pelo Grupo e com o Grupo, o que demonstra a delineação da metodologia criativa autônoma pelo processo de formação.

De acordo com Lima (2004, p.1), “esse teatro mais político, experimental, fez a Unipop ser conhecida mais pela via da arte do que qualquer outra ação”. Isso ressalta a concepção das montagens dos espetáculos, até então, produzidos pelo Grupo. Nessa experimentação, esse Grupo, no ano de 1993, passou por um período delicado, pois Wlad Lima, uma das principais colaboradoras do Grupo de Teatro da Unipop, necessitou afastar-se da Unipop e os demais integrantes ficaram a exercer a função de garantir a existência desse Grupo.

Tínhamos começado todo um processo de formação e de visibilidade junto a categoria artística e aquele período exigiu de nós integrantes que exercitássemos a nossa liderança e nossa autonomia na criação. Com isso, iniciamos um trabalho entre nós com exercícios grupais com vários jogos lúdicos. Muitos saíram, pois o processo de criação gerou uma polêmica no Grupo de Teatro da Unipop. Mas, quando um dia fomos exercitar na Pça Brasil e as pessoas vinham brincar conosco vimos que dali poderia sair uma bela proposta de intervenção teatral. (Vanda, integrante do Grupo).

A intervenção teatral a que Vanda se refere é o espetáculo *Assalto a Mão Amada*, criado a partir da necessidade da continuidade das ações do Grupo de Teatro da Unipop. Segundo Vanda, era envolvente e, ao mesmo tempo, fascinante ver que as pessoas, a partir do espetáculo, se permitiam a brincar. “Nós começávamos a brincadeira, instigávamos, convidávamos à participação e depois saíamos e o espetáculo continuava sem nós”, diz Vanda.

A cena que registra este espetáculo é a brincadeira regionalmente conhecida como *macaca*. A cena mostra um diagrama pintado no chão e tudo inicia no lúdico do brincar. No jogo cênico, os integrantes vivenciam o experimento com as pessoas do entorno, pois esse tipo de brincadeira, aos poucos, desapareceu do cotidiano do cenário urbano. O teatro proporciona o experimento em outra dimensão. O espectador participa e faz da cena uma ação cultural.

Conforme Boal (1983), o papel fundamental dos comprometidos com uma ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a idéia libertadora, mas convidar os homens a captar, com seu espírito, a verdade de sua própria realidade. Dessa forma, a experiência teatral deste espetáculo focaliza a formação de liderança do Grupo de Teatro da Unipop mesmo sem um texto a ser estudado. O enredo foi nortado pelas memórias que cada um trazia das brincadeiras em um exercício constante da criação, re-criação, co-criação pelo diálogo, como proposto por Freire (1987).

Neste processo, observa-se, ainda, a superação do Grupo de Teatro da Unipop em ter um integrante que atue como diretor do espetáculo. A eles foi dada a oportunidade e, assim, se permitiram a busca pela liberdade de criar, de garantir a formação desse Grupo, o estudo e pesquisa do processo de criação, exercícios de uma formação em que o ser é uma conquista no conhecer-se e reconhecer-se com potencialidade de exercer a liderança de forma humanizadora. Houve conflitos, desavenças e, até, desistência de alguns integrantes do Grupo, mas como afirma Freire (1987, p. 34).

A liberdade, que é uma conquista, e não uma doação, exige uma permanente busca. Busca permanente que só existe no ato responsável de quem a faz. Ninguém tem a liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem. Não é também um ponto ideal, fora dos homens, ao qual inclusive eles se alienam. Não é idéia que se faça mito. É condição indispensável ao movimento de busca em que estão inscritos os homens como seres inconclusos

Wlad reporta-se a esse período de experimentação teatral da Unipop como um espaço de formação, como cita em seu depoimento: “um aprendizado da Unipop foi lidar com as diferenças não só no sentido de respeitar os direitos humanos, mas de perceber que o outro é diferente”.

O espetáculo *Assalto a Mão Armada* marca o processo de saída de Wlad e da chegada de Olinda Charone para assumir a coordenação do Grupo.

Vale ressaltar que, no período dos espetáculos *Hamlet* e *Assalto a Mão Amada*, o Grupo de Teatro da Unipop foi contemplado com inúmeros prêmios, revelação de talentos artísticos e, o fundamental para esse Grupo, conseguiu abranger um número significativo de participantes. A rotatividade do Grupo de Teatro da Unipop é recorrente, mas isso demonstra que o objetivo maior desse Grupo é a formação pela via da criação artística.

B) A revolução cultural

A maior revolução para mim foi a superação de andar no arame. Tudo começou com a oficina de práticas circenses, apresentada ao Grupo de Teatro da Unipop. O arame chamou minha atenção e, logo, tomei a iniciativa de todo dia após a oficina treinar. No início, foi um desafio, mas o desafio tornou-se disciplina e, daí, um grande prazer quando eu consegui andar no arame. (Vanda, integrante do Grupo).

A cena acima descrita compôs o processo de criação do espetáculo *Quem roubou o meu futuro?* A cena compõe o enredo de um espetáculo de rua e aborda a vida de um jovem que resolve deixar o país e tentar a vida em outro lugar para resolver seus problemas financeiros. Baseado na obra de Silvia Orthof, o enredo ganha elementos da cultura amazônica (música e outras questões regionais).

O texto, dotado de simplicidade, permite um entendimento direto entre o público e os integrantes do Grupo de Teatro da Unipop. Um espetáculo de teatro popular em que o espectador é o público da praça, mas não um passivo nas cenas. Num espetáculo em que predomina o circo, o espectador se liberta e é libertado pela proposta do Grupo de Teatro da Unipop. “Pode ser que o teatro não seja revolucionário em si mesmo, mas não tenham dúvidas: é um ensaio da revolução!” (BOAL, 1983, p. 181). A revolução, neste caso, é evidenciada pela Vanda, que supera o desafio de andar no arame e traz esta cena para o espetáculo, colocando-a em interação direta com o público, conforme evidencia a foto o seguir.

Foto 4: O equilibrista: o desafio compartilhado com o público



Fonte: CD ROOM 10 Anos Unipop.

A cena do equilibrista, aqui destacada, é carregada pelas memórias do circo do quintal. Além das bailarinas, o que mais me chamava atenção era o homem andar na corda bamba, o suspense da possível queda, o grito da platéia, tudo isso abriu o baú de minhas memórias e se articula com as memórias de Vanda e do espetáculo.

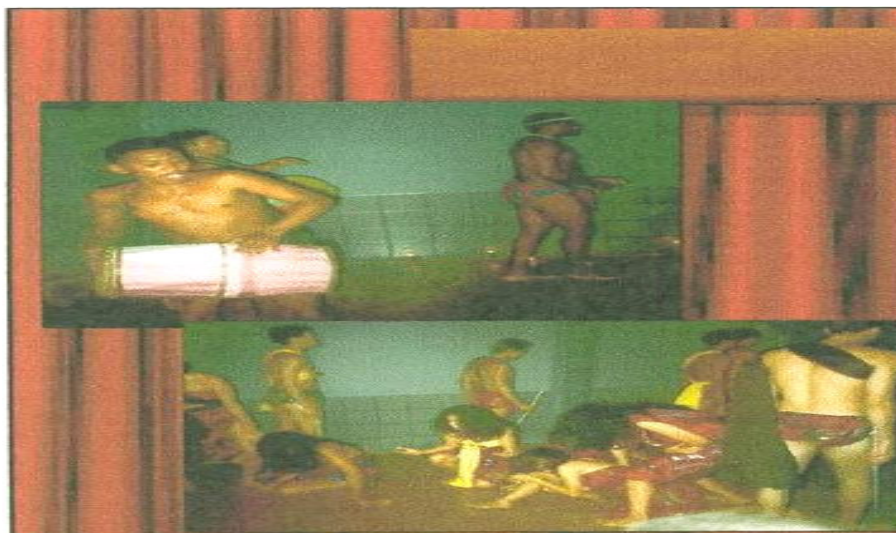
Destaco que a revolução cultural que se refere Boal (1986) também me atinge enquanto pesquisadora, pois as experiências teatrais do Grupo se dão em uma perspectiva de teatro popular, o que não significa teatro sem qualidade. O popular neste caso caracteriza-se pela democratização do teatro, não no sentido de massificá-lo ou pela cópia de estereótipos populares grotescos. O popular é inspirado no teatro *Brechtiniano*, o qual derrubou o muro instaurado entre ator e espectador e, o Grupo vai mais além, considera um teatro de ação, de participação crítica, a ser reconhecido e valorizado como um teatro popular “consciente de que não pode se salvar pelos mitos, pelos sonhos: é necessário que ele seja operante aqui, hoje e agora” (DORT, 1976, p.08).

O *aqui*, o *hoje* e o *agora* são elementos que compõe a formação humana pelo Grupo de Teatro da Unipop. O enredo desse espetáculo propõe uma reflexão sobre ser jovem brasileiro, amazônida. O método desse reconhecimento é estabelecido pela linguagem cênica, para a qual o que importa “é que estes homens particulares e concretos se reconheçam a si próprios no transcurso da discussão como criadores de cultura. Por isto as imagens devem poder expressar algo deles próprios e, tanto quanto possível seguindo suas próprias formas de expressão plástica” (FREIRE, 2000, p. 16). O poder do palco necessita passar por um processo de democratização para que haja, de fato, uma intervenção cultural permanente.

Dessa forma, destaco a relevância da experiência teatral da Unipop. Suas ações formadoras movem não somente quem participou de espetáculo ou o assistiu, mas, também, aqueles que buscam compreender o potencial educativo do teatro. Não afirmo que o teatro tenha por finalidade a educação, mas que seu processo de criação é de grande relevância, para o desenvolvimento de subjetividades e organizações democráticas, conforme afirma Baron (2004). É necessário que experimentemos as sensibilidades e estratégias propostas pelo teatro para, assim, aprendermos a interpretar a nós mesmos e aos outros conscientemente.

Na perspectiva de destacar cada integrante como criador de cultura e debater sua constituição histórica (assim coma sua própria história), o Grupo de Teatro da Unipop consegue estabelecer uma interface entre teatro e educação sem que haja o empoderamento de um sobre o outro, além de possibilitar aos seus integrantes o contato com obras de autores teatrais. Um exemplo disso é o texto do espetáculo *Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que traz em cena a experiência teatral de contar cenicamente a nossa constituição histórica e a polemização da escravidão negra entrelaçados pelo enredo do ser amazônico, brasileiro, preso pelas limitações de viver as vicissitudes do ser humano pleno, tal cena é explicitada na foto a seguir registra a cena do Navio Negreiro.

Foto 5: Porão do Navio Negreiro



Fonte: CD-ROM 10 Anos Unipop

Percebe-se, a partir da cena exposta a dimensão pedagógica do Grupo de Teatro da Unipop no aprender a ler e escrever a história pelo comportamento humano, em um processo repleto de ação e reflexão. "Dizer a palavra, em um sentido verdadeiro, é o direito de

expressar-se e estressar o mundo, de criar e recriar, de decidir, de optar”. (FREIRE, 1982, p. 49).

A opção de formação humana por meio da arte-educação faz com que os textos utilizados pelo Grupo conectem-se com o objetivo maior da Unipop: os direitos humanos. Mesmo os textos de Nelson Rodrigues, com forte apelo dramático, são adaptados em uma mistura de teatro e confissão das pessoas envolvidas na montagem. Um dos textos ganha o nome de *São Nelson Nosso Rodrigues* e, como espetáculo, revela um palco dentro de outro palco; expõe o drama em si. O enredo norteia a angústia de representar uma arte tão complexa do fazer teatro. A cena escolhida traz ao palco três damas: “a falecida”, Lídia e “Anjo Negro”. A partir delas o Grupo revela as tramas do autor, conflitando amor, traição, sexo, paranóia e, principalmente, preconceitos.

O espetáculo *São Nelson Nosso Rodrigues*, por meio da cena descrita, possibilita-me uma reflexão sobre outra forma de escravidão: os preconceitos concebidos pela sociedade. O espetáculo demonstra ser o imaginário cultural humano colonizado por valores que impedem a liberdade do *ser mais*.

As ações do Grupo de Teatro da Unipop apropriam-se, cada vez mais, da realidade vivida no diálogo com os valores culturais emergidos das relações sociais, inerentes aos integrantes desse Grupo e ao próprio contexto da Unipop.

O teatro é experimentado no interior do Porão Cultural, mas todo o processo de criação é nutrido pelo mote social e gera a formação de uma experiência teatral singular, em que a coletividade, o exercício da participação, faz a ação tornar-se consciente.

Agora, o caleidoscópio de imagens é construído por cada integrante. A geração de integrantes do primeiro espetáculo já começa a trilhar os primeiros passos no meio da arte-educação. Soraia, uma das primeiras integrantes, compõe o quadro de educadores do Projeto Arte-educação; Vanda assume a arte-educação na Fundação Curro Velho; Amélia Melem, na *Emaús*, começa a ministrar as primeiras oficinas de arte educação. As ações da experiência teatral da Unipop logo começam a expandir-se.

O Grupo começa a trilhar o caminho da intervenção junto às políticas educacionais. Isso é registrado por ocasião do Encontro da ABONG (Associação Brasileira de Organização Não-governamental), em que a temática *Educação para todos* procurava enfatizar a crise educacional que assolava o país. A questão da educação como um direito de todos inspirou o enredo no processo de montagem do espetáculo *Educação: insista, persista e nunca desista*. A figura do repórter é pertinente nas cinco cenas do espetáculo que apresenta as mazelas da educação pública brasileira. Ao público são feitos vários questionamentos

acerca de sua omissão, pessimismo e descrédito com o poder público. Tudo isso é roteirizado pelo embalo musical de *raps* com letras compostas pelo próprio Grupo.

A experiência teatral do Grupo de Teatro da Unipop destaca-se pela objetividade cênica ao tratar de um assunto tão presente e polêmico, de tal forma que ocorre “a ruptura criativa da educação passiva” (FREIRE, 2000). O espetáculo permite que esse Grupo participe da elaboração de propostas de educação para ONGs e estimula, por meio do acúmulo de sua experiência, uma proposição de teatro com perspectivas de críticas e inclusão de possíveis reformulações. É fomentada, aqui, uma pedagogia do teatro baseada em Brecht (citado por DESGRANCES, 2006, p.51), que fomenta o seguinte:

O caráter pedagógico do teatro épico brechtiniano estaria centrado na resposta criativa do espectador “as narrativas apresentadas, na sua interpretação do evento, na compreensão particular dos fatos trazidos à cena”. Um teatro que afirmava a própria característica dialógica. [...] Um teatro fortemente marcado por sua vontade educacional [...] posicionando o espectador como sujeito diante de um mundo passível de transformação.

Evidentemente que o objetivo da Unipop é ir mais além, fundamentada a partir do que propõe Boal (1983): um teatro ação, político, o qual defende que cada um de nós pode assumir uma postura crítica de ação. Para ele, “alguns de nós fazemos teatro; é nossa profissão, nossa arte, nosso ofício. Mas todos os homens e todas as mulheres são teatro: é condição humana” (BOAL, 1983, p.32).

Nesse sentido, o Grupo assegura ser o teatro uma linguagem com possibilidades de formação humana revelada pela estética teatral de observar as questões sociais pertinentes à realidade vivida e que precisam ser ditas cenicamente. A formação pela criação artística permite que assuntos do cotidiano sejam discutidos de modo a organizar um enredo em que o espetáculo não seja o fim maior, mais sim o processo de montagem, o qual deve acumular discussões, participação e efetivação do sujeito sobre a realidade vivida.

Nessa mesma perspectiva, os espetáculos *O Lixo, a Cidade e a Morte* e *Morte e Vida Severina* destacam questões sociais que necessitam emergencialmente ser discutidas no âmbito das políticas públicas. É uma forma de participação e denúncia de questões já muito discursadas, debatidas. A opção do Grupo, então, é debater, cenicamente, tais assuntos. No espetáculo *O Lixo, a Cidade e a Morte*, o Grupo optou por encenar aquilo que reforça e se esconde nas aparências. O enredo trata da prostituição de uma forma a ser explorada sem o *clichê*, mas na humanidade que rotula e é rotulada a partir das aparências. A foto a seguir evidencia isso.

Foto 6: As aparências: entre rótulos e rotulados



Fonte: CD ROOOM 10 Anos Unipop

A cena da prostituição não é um calvário, mas um lugar de transcendência – de existência possível em todo e qualquer comportamento dito desviante. Baseado na obra de Rainer Fassbinder, ele traz à tona a forma corajosa e perversa do escrever para si mesmo. Deste modo, foi possível criar textos que originaram o texto norteador da montagem desse espetáculo. Explorar o subtexto das aparências fez com que cada integrante do Grupo trouxesse a sua visão sobre os valores invisíveis que adestram o corpo e que algemam o reconhecimento do *eu*. Conforme sugere Boff (1999), o meu *eu* é parido por *tu*, à medida que vou *me* reconhecendo no sorriso do *outro*, na empatia do *outro*. Tal sintonia é possível quando estamos exercitando continuamente o ato de criar.

E não poderia ser diferente com o espetáculo *Morte e Vida Severina*. O cenário estadual registra o massacre do Eldorado de Carajás. O texto de João Cabral de Melo Neto adapta-se a partir da personagem “Severino”, o qual conta sua saga de atravessar o sertão nordestino em busca de melhorias de vida e acentua o conflito pela posse da terra. O espetáculo aborda os conflitos agrários e faz referência ao ato ocorrido no sul do Pará. Tornou-se um repúdio das injustiças cometidas referentes ao processo jurídico dado ao caso e foi uma forma de registrar sua proposição junto aos órgãos de proteção e defesa dos direitos humanos da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) e Organização das Nações Unidas (ONU).

Percebe-se, assim, uma ação mais próxima da ação cultural anunciada por Freire (1982). Vale ressaltar que esses espetáculos não perdem o teor estético, pois, segundo Meyra (2003), o estético só tem qualidade quando é partilhado como expressão, conhecimento,

comunicação. O estético, nesse sentido, significa vivência de intersubjetividade. É preciso, contudo, que haja uma correspondência com a cultura popular que possa traçar uma circunstância criadora para tal relação.

Como visto anteriormente, o Grupo de Teatro da Unipop procura assegurar um fazer teatral relacionado com realidade. Como isso afeta o processo de criação desse Grupo, só se pode perceber pela experiência de cada um ir além do plano das sensações, ressaltando o que Meyra (2003, p. 95) anuncia: “O artista passa a ter grandes responsabilidades acerca do que propõe, uma vez que na sua obra estão condensados séculos de historicidade, a qual ele deve tornar consciente, tomando consciência plena das forças e limitações que afetam seu fazer e o modo de expô-lo ao público”. Isso se intercala com o que anuncia Freire (1980, p. 26): “Por isso mesmo a conscientização é compromisso histórico e está baseada na relação consciência-mundo”.

Nesse sentido, o Grupo reafirma o compromisso com a conscientização e a experiência teatral, o espetáculo *Mambembe* parte de um velho ditado: “se não pode vencê-los, junte-se a eles”. A cena retrata a companhia dramática *Frazão* perante dois obstáculos: a procura de uma primeira dama, o que ocasiona uma disputa conflituosa entre as atrizes: as circunstâncias da companhia fazem com que se aceite Laudelina como sua primeira dama, o que causa um furor entre as demais atrizes que se reúnem com o objetivo de retirá-la do cargo; o enredo do espetáculo apresenta as dificuldades de manter uma companhia teatral e isso também é uma forma do Grupo de Teatro da Unipop registrar suas dificuldades em manter a existência e continuidade das ações teatrais.

Nesse sentido, cada espetáculo é construído na resposta de avançar cada vez mais na participação de propostas públicas sociais. É uma aprendizagem que abrange o público, não somente o Grupo de Teatro da Unipop.

O processo de formação dá ao Grupo condições de fomentação para a montagem dos espetáculos. Não são textos estabelecidos. Estes são estudados, discutidos, experimentados. Da experimentação pode-se ter (ou não) um espetáculo. O importante é que, a cada montagem, elementos de formação sejam renovados, mesmo com a rotatividade dos integrantes.

É possível evidenciar esses elementos de formação no espetáculo *Bufonaria Brecht*, no qual o Grupo revela caminhos trilhados por Brecht e sua proposição de teatro. O que inspirou um trabalho de formação teatral onde provocação e dialogismo numa interação com a releitura de várias obras do autor.

Esse espetáculo foi fundamental para que o Grupo fosse reconhecido como um espaço de fomentação das teorias de Brecht. Pois, a sua montagem foi parte da programação de cem anos do autor, promovido pela Casa de Estudos Germânicos.

C) A cena do ser

No anfiteatro da Praça da República, o Grupo de Teatro da Unipop apresentou o espetáculo *Torturas de um Coração*, inspirado em Ariano Suassuna, mesmo autor de *O Auto da Compadecida*. A peça conta a história da disputa de amor e paixão de uma mulher sedutora, Marieta, por três homens que mostram a força dos diversos tipos de poder: o econômico, o da justiça, o do jogo de cintura e o poder da sedução. Os personagens masculinos, apaixonados por Marieta, utilizam todos os recursos que possuem para conquistá-la. Ela joga charme para todos que mostram a força dos diversos tipos de poder: até decidir com quem vai ficar.

O espetáculo foi adaptado pelo Grupo e teve o seu roteiro definido a partir da experiência de Brida no grupo de teatro da Universidade do Estado do Pará (UEPA), dirigido por Henrique da Paz, o qual incentivou Brida a procurar o Grupo de Teatro da Unipop, uma vez que o grupo de teatro da UEPA não conseguira avançar em seus objetivos.

Brida, integrante do Grupo, refere-se ao espetáculo como uma experiência bastante relevante, pois, com ele, ela teve a oportunidade de compreender a obra em uma linguagem cênica. Segundo Brida, a cena marcante desse espetáculo é a entrada de todos os personagens no Anfiteatro:

Eu gosto muito da cena que a gente entra por trás do monumento central da Praça da República, fazendo barulho, os meninos em perna de pau, dançando num ritmo bem regional. O figurino caracterizava a nossa região amazônica fosse aos florões de chita ou nos chapéis inspirados na marujada de Bragança. A percussão foi algo experimentado pelo Grupo de Teatro da Unipop. Conseguimos tirar sons e ritmos de materiais que nem imaginávamos. E, além disso, fazer um espetáculo num espaço público como a Praça da República é fazer uma intervenção visual diferente. Eu gostava muito quando Soraia (um dos homens) explorava outros planos do anfiteatro. Para mim o processo de criação foi desafiante, pois foi meu primeiro momento no Grupo de Teatro da Unipop e eu pude realizar muitas “coisas” no teatro que eu já sabia, mas não explorava.

O Grupo de Teatro da Unipop explora, cada vez mais, o lugar onde se situa. Os valores culturais de nossa terra é que são constituintes na montagem desse espetáculo. A cultura amazônica é desvelada com significância para expor a experiência teatral desse Grupo.

Existe, ainda, um comprometimento em colocar em cena, mesmo que simbolicamente, elementos que ressaltem o lugar do Grupo de Teatro da Unipop no mundo, geograficamente falando. Tal prática tem fundamentação no que aponta Freire (2001, p. 410): “A prática por sua vez, ganha uma significação nova ao ser iluminada por uma teoria da qual o sujeito que atua se apropria lucidamente”. Assim, a cada processo de montagem, a questão dos direitos humanos, as questões sociais são fomentadas seja pela leitura dos textos a serem escolhidos seja pela metodologia aplicada para fomentar a criação.

O elo das experiências teatrais do Grupo fomenta o que anuncia Boal (1983): precisamos fazer teatro para saber de onde viemos, para onde vamos e o que fizemos de nós.

Nessa perspectiva, o espetáculo *Martim Cerere* traz para o processo de criação “Os 500 anos do Brasil”. O Grupo de Teatro da Unipop uniu a proposta da data comemorativa do descobrimento à ousadia de contar o acontecimento de outra forma, expondo, também, o lado oposto da história do Brasil em uma reflexão acerca de suas histórias negativas, trazendo essa fábula para o ambiente regional, onde algumas lendas, ainda desconhecidas – como a lenda do açai – e, também, os famosos causos do interior, podem ser transformados em lenda devido à forma como são contados.

Destaco, ainda, a relevância da contextualização histórico-cultural e política da realidade, a partir deste espetáculo, possibilita o descobrimento do conhecimento histórico do país de forma diferente, mas com um princípio: a descoberta do ser humano brasileiro.

Segundo Boal (1996 a), “o teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver – ver-se em situação”.

Em análise, a partir da cena descrita do *Martin Cerere*, entendo que o Grupo procura ler o mundo e compreender o imaginário histórico-cultural que caracterizam a sociedade de uma forma mais ampla. Esse Grupo começa a enveredar-se por caminhos onde se é capaz de nomear a própria experiência.

Nesse novo caminho, o Grupo de Teatro da Unipop passa por um período de pesquisa pessoal, corporal, histórica e social na busca de desvelar os valores inseridos como legais na sociedade. Nesse sentido, o espetáculo *Anjo Negro*, baseado na obra de Nelson Rodrigues, propõe o contraste entre as culturas negra e branca. A religiosidade, símbolo forte dessas culturas obteve referência no cenário. A questão do preconceito racial foi retratada no

texto de forma irreverente para montar *Anjo Negro*. O Grupo precisava de um ator negro e, na ausência deste estereótipo físico, a encenação supriu essa necessidade.

A cada montagem, a experiência teatral do Grupo pratica o que sugere Boal (1996b, p. 27): “o teatro é a capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade, permitindo-lhe imaginar variantes ao seu agir”.

Assim, o Grupo de Teatro da Unipop comemora 15 anos de atividades em Belém com o espetáculo *Tem Boto na barriga... Mas quando?* O espetáculo traduz a tradicional lenda amazônica e traz o enredo da gravidez de uma personagem Malu, filha de Justino. A situação se agrava quando o pai enfurecido vai em busca de satisfações com o namorado que não assume responsabilidade e ainda põe a culpa no suposto amante. Tudo isso é encenado em forma de comédia, mas, traduzindo as questões ribeirinhas, a prevenção da gravidez, o planejamento do nascimento de um filho e os valores culturais que cada um recebe ao nascer.

O Grupo de Teatro da Unipop assume uma postura de tratar questões sociais *no e pelo* teatro. Desse modo, a experiência teatral reflete e é refletida na realidade, colocando em evidência um teatro diferenciado pela forma de atuar. Porém, o fundamental a ser destacado na experiência teatral desse Grupo é “provar que o teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam (e no momento de praticá-lo). Todos nós somos teatro; além disso, alguns de nós também fazemos teatro” (BOAL, 1996a, p.36, grifo no original).

O espetáculo *Farsa da panelada* que tem como enredo as eleições municipais no Brasil e coloca-se um roteiro pontuado por valores como a verdade, a honestidade, a fé, a moral e a esperança. O espetáculo dialoga com o público, mas, principalmente, com os criadores. Em um dado momento do espetáculo, os próprios criadores se questionam se eles estão “fazendo teatro”, cena interrompida pela entrada do político entregando seus *santinhos* à platéia. A cena descrita possibilita experimentar já anunciado por Boal (1996a): um teatro-ação que desvela a realidade na proposição de inserir um anúncio para possíveis questionamentos sobre a ação dos sujeitos na realidade vivida. Deste modo, compreendo que o Grupo dialoga com Freire, quando este evidencia a importância da educação pautada nas experiências de vida.

Nesse sentido, a partir das experiências de vida, o Grupo procura novas perspectivas no ato de representar. Isto é constatado no ano de 2005, através da observação do processo de criação da montagem do espetáculo *Pareserumano*. Pois, Marluce, coordenadora do Grupo, propõe um estudo de laboratório do ser que faz o teatro do Grupo, conforme ressalta a sua fala a seguir:

Eu percebo que o Grupo de Teatro da Unipop já tem essa maturidade de trabalhar o teatro como um ensaio revolucionário, mas ainda sinto a necessidade de saber quem é esse ser do teatro do Grupo de Teatro da Unipop. Por isso, avaliamos que a partir de então entraremos num laboratório da conhecer e reconhecer esse corpo, esse sujeito, esse ser.

Na trilha dessas novas possibilidades o Grupo passou por um período de nove meses num trabalho de laboratório constituído de três fases: seminário, oficinas corporais e experimentos de cena. Para o seminário, o autor estudado foi Grotowski. A leitura foi a metodologia utilizada para compartilhar os achados.

As oficinas corporais foram baseadas inicialmente em Roubine (1998), para quem o corpo precisa ser explorado e observado sem julgá-lo preconceituosamente, entendendo que o corpo é um ponto para exercitá-lo para iniciar uma relação com as pessoas. Por isso, devemos conhecer, aceitar e entender nosso corpo.

Em continuidade a essa fase, o Grupo vivenciou várias oficinas corporais. Dentre as quais, destaco as seguintes: Metodologia do trabalho do ator, com Carlos Simione¹⁹ e Alfabetização cultural, com Dan Baron²⁰.

Simione fundou o LUME. Seu trabalho repousa na experiência com a mímica corporal moderna. Assim, elaborou, codificou, sistematizou e criou metodologias para as técnicas corpóreas e vocais para o ator não interpretativo. Ele também navega por temas básicos do trabalho do ator, como a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e no espaço, a relação com o chão, a relação com o ar, o trabalho das articulações, a segmentação corporal, a energia animal e a relação entre atores.

Na oficina Alfabetização Cultural, com Dan Baron, o Grupo teve a oportunidade de compreender a pedagogia de autodeterminação, inspirada nos trabalhos com os exilados políticos, sindicatos e sem-tetos. Ele utiliza recursos lingüísticos como pequenos contos, poemas que expõe o *íntimo* de cada ser.

A prática pedagógica do autor advoga o uso de recursos como o teatro e outras formas de expressão artística. Na medida em que integra outras capacidades sensoriais intrínsecas ao nosso *corpo-pensante*, extrapolando os limites da linguagem escrita, o autor revoluciona a concepção que geralmente temos sobre o processo de ensino-aprendizagem.

¹⁹ Membro pesquisador do grupo de Metodologia Interdisciplinar da UNICAMP (LUME)

²⁰ Presidente do conselho geral da Associação Internacional de Drama e Educação (IDEA), pesquisador em teatro político.

Na última fase dos experimentos cênicos, o Grupo de Teatro da Unipop colocou em prática tudo o que foi trabalhado nas fases anteriores do Laboratório. Em parceria com Rutiel Felipe²¹, exercitou o ritmo corporal e experimentou cenas em que o sentido era subjetivo.

Como culminância dessa primeira fase laboratorial, o Grupo montou o espetáculo *Paraserumano* que expõe em cena o seguinte: “O que somos? Somos o intervalo entre o nosso desejo e aquilo que o desejo dos outro fizeram de nós”.

A proposta da Unipop de formação instigou sujeitos, fez com que alunos passassem a criadores de cena na perspectiva, aqui compreendida. “O sonho pela humanização, cuja concretização é sempre o processo, e sempre devir, passa pela ruptura das amarras reais, concretas, de ordem econômica, política, social, ideológica, que nos estão condenando a desumanização” (FREIRE, 1992, p.99).

Nestes dezoitos anos de existência da Unipop, o Grupo dessa instituição se propôs a uma formação para a cidadania em que a incompletude do ser humano, matéria-prima para o estudo e aprofundamento de suas montagens, de seus estudos, de suas elaborações, conseguiu abranger tantas pessoas, trabalhar com vários temas sociais e também alcançar prêmios junto à comunidade artística.

²¹ Músico percussionista que criou o Método de Partitura Corporal Musical.

CAPITULO II - A CENA ENCENA A VALORIZAÇÃO DE NOSSOS PRÓPRIOS CONHECIMENTOS: A DIMENSÃO EDUCATIVA DO GRUPO DE TEATRO DA UNIPOP

Nos estudos universitários de teatro, espera-se que analisemos e critiquemos algo em relação a outras autoridades (Brecht, Shakespeare, Boal), mas raramente somos convidados a valorizar os nossos próprios conhecimentos (BARON, 2004 p. 201).

O teatro constitui uma poética/linguagem estética que evolui há muitos anos. No compasso das transformações sociais, ele se transforma e recria-se à medida que o homem e a sociedade também entram nessa “roda-viva”. Escrever sobre teatro é também escrever sobre o homem e sua trajetória em busca de si e do mundo. O teatro é rito e, sendo rito, é cultural. Sendo cultural, é humano. Sendo cultural, rito e humano, sua proximidade com a educação é necessária, haja vista que a educação participa de rituais de aprendizagens.

Em virtude disso há estudos que se propõem à descobertas educacionais sobre o caráter pedagógico semiótico do teatro interagindo com as pesquisas estéticas que ambicionam a renovação da linguagem do teatro e das artes nos séculos XX e XXI. A exemplo disso, há em Belém uma turma de Pós-Graduação em Artes Cênicas, resultado do intercâmbio UFPA-UFBA, que fortalece os estudos em torno do fazer teatral em nosso Estado.

De acordo com Japiassu (2001), essa nova abordagem do ensino do teatro, “essencialista” ou estética, fundamentou-se na especificidade da linguagem teatral e, ao mesmo tempo, buscou compreender seus princípios psicopedagógicos. O eixo dessa perspectiva pedagógica teatral é a compreensão do teatro como sistema de representação semiótico, como forma de expressão artística e linguagem acessível a todo ser humano e não apenas a um pequeno grupo de iniciados (profissionais de teatro ou aficionados do teatro amador).

Há particularidades no que tange ao teatro como forma espetacular e como perspectiva de formação humana pela criação artística. O teatro caminha, também, em outra direção em relação ao teatro pedagógico, que consiste em focalizar a formação humana por meio da potencialidade artística. Para superar limitações instrumentais do teatro, que comumente o colocava como ferramenta, método ou instrumento didático.

Algumas experimentações e propostas estéticas influenciaram e influenciam as diferentes abordagens da interface entre o teatro e a educação. Contudo, emergiu nos últimos tempos, um amplo leque de possibilidades, uma espécie de mosaico de encaminhamentos pedagógicos do trabalho educativo com teatro (JAPIASSU, 2001).

Portanto, nesse mosaico de conhecimentos trago uma nova peça para ser estudada, a dimensão educativa do teatro, em específico do Grupo de Teatro da Unipop,

A proposta de teatro criada pelo Grupo anuncia uma metodologia teatral particular, com objetivos de formação para a cidadania, não no sentido de definir um padrão, mas na possibilidade de propiciar experimentações teatrais que ressaltem uma educação em interface com o teatro na busca da sensibilidade e humanização.

Desde o *Projeto Cala Boca Já Morreu*, as experiências teatrais do Grupo de Teatro da Unipop fundamentam-se em três elementos significativos para a experimentação teatral: a valorização da história de vida, a flexibilidade do teatro e o processo colaborativo

O que difere o trabalho da Unipop dos demais grupos teatrais que observei no período de selecionar o *locus* da pesquisa é a forma como o teatro é concebido. Primeiramente, ele é tido como o anúncio *de uma necessidade de saber mais sobre representação*, o que indica que o Grupo exercita uma relativa autonomia sobre a criação do conhecimento. Em segundo lugar, esse conhecimento sobre o teatro não atende apenas a uma necessidade. Ele é o movimento de um pequeno grupo que se expande para um projeto de formação para a cidadania.

No espetáculo *Hamlet*, o Grupo, baseado em Shakespeare, propõe o teatro como um espelho no qual podemos visualizar nossos vícios e virtudes. Neste espelho mágico, penetramos e transformamos nossa imagem em outra melhor. Entretanto, a transformação deve ser subjetiva e objetiva.

Nesse contexto, evidencia-se que o Grupo propõe uma educação baseada nos pressupostos freirianos, como concepção libertadora de educação pela construção de um novo projeto histórico, fundamentada em uma teoria do conhecimento oriundo da prática da construção do saber e tendo o educando como sujeito do conhecimento para possibilitar, consequentemente, a liberdade e autonomia.

Ao perceber o teatro como potencialidade educativa, proponho que nos disponhamos a compreender o Grupo de Teatro da Unipop como resultante de relações de sujeitos em que o homem assume a condição de não estar *no* mundo, mas estar *com* ele (FREIRE, 2000). Com relação a um teatro emergido no seio das relações sociais de uma formação norteadas pelos princípios de Educação Popular, neste caso a Unipop, considera-se a

educação como um processo humanizador e histórico que proporciona uma práxis transformadora (UNIPOP, 1985 p.2).

Para Freire (2000), não se pode fugir à análise e debate da discussão criadora da educação. Portanto, destaco, nesse contexto, o teatro – a sua criação em um espaço de formação – e como ele é apreendido pelo Grupo, o que se pode observar na fala de Soraia, integrante do Grupo, transcrita do cd-rom comemorativo dos dez anos do Grupo: “Eu faço teatro porque gosto de fazer teatro. Com o teatro não tenho a presunção de transformar o mundo, mas quero deixar nele a minha marca, a minha cicatriz”.

Evidencia-se, a partir de sua fala, um fazer teatral diferenciado fundamentado na ação do sujeito, no teatro-ação, onde o sujeito infere suas inscrições na criação, causa a transformação na própria forma de ver a realidade. Ao *deixar minha marca*, causa uma intervenção que pode não ser perceptível a todos, mas se somada a mais *marcas* pode revelar um painel diferente na realidade.

Imagine você o caminho corriqueiro e cotidiano da sua ida ao trabalho. Hoje, há uma pequena *gratagem* quase que imperceptível em uma parede; mas aquilo ali passa uma mensagem que nós não decodificamos. Com o passar dos dias, os sujeitos que dominam tal codificação usam do mesmo espaço para colocar suas inscrições e, nós, que não codificamos aqueles sinais, só percebemos a existência da *gratagem* quando ela se transformou num grande painel que definimos como sujeira ou algo parecido. No entanto, há, ali, outra forma de comunicação: há uma inscrição de códigos e significados; há uma denúncia da realidade; há um grupo afirmando a existência.

Com esse exemplo, percebo que em nosso dia-a-dia mantemos vários tipos de relações, mas nem sempre nos damos conta disso porque ainda não foi instigada em nós a descoberta para as potencialidades do nosso cotidiano. Afirmo, ainda, que há muito tempo utilizamos o discurso de Freire, de uma educação problematizadora, mas não legitimamos isso no seio de nossas relações sociais.

Ao retomar a *marca* citada por Soraia, preciso contextualizar de que ponto ela está sendo dita, pois o local de onde falamos revela nossa compreensão sobre muitos assuntos. No caso do teatro, percebo que Soraia fala de si, de sua intenção referente ao teatro, o que denota que o Grupo de Teatro da Unipop propõe-se a contribuir na formação humana por via da arte, possibilitando aos seus participantes o auto-conhecimento, fortalecendo a auto-estima, sua identidade cultural, social e amazônica, por meio do desenvolvimento de habilidades para aprimorar suas relações com o mundo onde vivem como profissional, cidadão/cidadã e possibilitando-lhes crescer como pessoas e profissionais, superando seus desafios.

Percebo, ainda na fala de Soraia, como o Grupo caracteriza-se por um espaço de criação. Isso é reafirmado por Lima (2004, p.3) ao ressaltar que a prática teatral do Grupo “exige a maestria de saber lidar com as diferenças de corpo e alma”.

Ao tratar, no seu discurso, das “diferenças de corpo e alma”, analiso que a referência feita aos sujeitos e suas histórias são sentidas e compartilhadas com o Grupo em um trabalho pedagógico, em que o sujeito é o ponto de partida para toda a metodologia teatral do Grupo. Nesse sentido, o processo colaborativo se dá no compartilhamento de histórias de vidas. *Na* coletividade e *com* a coletividade, a formação humana vai acontecendo, pois, segundo Baron (2004), ao perceber o outro, eu me vejo e, ao ver-me, desvelo máscaras e isso só é possível na relação com o outro.

O teatro, concebido a partir dos elementos significativos da dimensão educativa do Grupo de Teatro da Unipop, estabelece a realização do teatro proposto por Boal (2000): um teatro em que a passividade dá lugar a criticidade, no sentido de descobrir o próprio ato teatral. Assim, o Grupo constitui-se de uma particularidade própria e singular, pois tem por objetivo principal o processo de criação e, nesse processo, constitui-se de uma metodologia teatral fundamentada em seus sujeitos componentes.

Os elementos significativos da dimensão educativa do Grupo nos remetem à reflexão sobre a importância do teatro, a partir da proposta de Boal do teatro-ação, o que me leva a perceber que toda ação é o resultado da relação entre sujeitos. Logo, ao descobrir a origem da idéia da ação, anunciamos a possibilidade da transformação da realidade social, pois, ao nos apropriarmos da idéia originária de tal ação, nos é dada a oportunidade de rever o que produzimos, como atuamos, como nos revelamos perante nós mesmos e constatamos que à nossa existência estão imbricados valores político, social, cultural, ambiental, pedagógico, econômico e afetivo.

Os reflexos dessa constatação podem ocasionar a transitividade para uma postura crítica, no sentido de cada sujeito deixar sua *cicatriz*, sua *marca* – sugerida por Soraia –, assumindo uma atitude de autodeterminação e auto-conscientização, proposta por Baron (2004), sabendo que para chegar a essa postura é preciso assumir os acertos e desacertos, uma vez que o mundo *não é, está sendo*. Tais palavras chamam a atenção para os elementos significativos destacados por mim neste estudo, os quais não estão isentos de alteração, pois o Grupo é constituído na dinamicidade das relações dos integrantes – conforme apresentado no item 1.1 do capítulo anterior. Portanto, não podemos preconizar fatos futuros, mas sim possibilitar espaços de atuação onde a liberdade e autonomia sejam princípios norteadores para garantir a possibilidade de o ser humano ser sujeito de sua própria história.

O teatro produz, em si e por si, um efeito de verdade singular. Nessas circunstâncias, o teatro pode mover as peculiaridades de nos comunicarmos com o mundo, por meio de gestos, ações, performances e olhares embalados em uma bagagem cultural ainda despercebida. Ademais, acerca da importância do teatro para o processo de socialização do sujeito, Boal (2000, p. 12) assim se refere:

Por que o teatro? Porque existem artes, como a música, que organizam o som e o silêncio no tempo - outras, como a pintura, que organizam a forma e a cor, no espaço - e artes como o teatro, que organizam ações humanas no espaço e no tempo. Ao organizarem as ações humanas revelam estruturas sociais, interações. Mostram de onde viemos, onde estamos e para onde vamos (se não tomarmos cuidado). Por isso devemos fazer teatro, todos nós, para que saibamos quem somos!

O teatro é uma linguagem que, em meio a múltiplas possibilidades de ação, pode favorecer a reflexão crítica da realidade, por nos possibilitar impulsionar nossa subjetividade e, dessa forma, potencializar nossa compreensão de mundo, bem como a práxis efetivada cotidianamente. Para Baron (2004, p. 41), “não sabemos ler e escrever, de modo consciente e sensível, a linguagem da performance, e com isso intervir nos teatros de opressão e injustiça para transformá-los”. Entendendo traz consigo a ousadia de superar o imposto na busca do entendimento do coletivo.

É preciso, pois, discorrer acerca do processo de educação instaurada em nossa sociedade. Trata-se de uma educação cada vez mais individualista que, em detrimento da civilidade, sobrepõe-se às linguagens do cotidiano, ao conhecimento veiculado no seio das relações sociais. Assumo a ousadia sugerida por Freire (2000) que propõe uma educação que considere os vários graus de compreensão da realidade e seu condicionamento histórico-cultural.

No limiar do século XXI, faz-se relevante dispor das potencialidades do teatro numa interface com a educação que considera o sentido de humanização para fomentarmos um modelo educacional que inclua linguagens artísticas. Isso consiste na compreensão da existência de mais de uma forma de aprender e criar, o que significa compreender o ser humano como *um ser autônomo* (FREIRE, 1987). Essa autonomia apresenta-se na definição de vocação ontológica de “ser mais”, associada à capacidade de transformar o mundo.

O homem como um ser autônomo cria e recria e, nesse processo de autonomia, estabelece uma ação, cria o diálogo, busca a transitividade, procura desenvolver o desejo de criar espaço no qual se possa criar, aprender, ensinar e transformar. Ensinar não é um ato de

consumir idéias, mas sim de criar e recriar. O ser humano, transformando o mundo, sofre os efeitos de sua própria transformação. Dessa forma, o teatro, segundo Peixoto (1995, p. 12), é visto por alguns estudiosos como essencial para a humanidade.

Este [o teatro] se situa em dois pontos irrecusáveis: desde cedo os homens sentem a necessidade do jogo, e no espírito lúdico aparece a incontida ânsia de “ser outro”, disfarçar-se e representar-se a si mesmo ou aos próprios deuses ou assumir o papel dos animais que procura caçar para sua sobrevivência, às vezes inclusive fazendo uso de máscaras.

Nesse clima é que se revelarão as inclinações e o potencial criativo inerente a todo ser humano, apoiado em sua linguagem natural e em seu corpo, da mesma forma como será possível elaborar e superar as próprias inibições. Para pensar o teatro a partir de sua dimensão educativa, proponho a recorrência à experiência teatral do Grupo de Teatro da Unipop, adentrando na dimensão poética e recuperando seu sentido aristotélico, isto é, arte ou faculdade que tem a ver com o fazer ou o produzir.

Percebo, a partir das análises dos dados que a experiência de teatro do Grupo evidencia três elementos significativos: 1) História de vida como elemento criativo de cena; 2) A reflexibilidade do teatro no processo de formação humana; 3) O processo colaborativo como espaço de criação. Esses elementos serão desenvolvidos no decorrer deste capítulo.

2.1 História de vida como elemento criativo de cena

Para Boal (1983), o texto teatral deve ser aberto à intervenção de leitores (texto plural) que o completarão de acordo com seus respectivos imaginários e pretensão de uso. Isso favorece a compreensão não só da realidade, mas, também, do *outro*, mediado pelo diálogo. De acordo com Baron (2004, p. 41):

Nós começamos a nos tornar do outro na receptividade de nosso sorriso, um convite inconsciente ao diálogo. Nossa consciência de nós mesmos como sendo diferentes de nossa mãe, no entanto, inicia no momento em que começamos a identificar e reconhecer os efeitos de nossas ações no espelho de suas reações [...] Isso nos permite não só ler e imaginar os efeitos que temos sobre os outros, mas também ler, interpretar os efeitos que temos sobre os outros.

Hamlet, um dos primeiros espetáculos da Unipop, mostra como os efeitos de nossas ações no espelho podem fomentar a montagem de um espetáculo, pois, uma obra clássica foi readaptada a partir das histórias de vida dos integrantes do Grupo. Há nele um momento denominado tarefa criadora, o qual precisa ser experimentado. Nessa perspectiva, o Grupo inicia sua experiência teatral com o exercício de criação com os criadores de cena. Pois, a representação sofre ação tanto do ator quanto do espectador. Isso significa dizer que, seja qual for o espaço de representação, é estabelecido um nível de diálogo vivo e revelador de quem representa. “As representações respondem uma necessidade, à medida que sua ocorrência está inscrita na natureza dos homens” (GUÉNOUM, 2004 p.19).

Cada história é única por seu autor, por sua perspectiva artística e pelo horizonte histórico-social em que este está inserido. Entretanto, tem-se que história de vida é, também, uma narrativa na qual se mesclam textos e contra-textos.

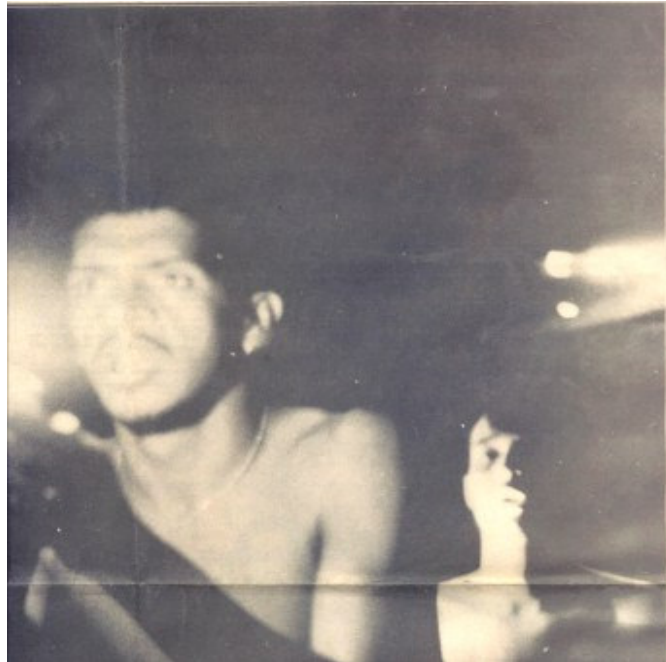
O espetáculo *Hamlet*, o primeiro espetáculo do Grupo de Teatro da Unipop, mostra como um clássico foi readaptado a partir das histórias de vida dos participantes e dos espectadores. Todos são desafiados a criar. Tudo isso é próprio de um tipo de experiência teatral. Mas, na Unipop a diferença se faz pela relação dada com os fatos históricos de cada época em que o processo de criação se dá.

No espetáculo *Hamlet*, por exemplo, é visível a relação dada à questão social pelo que o país passa. A relação do caos econômico e a metaforização com o caos sonoro proposto pelo Grupo no Porão que traz em pauta o diálogo com a realidade vivida não no sentido de politização da arte. Mas, ressaltando o objetivo proposto pela Unipop, a formação humana para a cidadania.

No espetáculo *Hamlet*, percebe-se que, ao trazer para discussão as contribuições das histórias de vida, estas apresentam uma variedade de significados que precisam ser valorizados, tal como é possível perceber na figura que retrata a cela de *Hamlet*. A luz, o olhar do ator remetem o impacto da revelação dos bastidores de seu reinado.

Uma cela escura, um homem desacreditado das descobertas das traições em seu reino. A luz é sombria; o lugar é misterioso; o silêncio é quebrado pelos gritos do homem que se ouve ao longe: “Há algo de podre no Reino da Dinamarca. Há algo de podre.” Com essas falas o homem fica preso às grades repetindo a fala enquanto percebe que a morte de seu pai foi um plano estratégico para obter o poder no Reino.

Figura 3: Cella de Hamlet



Fonte: Jornal Diário do Pará

A cena descrita, analisada a partir do acervo videográfico da Unipop, compõe o espetáculo *Hamlet* e, nesse episódio, o criador da cena traz em si a realidade. Suas falas contestam a realidade nacional da corrupção articulando-se com o clássico Hamlet.

Nesse contexto, pude conceber teatro como um texto à procura da representação cênica, da concretização diante de um determinado público. Ele pode, até, ser lido como literatura, mas, a rigor, não é literatura. Sua vocação é a materialização em um palco. Trata-se de um texto “grávido” de representação.

Ao analisar o processo de criação do primeiro espetáculo do Grupo, compreendi que a criação baseia-se, principalmente, na história de vida dos participantes, na relativização dessas histórias, com o texto sugerido e com o tempo da obra inspirada. Para ilustrar tal fato, observemos a notícia abaixo, a qual retrata *Hamlet* pelo olhar dos criadores do espetáculo: “tínhamos em comum a vontade de fazer um trabalho artístico. A gente pegou *Hamlet* para ajudar no crescimento de cada um. Tanto que o público é chamado de testemunho”.

A história de vida, em muito, contribui para a elaboração do texto cênico, pois de acordo com Gomes (2006), ela possibilita a articulação entre o texto teatral e o leitor em outra dimensão – a cena fala – e, à medida que isso ocorre, o texto teatral faz com que quem assista

O teatro leva o leitor sentir a sentir, penetrar na realidade e desenvolver seus conhecimentos, não apenas pela via da razão e da lógica, mas também da sensibilidade, da emoção, das intuições tão importantes quanto à razão, encontramos formas outras de se apropriar do mundo e do conhecimento. Sua leitura é bem mais complexa que a comunicação do texto literário, uma vez que joga simultaneamente com diversos emissores e receptores. (GOMES, 2006)

Assim, compreendo que o teatro expõe como efeito de destaque, elementos educativos norteadores do processo de criação, possibilitando-nos “o tirar das máscaras” e evidenciando como elas foram impostas.

O Grupo, a partir de *Hamlet*, caracteriza-se como ponto de referência teatral para a categoria artística. As experimentações teatrais, iniciadas com um pequeno grupo de alunos, suscitaram uma orientação e uma dedicação para o teatro, o que gerou na Unipop uma política cultural oriunda da mobilização e democratização da arte, tal como ressalta Aldalice.

A formação através da arte se pensou num movimento de criticidade. Nesse intuito o nosso primeiro projeto “Cala boca já morreu” possibilitou uma ação no sentido de formar, criar elementos a partir de referências de Boal para uma nova política de formação com sensibilidade humana.

Nesse debate, o Grupo destaca-se discutindo várias temáticas, denominadas por ele como “Mote Social”. A cena a seguir, obtida no acervo documental da Unipop, traz para o palco a questão dos 500 anos do Brasil.

Figura 5: O reconhecimento do ser brasileiro por Martin Cerere



Fonte: Jornal O Liberal

Martim Cerere, em posse do descobrimento de um novo mundo torna-se pretendente da índia Uiara. Para convencê-la, presenteia-a com a noite, simbolizada com o fruto do tucumã. A cena foi baseada nos “causos” do interior. Em entrevista ao jornal O Liberal (2000), Olinda Charone, ex-coordenadora do Grupo, afirma que “os próprios atores param em determinado momento o espetáculo para contar esses “causos” que ficaram conhecendo através de seus avós. Alguns até verídicos, mas que se tornaram lendas”.

A cena revela um regionalismo e registra personagens importantes – os avós dos integrantes do Grupo. O processo de montagem de Martim Cerere promove o reconhecimento da identidade amazônica. Na crença dos “causos”, como diz Fares (2007), “a história é contada a partir dos mitos que vão de ‘boca em boca’ registrando a história pelos sujeitos que a narram”. Portanto, percebo que uma montagem pode não ser só um texto, mas deve ser uma maneira de olhar o texto, uma idéia sobre ele, uma concepção.

Ressalto que o ser humano está enraizado às formas de sociabilidade e no jogo das forças sociais, bem como nas rupturas e reorientações com as quais se forma, transforma expande e universaliza a sua realidade. Portanto, não podemos compreender *representar* como algo imitativo, pois na representação existe um sujeito, e esse, por conseguinte, tem sua ação sobre a representação. Mesmo que busque a verossimilhança, a própria realidade é uma ação contínua do sujeito.

É necessário ressaltar que a ação de representar suscita a criação de conhecimento, pois são construídos elos de busca para a sua compreensão na criação de quem representa. Essa necessidade de fazer uma contextualização de como e porque está sendo possibilitada a representação se dá devido o conhecimento concebido, o qual é norteado por motivações internas e externas. Esse conhecimento consiste de um conhecimento psicossocial, o qual, juntamente com “o modo como ele se manifesta no dia a dia de nossa expressão sociocultural, precisa tornar-se consciente para entrarmos no processo de autodeterminação” (BARON, 2004, p.42).

É com base em Baron (2004) que defendo a idéia de que o teatro possibilita a relação dialética entre as capacidades sensoriais intrínsecas e o nosso *corpo-pensante* e, de que a nossa história de vida está marcada em nossa pele.

O teatro é fruto de valores morais, éticos e religiosos da época em que é produzido. Ele se torna materialização do pensamento coletivo e a escola, como estrutura, relativamente autônoma, poderia utilizar-se com mais intensidade das potencialidades oferecidas pelas linguagens artísticas, em especial o teatro, sobretudo como estratégia para fomentar o

desenvolvimento de consciências críticas dos seus “criadores de cena” na produção das diversas linguagens artísticas que permeiam a sua realidade.

A construção do(s) sentido(s) visada pela história de vida como elemento criativo de cena constitui uma leitura de mundo coletiva na qual poderão ser explorados diversos elementos como: personagens, estrutura da ação dramática, tempo, espaço, objetivos cênicos e discurso. Essa análise possibilita detectar as potencialidades educativas do teatro. Quanto mais diversificado for o plano discursivo da obra, autor, narrador e personagem, maior será a dimensão estilística e dialógica fundamental para o surgimento da criação criativa.

Por isso, não é possível afirmar que a leitura seja real, pois cada criador tem uma simbologia para trazer sua história para cena em diálogo com o texto, como é o caso da cena da cigana no espetáculo *Pareserumano*: a mulher senta-se perante seus baús e lê várias cartas; lê trechos de cada uma a cada dia do espetáculo. Por meio das cartas, a criadora discute a sua constituição de ser humano e, então, dialoga com alguém da platéia, como se pedisse atenção daquele espectador para o seu momento de vida.

Foto 7: A cigana no Prenúncio do Destino



Fonte: André Mardoque

Nesta cena, o Grupo consegue “possibilitar a liberdade criativa e o estabelecimento de debates, o teatro permite a construção de mentes mais livres e de cidadãos mais esclarecidos e ativos” (VIGANÓ, 2006, p.31).

O importante a ser analisado nessa cena é que, ao se compartilhar sobre si, no palco coletivo, está-se valorizando e sendo valorizado por quem você é. Tal condição só e

possível se, nos espaços de atuação, se tem a ousadia de investir em uma educação articulada com a arte. Nesse caso, com o teatro, onde o *eu* e o *tu* estão em constante formação.

O espetáculo mostra que a razão é vulnerável à dúvida e tudo precisa ser criado por meio da sensibilidade, pois o teatro não tem o propósito de copiar a realidade, mas de tratá-la em uma linguagem cênica que denota um conhecimento para construir um texto no princípio da criação. Por isso, a história de vida, como elemento criativo de cena, faz emergir um processo motivador, extremamente complexo da ação humana. Nesse sentido,

Ao abordamos a educação como produto cultural de uma sociedade, investimos na possibilidade desta vir a ter a capacidade em nos aproximar do outro e da nossa própria humanidade. Isso nos remete a transpor os labirintos de valores culturais já codificados, o que gera desafios ao longo de sua existência e nos instiga a travar lutas a fim de superarmos conceitos que nos aprisionam na acomodação/ajustamento. (GOMES, 2006)

Portanto, compreendo que o Grupo da Unipop consegue alcançar o objetivo da interface do teatro e da educação: “A leitura de mundo precede a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (FREIRE, 2003, p.20).

Compreendo desta forma, que a experiência teatral do Grupo não apenas espetáculo também diálogo intra e inter-cultural com quem constrói o texto teatral na perspectiva de uma ação cultural em que os direitos humanos são os eixos norteadores.

Percebo, a partir das análises das cenas aqui propostas, que o Grupo sugere uma ação cultural, no sentido de desafiar a criação numa perspectiva de fomentar a participação crítica. Que esta possa perdurar e marcar cada criador, levando consigo algumas marcas que nutrem a reflexão sobre o estar no mundo.

Nessa perspectiva, o Grupo de Teatro da Unipop exercita uma outra possibilidade de fomentar a história de vida em sua dimensão educativa. A definição de um objeto íntimo é o exercício de transpor para o processo de montagem outras formas de conceber linguagens para trabalhar determinada formação sócio-cultural. Portanto, o potencial criativo do Grupo pelo exercício do objeto íntimo baseia-se, além de outros componentes importantes, na sua dimensão estética, conforme ressalta Maurício, cenógrafo do Grupo,

O processo de montagem, em minha opinião, é um processo de educação. Pois nós estamos falando para voltar para dentro de si, para contar a nossa história. Ele [o Pareserumano] fala de histórias de vida. Tem uma menina que trouxe um álbum lindo e outra menina que para o mesmo valor do álbum trouxe as camisas escolares. Ali se vê que duas histórias se misturam, foi

externalizado. Deste modo, a estética dialoga com as histórias e com os valores que emergem a partir desses objetos.

Maurício refere-se aos experimentos de cena onde o objeto íntimo é o fio condutor para trazer à tona a história de vida dos criadores de cena. Nas fotos abaixo é possível compreender, por meio da observação, que tanto Alessandra quanto Amélia estabelecem relações de histórias de vida materializados nos objetos trazidos.

Foto 8: Experimento de cena: Objeto íntimo de Alessandra.



Fonte: Solange Gomes

Foto 9: Experimento de cena: Objeto íntimo de Amélia.



Fonte: Solange Gomes

A história de vida de cada criador dita os valores que são dados aos objetos em seu cotidiano. Há uma leitura de mundo pelo olhar dessa particularidade. E isso, quando colocado em cena possibilita um diálogo com a realidade vivida.

O teatro, então, possibilita a transcendência da realidade imediata, destruindo a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência. Logo, arte é necessário para que o homem se torne capaz de conhecer e modificar esse mundo, em um processo dialético, e, também, pela subjetividade e simbolismo que outorgam as experiências humanas.

O Grupo, quando se espelha na história de vida dos criadores de cena, cria também um campo de tensão. O “não-ser-ainda” dessa “realidade” é o que temos de conhecer e modificar hoje, nesse mundo, em um processo dialético, pois conforme anuncia Freire (2000), “o mundo está sendo”. Baron (2004) colabora com esse constructo a que estou elucidando, com a idéia da auto-determinação, um vir a ser “mais” onde a estética perpassa pela compreensão de nosso corpo-pensante.

O objeto íntimo reporta as várias histórias – seja do criador da cena, do espectador ou daqueles que colaboram nos bastidores da montagem do espetáculo. Ele vai para o espetáculo como elemento de cena, não se constitui como um adereço sem funcionalidade. Ele está ali para “dilatar” o criador de cena para os cinco sentidos anunciados por Boal (1998), o qual propõe que o teatro sai da passividade e promova o despertar dos cinco sentidos.

Assim, os olhos do criador podem ver o mundo de outra maneira, sentir de uma outra forma, pois exercita as potencialidades do corpo-pensante utilizadas cotidianamente e que não são registradas, pois não são ainda devidamente valorizadas.

Na perspectiva, de ver a cena, entende-se que, ao contrário das situações cotidianas, a história de vida no teatro possui um diferencial que o torna verdadeiramente artístico. Esse diferencial é a função estética assumida na encenação. A arte da encenação “é uma recriação, num processo em que o artista se torna um co-criador da realidade. Reinventor do mundo” (LOUREIRO, 2002, p. 61).

Compreendo, então, que, até mesmo, no momento de colocar o objeto íntimo em cena a história de vida propõe uma criação que exige autonomia, mesmo que seja “parto doloroso”, como afirma Paulo Freire. A história de vida, como elemento criativo de cena abre caminhos para uma criação artística em interface com uma educação que possibilite a liberdade da ação. Por isso, há a necessidade de se buscar a sensibilidade por meio de jogos e

experimentos, pois conforme Boal (1996a), um dos fundamentos do teatro é representar a história cenicamente.

Assim, considero que esses experimentos podem contribuir para o enfrentamento, com maior clareza, dos caminhos e das dificuldades em situações futuras.

A história de vida propõe uma leitura de mundo pelo olhar da particularidade, da subjetividade. Evidencia que a estética não tem um valor universal e, no Grupo, a estética externaliza como assinala Maurício, cenógrafo do Grupo em sua fala: “o processo de criação coloca em cena que está dentro, que não é possível ser dito”.

Ainda sobre tal assunto trago para a discussão a experiência do cenário do *Parserumano*. Segundo Maurício, a proposta do espetáculo era falar do ser para falar da realidade dentro do que fosse realmente real. Então, para compor, juntamente com o Grupo, os elementos de cena e o cenário “precisei escutar as histórias de cada um e isso remetia a minha história, a minha formação de sujeito”.

Portanto, os elementos de cena propõem um contar de história pela simbologia que remete a cada ser um sentido diferente. Por isso, o teatro tem a potencialidade educativa, pois permite o democratizar da arte, já que, em um espetáculo, pode-se ter a história dos criadores articulada com a cena ali exposta.

A história de vida como elemento criativo de cena pressupõe uma superação, um desafio em busca de uma utopia possível. Conforme Freire (1980, p.27):

A conscientização nos convida a assumir uma posição utópica frente ao mundo, posição esta que converte o conscientizado em “fator utópico”. [...] a utopia não é o idealismo, é a dialetização dos atos de denunciar e anunciar a estrutura humanizante. Por esta razão a utopia é também um compromisso histórico.

O teatro é ancorado em uma teia subjetiva de significados permeados pela política, ética, poder, estética, entre outros aspectos fundadores dos alicerces da subjetividade coletiva do Grupo. A seguir, é possível observar a composição do cenário final da cena do nascimento do ser humano:

Foto 10: O Nascer do Ser.



Fonte: André Mardoque.

A cena registra o nascimento do novo ser; a luz laranja representa o alvorecer de um novo dia; o cabo de guerra registra o cotidiano de lutas por melhores condições de vida; o figurino remete a pele; as luvas vermelhas denotam que as mãos, assim como podem gerar a paz, podem gerar a guerra; o maior número de pessoas para um lado registra a forma como os valores ainda são resistentes para enfrentarmos a barricada da auto-determinação (ainda são poucos os que se propõe a lutar por uma humanidade que permita o nascer de um novo ser sensível para viver).

Todos os elementos foram constituídos com a bricolagem das histórias de vida dos integrantes do Grupo, no sentido de externalizar o que somente a cena pode dizer. Insere-se nessa cena o caráter reflexivo do espetáculo, num processo simbólico de inter e intra alfabetização cultural, pois, segundo Baron (2004), é na subjetividade que está o motor e potência dessa transformação.

Nesse sentido, considero ser necessária uma prática pedagógica que arrisque uma transgressão e uma subversão interdisciplinar que se conectem de forma complexa, com efetivos projetos que visem evidenciar a interface entre teatro e educação.

Daí compreender que o teatro não é apenas estético. Ele pode vir a transformar o mundo, mesmo que simbolicamente, apresentando-se como uma “luz que fica acesa perante a realidade”, esclarecendo e incitando a ação. Todavia, é igualmente verdade que não podemos descartar o resíduo mágico e lúdico que o teatro proporciona, uma vez que sem esse resíduo o teatro deixa de ser arte. Assim, entendo que a experiência do Grupo de Teatro da Unipop possibilita a subversão através de sua própria experiência.

Em tal perspectiva, compreendo que o Grupo estabelece um diálogo recorrente entre os elementos significativos de sua dimensão educativa, pois ao experimentar as histórias de vida como processo de criação é estabelecido um encadeamento tanto com a reflexibilidade como com o processo colaborativo. Sobre a reflexibilidade discorro no item a seguir.

2.2 A reflexibilidade do teatro no processo de formação humana

O processo colaborativo do Grupo, inegavelmente, propõe uma metodologia que registra as experiências culturais coletivas, histórias que compõem uma narrativa das possibilidades de uma prática pedagógica, sendo que esta prática envolve sujeitos críticos, numa perspectiva solidária e democrática. O convívio e o processo pedagógico que aquele Grupo propõe em sua formação humana, constituem-se vivências.

Há uma prática pedagógica exposta em diálogo permanente com o teatro e outras formas de expressão artística. Na medida em que integra outras capacidades sensoriais intrínsecas ao nosso *corpo-pensante* que, como diz Baron (2004), extrapola os limites da linguagem escrita, no processo de ensino-aprendizagem. Por outro lado, esta prática pedagógica contribui para a superação do conceito de educação restrito às amarras do ensino formal.

Ao propor experimentos e jogos cênicos, o Grupo expõe a necessidade, primeiramente, do auto-conhecimento, sem que isso assuma papel de terapia, mas de uma pesquisa intra e inter-cultural sobre a sua existência.

Na cena a seguir, Jorginho – integrante do Grupo – procura expor o amor corporalmente, de forma simbólica, e sua imagem inicial remete ao feto no ventre materno. Tal cena é resultado do experimento em que o criador é levado “a explorar seu corpo, como se observa o comportamento e as reações e um alter ego” (ROUBINE, 1998 p.43). Os criadores de cena, em um primeiro instante, precisaram trazer para o experimento de cena frases que posteriormente foram experimentadas corporalmente.

Foto 11: O nascer do amor



Fonte: Solange Gomes.

Para a cena mostrada, coletada por meio da observação, Jorginho reportou-se à sua motivação de fazer teatro, à sua trajetória nos movimentos sociais da igreja, ao êxodo rural, ao trabalho com o pai na feira, à tentativa frustrada de cursar Filosofia, à profissão de fotógrafo e à sua vivência familiar mais harmonizada à medida que dedicava-se ao fazer teatral. Ele traduz tudo no compartilhar do amor. Busca traduzir isso corporalmente, de modo que, a sua cena possa articular-se com a proposta do espetáculo *Pareserumano* e, principalmente, possa colocar no palco o seu “achado”.

Dessa forma, o Grupo, através de experimentações, possibilita outras formas de comunicação que, segundo Baron (2004), constituem-se fundamentais para entender o drama intersubjetivo do argumento público e da intervenção coletiva, expondo o poder empático do criador em cena.

A cena criada corporalmente por cada criador é cheia de um significado singular e, ao mesmo tempo, coletivo. Percebe-se um mosaico de significados dando imagem a um roteiro. Há um cuidado em não interpretar. O cuidado é representar, dar uma qualidade simbólica, constatando o que nos propõe Burnier (2000, p.23): “o ator não interpreta, mas representa. Não busca um personagem existente, ele constrói um equivalente”. Essa diferença é fundamental. Em nenhum momento ele deixa de ser ele mesmo.

Nesse experimento de cena os “*movimentos cotidianos*” são explorados de modo que cada um perceba que é um sujeito inconcluso. O ser e estar gente se processa de forma inacabada e envolve o fazer, ler, reler, representar, dialogar. Quando temas, como amor, é trazido para uma cena, é possível discutir sobre temas colocados como utopia na sociedade. Mas, em cena, o criador procura refletir e ressaltar que a esperança é não ficar na espera, mas

na permanente procura da realização dos sonhos, desejos e sentimentos. As pessoas, no processo de criação, se completam na *incompletude*.

Soraia, integrante do Grupo, traz como experimento de cena o tema solidariedade, inspirada em sua profissão – Assistente Social. Ela ressalta que, ao tratar desse assunto, quer registrar também que serviço social é sua grande paixão e o teatro é o lugar escolhido para comunicar isso. Assim, ela não acredita que o teatro, ao ser utilizado para falar do aspecto social, deixa de ser arte. Muito pelo contrário: “teatro para mim é uma arte completa”, afirma Soraia.

A experiência teatral do Grupo dialoga não somente com o ser criador de cena. Ele vai além. Dialoga com o *ser mais*, possibilitando uma retro-alimentação na vida de cada um. Não afirmo que fazer teatro resolve todos os problemas, mas faz com que se perceba a possibilidade de agir diante de algumas situações. Para isso, há “a necessidade de entender como a mudança pode ser inibida por aqueles que são mais intimamente ligados a nós; necessidade não é só de revelar, mas de sensibilizar” (BARON, 2004, p.148).

No intuito de sensibilizar, Antonio – integrante do Grupo – discorre sobre paixão, sentimento, segundo ele, vulnerável, o sentimento dos amantes. A cena traz essa paixão que move a intervenção social, a busca de compartilhar conhecimentos. Para Antonio... “o teatro me diz que posso conseguir, mas eu com os outros posso conseguir muito melhor. O teatro me diz que eu não posso viver sozinho como o capitalismo prega a individualidade. O teatro é sempre trabalhar com o outro”.

Antonio elabora, a partir do tema paixão, uma compreensão com a realidade vivida e propõe um diálogo, por meio do fazer teatral, como a educação focando a questão do individualismo pregado pelo sistema capitalista. A vivência de Antonio acentua que a dimensão educativa do Grupo é recorrentemente encadeada pelas experiências teatrais, pois ao tratar de um tema – neste caso, paixão – se faz necessário remeter à história de vida e, por conseguinte, isso se materializa num processo colaborativo.

A partir da análise dos dados, compreendo que o teatro apresenta diferentes motivações no processo de formação humana quando expõe as razões dos integrantes a participar de um grupo de teatro. Essas motivações expressam a flexibilidade do teatro na perspectiva do *ser mais*. Em específico, a experiência teatral do Grupo da Unipop permite uma visão mais crítica que ganhe um significado mais abrangente e profundo (SITTA, 2005).

Deste modo, o conhecimento adquirido no Grupo de Teatro da Unipop permite ao ser humano ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Como sugere Boal (1996a, p. 27) “Ele [o ser humano] pode ser sentido e se pensar pensando”. Assim, Soraia e Antonio

buscam expressar-se, corporalmente, com gestos completamente opostos. É uma comunicação visual em que a cena traduz um efeito de destaque, o ser humano, conforme evidencia a foto 12.

As cenas no palco democratizam o poder de intervenção de cada criador e expande isso ao espectador, pois a estética da cena é que “chama atenção” deste. A estética será a sintonia da ação entre os dois. A cena, focalizada com poder estético, tem a possibilidade de transformar.

Foto 12: O poder estético do corpo em cena.



Fonte: André Mardoque

Assim como alguém pode fixar o olhar em Soraia, no mesmo instante e com a mesma importância, a cena de Antônio é vista por outro alguém também. Destaco, mesmo não sendo objetivo deste estudo, que o espectador é movido pelo poder que cada criador expõe no palco, conforme ressalta Baron (2004, p. 172): “Esse olhar focado – enxergando, refletindo, interpretando – compõe o nosso poder estético”.

Ao longo do processo, pude observar a constituição de uma comunicação que não é denúncia nem respostas, mas reflexão sobre o ser humano construído coletivamente pelo Grupo. Sobre isso, Baron (2004, p. 57) afirma que:

Se nossa história de resistência existe (in)conscientemente em nossa mente e nosso corpo, ela se confunde com a história cultural dominante, cheia de violações justificadas e normalizadas. Mas é certo: nosso corpo fala e pode subverter a comunicação verbal.

Através da observação pude registrar o experimento de cena de Bida, integrante do Grupo. Ela propõe o tema fé, no sentido de subverter valores e, em sua fala inicial, discorre o seguinte: “igreja não é o melhor lugar para eu falar de Deus. Eu falo de Deus com meus sentimentos”. Bida encena o seu próprio ato de rezar, destacando que todo corpo tem uma memória traduzida em movimentos, gestos, ações. Por isso, o teatro possibilita a ampliação do horizonte do conhecimento em busca da liberdade, da autonomia.

Foto 13: O invisível da fé



Fonte: Solange Gomes

Bida fica face a face consigo mesma e tenta entender o porquê da necessidade de só a igreja falar de fé. Seus gestos procuram traduzir amarras, uma cegueira e uma dependência do poder de um deus. A cena registra, também, a formação religiosa e os conflitos interiores da atriz para a compreensão da existência da fé sem existência de simbologias. Ela também faz uma referência à religiosidade de nossa cidade tanto que, na cena posterior, ela e Antonio colocam em cena a imagem *Pietà*. Mas essa questão da fé também é traduzida em outra cena, na qual ela traz uma cigana.

Para criar uma cena e elaborar todas as motivações que nutrem esse criar, necessita-se traduzir tudo isso simbolicamente. Portanto, ao criar uma cena, despertam-se valores que outrora estavam invisíveis.

O teatro desperta valores, desenvolvendo o sentido de apreciação estética do mundo. Recorre à referências e conhecimentos básicos no domínio das expressões artísticas,

exprimindo sentimentos, emoções – suscitados pelos textos –, sensibilizando e estabelecendo interações através de diferentes linguagens.

O desencadeamento da metodologia teatral do Grupo confirma as palavras de Freire (1986), quando este autor aponta o processo da educação como, necessariamente, um processo artístico. Isto indica, evidentemente, um novo modelo de pensamento para um, também novo, modelo de educação pautado nos princípios freirianos.

Entendo que o Grupo possibilita uma busca do novo, mas isso não significa o abandono total do velho: o movimento em direção ao novo poderia ser feito, resgatando a história de vida e, para que isso seja fecundo, não bastaria somente a ação de mudança. Essa ação seria acompanhada com o querer, com a intencionalidade, com a vontade do querer fazer.

Por isso, mudar é difícil. Mudar não envolve apenas o sujeito que muda, como também o outro. Deste modo, toda mudança é um conflito, é uma luta, por que:

quem muda subverte. Por isso mesmo choca e, invariavelmente, passa a ser alvo de críticas e até de punições. Não há facilidades para quem se lança a este desafio. Suportar as pressões externas-além-das-internas- faz parte do intento. Certamente este é o preço a ser pago pela ousadia de ser diferente. Por causa disto, muitos desistem. É que, de um modo geral, não estamos habituados a arcar com o ônus da desobediência. (ROSA, 1998, p.16).

O Grupo da Unipop constrói, a partir de sua formação pela criação artística, condições de percepção/descortinamento e apreensão de sua realidade e suas contribuições favorecedoras no processo de consciência que atinge a todos os indivíduos. A educação, segundo o Grupo, visa a libertação, a transformação radical da realidade, para melhorá-la, torná-la mais humana, para permitir que homens e mulheres sejam reconhecidos como sujeitos de sua história e não como objetos.

É dentro desta perspectiva mais ampla do processo educativo, ancorado em Freire (2002), que o Grupo se reconhece e realiza a sua experiência teatral. Ele experimenta essa educação em cumplicidade com o teatro. Existe, ainda, a compreensão de que tanto o teatro quanto a educação têm seu poder de intervenção social e isso move cada criador de cena no sentido ético, estético de experimentar o teatro. Corroborando com essa afirmação, Paulo Freire (2002, p. 79), realça a idéia de que:

O que, sobretudo, me move a ser ético é saber que, sendo a educação, por sua própria natureza, diretiva e política, eu devo, sem jamais negar meu sonho ou minha utopia aos educandos, respeitá-los. Defender com seriedade, rigorosamente, mas também apaixonadamente, uma tese, uma posição, uma preferência, estimulando e respeitando, ao mesmo tempo, ao discurso contrário, é a melhor forma de ensinar, de um lado, o direito de termos o dever de “brigar” por nossas idéias, por nossos sonhos e não apenas de aprender a sintaxe do verbo haver, do outro, o respeito mútuo.

Inspirada em Freire, percebo que a experiência teatral do Grupo estabelece uma reflexibilidade do teatro no processo de formação de seus integrantes, evidenciado nos exemplos que foram registrados durante o desenvolvimento deste item. As manifestações dos sujeitos desta pesquisa destacam o teatro como um espaço de grande significação, destacando seu potencial educativo. O teatro, na história de vida dos sujeitos teve um papel determinante para que houvesse a superação de vários conceitos, dentre eles, a própria concepção de teatro.

É possível também observar que o Grupo possibilita tais manifestações num processo colaborativo, aspecto que será apresentado no item a seguir.

2.3. O processo colaborativo como espaço de criação

O processo colaborativo, no Grupo de Teatro da Unipop foi sempre uma opção política. Aldalice, coordenadora geral da Unipop, faz uma afirmação sobre isso em sua entrevista: “nunca fomos partidarizados, mas inconscientemente partimos para uma coletivização, em busca de uma arte esteticamente bem feita. Pelo menos, foi o que sempre tentamos. E com conteúdo revolucionário, de questionamento”.

Através da análise da constituição histórica do Grupo, compreendo que o teatro realizado por ele é eminentemente popular. Segundo Boal (1983) o teatro, para ser popular, deve ter sempre a perspectiva do povo na análise dos fenômenos sociais. Portanto, percebo que a experiência teatral do Grupo possibilita uma perspectiva de ação transformadora.

Os espetáculos do Grupo, segundo pude analisar a partir de seus roteiros, traduzem, em cenas, questões sociais a partir de sua metodologia participativa que penetram no universo cultural dos grupos populares, intensificando a troca de informações e discussões no interior das comunidades, oportunizando a expressão e participação de seus membros, favorecendo a promoção da mobilização tanto no plano dos membros atuantes, quanto da platéia, que é estimulada a refletir e opinar.

No exercício de um teatro feito pela comunidade e para a comunidade, quer dizer, sua origem, evolução e destino estão indissolavelmente vinculados à vida e luta social, pelos seus interesses e aspirações, sendo o mesmo a expressão dramática da população. Isto é possível afirmar a partir da análise documental desenvolvida junto aos registros oficiais da Unipop.

Desde a fundação do Grupo, o processo colaborativo se manifesta na concepção de teatro experimentado. Os espetáculos traduzem um envolvimento dos seus membros desde a construção do texto teatral até a definição da montagem final de cada espetáculo. As vozes de todos são escutadas num processo dialógico. Como pude observar, por meio do acervo videográfico, os espetáculos do Grupo traduzem, em cenas, questões sociais a partir de sua metodologia participativa que penetram no universo cultural dos grupos populares com a participação de seus integrantes, intensificando a troca de informações e discussões no interior das comunidades, oportunizando a expressão e participação de todos os integrantes, favorecendo tanto a mobilização quanto a definição de enredos, cenas e roteiros.

Neste tipo de ação cultural é propiciado o desenvolvimento da consciência crítica que permite a libertação das amarras do senso comum, do preconceito e estereótipos culturais, fruto da reflexão intersubjetiva.

Diante de tal aspectos, entendo que o Grupo assume a atitude de formação pela via da criação artística baseada nos princípios da participação e do processo colaborativo. Nesse sentido, o Grupo escolhe no processo de criação a montagem do espetáculo. É um processo inconcluso que, na sua incompletude, encontra formas de intervenção e interação.

Assim, ocorreu com o espetáculo *Torturas de um coração*, o texto foi uma sugestão de Brida, que havia estudado os textos de Ariano Suassuna no grupo teatral que a mesma participara. Então, Brida trouxe para compartilhar com o Grupo e depois de ter sido aceito para apresentação pública, foi necessário que se fizesse uma adaptação onde todos os criadores deram sua contribuição para a composição final do enredo, definição do roteiro e seqüência de cenas.

Uma ação cultural, com bases nos princípios freirianos – participação e processo colaborativo – de formação pela cidadania através da arte, em específico, do teatro, é fundamental. Pois, quando o Grupo é comprometido com as causas sociais, ele se propõe a viabilizar uma aproximação efetiva e sentimental entre os integrantes do Grupo numa aproximação efetiva com o público.

No contexto acima descrito, entendo que a coordenação do Grupo propõe a escuta de todos numa forma de valorizar o outro para que este assuma poderes de opinião pela

participação. Para mim, no exercício constante da ação, podemos assumir o compromisso de transformação. Nesse sentido, Boal (1996a, p.33) propõe que “a função da arte é criar consciência, uma consciência da verdade, uma consciência do mundo, ‘não necessariamente verbal ou verbalizável, sistematizável’”.

Nessa perspectiva, segundo as idéias do Grupo de Teatro da Unipop, para o espetáculo fluir, torna-se necessário que o criador de cena não se detenha somente no trabalho cênico, mas se envolva, como todo, no processo de montagem que ocorre nos bastidores que, também, faz parte do processo de formação, considerando-se as diversas formas de organização das coisas empreendidas pela teatro, que não somente usa palavras, mas, às vezes, o silêncio, cores, sons e ações humanas, no tempo e no espaço, uma vez que a “comunicação estética é a comunicação sensorial e não, apenas, racional” (BOAL, 1996a, p.13), múltipla, não una, como a própria cultura.

Dessa forma, observo que a experiência teatral do Grupo estabelece um compromisso onde o criador de cena é fortalecido, pois é com este, no coletivo, que se vai definir a temperatura da luz, a sonoplastia do espetáculo, o figurino. Como nos diz Lima (2004, p.3), “o teatro precisa estar *atenado* com tudo”. Nesse sentido, o Grupo dialoga a necessidade da consciência política e moral dos integrantes (condutas mais socializadas, eticamente mais humanas) fomentando-se os germens de um espaço de convivência mais tolerante e democrático.

O processo colaborativo do Grupo é evidenciado através das seguintes formas: metodologia da criação coletiva dos roteiros; planejamento participativo nas atividades e seu acompanhamento; dramatização dos problemas sociais e locais; seminários com os participantes para o aprofundamento e melhor compreensão do tema a ser abordado; jogos e brincadeiras dramatizadas que estimulam a auto-expressão e o fluxo da criatividade; diálogo no Grupo teatral, e entre este e o público, na busca de envolvimento, relações mais abertas e soluções alternativas para os problemas propostos em cena.

Maurício, cenógrafo no espetáculo *Pareserumano*, ressalta que a sua função no grupo é materializar no cenário o que o ator cria. Então ele necessita do processo colaborativo conforme afirma em sua fala: “é importante que o cenógrafo esteja em processo contínuo de escuta com os atores, para que possa entender a proposta de cada sujeito, pois na montagem de um espetáculo a criação se dá no coletivo”. Aqui, torna-se claro que há um diálogo que perpassa pela criação e, como diz Freire (2000), quem dialoga, dialoga sobre alguma coisa e com alguém. E o processo do Grupo materializa esse

pensamento, pois os sujeitos da técnica são considerados por mim, criadores de uma realidade que, simbolicamente, é colocada em cena.

Para exemplo do que venho explicitando, trago ao diálogo a composição do espetáculo *Pareserumano*. A cena exposta é “Pietà” – analisada através da observação – composta por Brida e Antonio, integrantes do Grupo. Ela foi selecionada por André Mardoque – integrante da equipe técnica do espetáculo Pareserumano – para ser a imagem divulgadora do espetáculo.

Foto 14: Pietá



Fonte: André Mardoque

Ao ser indagado por mim acerca de como este realiza o processo seletivo, respondeu-me, o seguinte: “A realidade é recortada e apresentada num espaço dito cênico, com uma significação específica e daquilo a gente absorve sensações, emoções. Não é só a fotografia, mas é a cena que recorto que dialoga com minha realidade”.

Segundo o André Mardoque, a Pietà tem uma carga histórica em sua vida. Pois, ela (Pietà) compôs o espetáculo *Madalenas* que ele participou. Então, segundo ele, “isso faz com que eu tenha toda uma relação de afetividade com esta foto, que me arremeteu, como artista, a um ponto do passado”. A partir do explicitado, compreendo que o teatro experimentado no Grupo indica que “o corpo tem, então uma memória, de peso, de esforço, de amplitude de gesto, de uma seqüência, e que ao refazer movimentos e ações essa memória se coloca em ação” (SPRITZER, 2003, p.18).

Seguindo o raciocínio acima, não podemos deixar de referir-nos a elaboração cênica que é procedimento amplo que, em muitos casos, o processo criativo envolve um círculo de profissionais até chegar ao espectador que, por sua vez, não atua como simples sujeito receptor. Assim, o Grupo busca fomentar a formação humana direcionando os olhares dos indivíduos à prática da criação, que é variada e sofre as intempéries do processo histórico.

Ainda tratando do processo colaborativo, entendo que este expande o processo de formação humana até aqueles que fazem o teatro nos bastidores da cena. Reafirmo que o teatro possibilita a permanente formação, neste caso, profissional, pessoal e social. Como anuncia André Mardoque, a fotografia não é um mero objeto, possui diálogo com a vida, que é sensível, por isso o teatro é o tempo e o espaço voltados à educação e à sensibilidade. Para ele, “o teatro é uma das artes, das linguagens mais próximas do meu cotidiano e isso enriquece, pois o teatro contribuiu com minha formação, por isso a minha relação com Pietà”.

Sobre tal assunto, Boal (1996a) refere-se ao processo colaborativo afirmando que o mesmo possui raízes na criação coletiva (participativa). O desafio é procurar desenvolver os vários sentidos ao mesmo tempo.

Para dialogar com as idéias expressas na obra referida acima, faço referência ao corpo do texto, *A experiência*, de Mestre Rubens – iluminador do espetáculo *Pareserumano*. Mestre Rubens relata a sua experiência na composição da iluminação do espetáculo *Pareserumano*. Ele diz que essa cena o emocionou, pois foi retratada numa forma simbólica que remeteu a sua história de vida. Dessa cena memória, inspirou-se para dar a tonalidade laranja que, segundo ele, “lembra coisas que já foram contadas, ditas, como fotos antigas que foram guardadas”. Nesse sentido, pode-se afirmar que a cena provocou uma empatia-reflexiva que influenciou a iluminação final do espetáculo.

Assim, o processo colaborativo, compreendo a partir da observação do espetáculo *Pareserumano*, estabelecido no Grupo, movimenta uma comunidade emocional que tem uma empatia-reflexiva com a experiência teatral desenvolvida no espaço do Porão Cultural da Unipop.

As cenas, que são desenvolvidas naquele local, tratam da realidade vivida, sendo este, outro ponto que sintoniza a comunidade emocional no processo colaborativo. Cumpre ressaltar, que pela observação, constatei que o processo colaborativo oportuniza a formação humana por meio da via da criação artística e promove a descoberta de potencialidades ainda não exploradas pelos sujeitos, como o caso de Amanda, que assumiu a sonoplastia do espetáculo, e relata que antes nunca havia criado, no máximo copiava. “Quando via as cenas

procurava colocar o sentimento, e a percussão saía como delineando o trabalho do criador de cena”, afirma a mesma.

O processo colaborativo, aqui referido, possibilita o compartilhamento de experiências. Para o final do espetáculo *Pareserumano*, o Grupo sugeriu que fosse entregue, a cada espectador, um objeto que traduzisse a mensagem do espetáculo. Após inúmeras sugestões, chegou-se à definição de que o objeto seria um pássaro feito de origami e, para sua construção, foi proposto uma oficina na qual todos participaram da confecção, inclusive eu. O integrante Jorge Adriani, registrou esse momento, que apresento a seguir:

Foto 15: Oficina de confecção de Origami



Fonte: Jorge Adriani

O processo colaborativo do Grupo, inegavelmente, propõe uma metodologia que registra as experiências culturais coletivas, histórias que compõem uma narrativa das possibilidades de uma prática pedagógica, sendo que esta prática envolve sujeitos críticos, numa perspectiva solidária e democrática. O convívio e o processo pedagógico que aquele Grupo propõe em sua formação humana, constituem-se vivências.

Há uma prática pedagógica exposta em diálogo permanente com o teatro e outras formas de expressão artística. Na medida em que integra outras capacidades sensoriais intrínsecas ao nosso *corpo-pensante* que, como diz Baron (2004), extrapola os limites da linguagem escrita, no processo de ensino-aprendizagem. Por outro lado, esta prática pedagógica contribui para a superação do conceito de educação restrito às amarras do ensino formal.

Para compreender o processo colaborativo, como um objetivo estratégico do Grupo na construção de uma nova utopia que respeite a subjetividade humana e estabeleça o

diálogo entre os diversos territórios e suas manifestações étnicas, de gênero e de classe, torna-se necessário ter claro a definição de cultura proposta por Baron (2004, p.56):

A cultura é normalmente entendida como a arte produzida para galerias e teatros por gênios criativos em isolamento. Essa crença nos tem desviado e inferiorizado por séculos. Tem sido usada para nos convencer de que a cultura é irrelevante a nossa vida e para nos excluir da construção de idéias e interpretações. Resultou na idéia de que não possuímos técnicas culturais. Mas, sobretudo, essa mentira tem sido usada para nos desencorajar de participar da construção de nossa própria cultura e identidade.

A cultura expressa nossa relação com a produção e reprodução da vida; por isso, o verbo cultivar. Interpreta e define nossa relação econômica, política e social com o mundo. É como nós trabalhamos, comemos, pensamos, nos vestimos, organizamos, sentimos, escolhemos nossos amores, amamos, nos divertimos, refletimos, lembramos, falamos, rimos, choramos, transamos, nos vemos, educamos nossas crianças e enterramos nossos mortos. É como entendemos a nós mesmos no mundo e como vivemos este entendimento.

Esta percepção possibilita a minha compreensão do processo colaborativo que o Grupo fomenta através da participação e do diálogo. E isso, em minha opinião, anuncia uma prática pedagógica que estimula a reflexão sobre o *ser mais*, saindo da passividade sobre as possibilidades de *agir diferente*. Pois, há experiências que vivenciamos e que passam. No entanto, outras idéias ficam registradas e são levadas conosco aos mais variados espaços de atuação por onde passamos. E o objetivo do Grupo é, justamente, propor uma formação humana que, nas palavras da Soraia, integrante do Grupo:

[...] deixe sua marca, sua cicatriz, mesmo que o integrante não dê continuidade nas vivências do Grupo, o importante é que, no tempo de estada no Grupo, o indivíduo tenha tempo e espaço para exercitar uma educação voltada à sensibilidade, não permitindo empoeirar a humanidade sensível em cada ser humano. Mesmo que as teias de aranha venham a tomar o espaço da humanidade, lá um dia, uma lembrança remeterá a experiência teatral que propôs o Grupo.

A intervenção cultural do Grupo não se preocupa com a natureza didática do trabalho com os seus integrantes, mas com a humanização dos problemas enfrentados pelos mesmos, fomentando atitudes reflexivas e de participação, na ampliação de informações, conhecimentos, estabelecendo um espaço de educação.

Para não ser banalizado, o processo colaborativo, que se retrata como diferença estética no trabalho, precisa da referência histórica, como pude observar a partir da oficina de

origame. Sobre isso Boal (1996a) afirma que não só a emoção dá a forma exterior válida à representação de um personagem, mas acima de tudo vale a idéia que está por trás de uma emoção que gera outra emoção; daí que o Grupo, baseado nas idéias do referido autor, opta sempre pela análise crítica e aprofundada das situações que vão à cena; e, conseqüentemente consegue envolver, não apenas, o indivíduo como também o agrupamento humano a que pertence.

Por fim, para mim é possível compreender que a realidade não é idealizada e estática, mas, sim, em constante processo de transformação. Não posso pensar na constituição de sujeitos sem a dada relevância para as potencialidades das linguagens que se revelam no cotidiano da realidade vivida dos indivíduos sociais. É preciso compreender que essa teia de linguagens instaura um sistema de cultura e, conseqüentemente, de educação.

As dimensões educativas humana, ética e política dos sujeitos sócio-histórico-culturais do Grupo de Teatro da Unipop estão profundamente encharcadas das vivências e das convivências com os outros, com o mundo, de forma dialógica, crítica e emancipatória.

As dimensões educativas do Grupo de Teatro da Unipop evidenciam as histórias de vida de seus integrantes, envolvidos nos processos colaborativos construídos pelo Grupo, antes e durante os processos de reflexibilidade das representações em cenas do mundo, das realidades, das suas existências materiais e simbólicas.

As reflexões e as problematizações construídas antes e durante o processo de criação das cenas do teatro estão cheias e preñes e possibilitam a interface entre o teatro e educação. As experiências teatrais do Grupo estão norteadas por princípios da ética universal humana, tendo como prioridade os conhecimentos do cotidiano, num permanente processo de completude-incompletude.

CENA CONTINUA EM CENA: considerações finais.

Nestes momentos finais, depois de realizado todo um estudo sobre a temática Teatro e Educação pude apreender a partir da vivência compartilhada com os integrantes do Grupo de Teatro da Unipop, a pesquisa de campo e o diálogo com os autores que o processo de formação humana pela via da criação artística se dá numa intervenção cultural permanente. O teatro se coloca como a linguagem artística que vai explorar a educação cultural na perspectiva de estabelecer a interface entre teatro e educação.

O teatro é uma manifestação híbrida e apresenta uma interface simbólica, nesse aspecto, é possível estabelecer uma formação criativa na mesma importância possibilitar o experimento da educação numa metodologia diferenciada pelos rastros de significados e de sentidos educativos, éticos, políticos e emancipatórios, se constituiu num processo de formação humana pela via da criação artística num processo de intervenção cultural permanente, vivenciados e representados no processo de criação das cenas. Neste processo, em cena e cenas, se valorizaram inegavelmente o ser humano, com suas vivências, com seus corpos, com suas reflexões sobre a realidade vivida. Enfim, o processo de criação do Grupo nasce a todo instante por um esforço conjunto eticamente humano, universal e existencial inconcluso.

As experiências teatrais do Grupo da Unipop se baseiam particularmente nas histórias de vida dos criadores das cenas foi (e ainda é) relevante para o processo contínuo de formação.

O processo histórico do Grupo nos revela uma discussão entorno do teatro enquanto uma linguagem que favorece não só o desenvolvimento pessoal do indivíduo, mas sua inserção crítica, emancipatória e política na comunidade em que se estabelece uma profunda cumplicidade entre os indivíduos, com isso cada um descobre e explora seus limites, seus anseios, suas dúvidas e também suas certezas e incertezas. Daí se estar instigando cada pessoa sobre o estar no mundo em convivência com os outros e com o mundo: Vale apenas viver e conviver ética e humanamente com o outro e com o mundo? Quem é o louco? É o que vê melhor? Que enxerga mais além? E que não consegue viver mais nessa realidade aqui? Ou é ao contrário?

As permanentes práticas de criação do Grupo de teatro da Unipop, com sua metodologia teatral, dar visibilidade n teatro à sua dimensão educativa, ética, sensível e

política. O teatro experimental mostra sua relevância pelos sujeitos que o fazem, nas cenas e nas representações, tornando visível o invisível, o escondido.

Cada ser humano é único, mas ele só tem condições de descobrir essa riqueza que o difere dos demais na relação entre eles, se descobrirem e se redescobrirem o universo das pessoas ao seu redor. Inauguraram um Porão Cultural e reinauguram espaços públicos críticos, ao acordarem fantasmas, desvelam realidades e discursos velados, geram constantemente aprendizagens e ensinamentos.

A pedagogia do teatro crítico, insubmisso e emancipatório, estabelecida pelo Grupo da Unipop, gera um aprendizado que me remete a cena do nascer do ser, onde cada um busca enfatizar o *ser mais* que gera o despir-se de suas certezas, de seus preconceitos, de seus dogmas, valorizando as diferenças, os significados e os sentidos das existências das pessoas que fazem e refazem as cenas do teatro. Isto consiste que o aprendizado não é adquirido por mera transferência do saber, mas que nasce das experiências da vida cotidiana, construída por todos a cada novo encontro e reencontro.

As histórias de vida tem contribuído para a (re)elaboração do texto e do contexto cênico, gerando a articulação entre o texto teatral e os leitores em outra dimensão – a cena fala – e, à proporção que isso ocorre, o texto teatral se faz e refaz com que quem experimente também o interprete de várias formas de entender e de enxergar as realidades das pessoas.

A valorização da realidade vivida faz com que as histórias das vivências cotidianas, da flexibilidade do teatro e do processo colaborativo, se destaquem como elementos significativos na dimensão educativa, ética, humana e política do Grupo de teatro da Unipop. Tais elementos me ajuda a interpretar e a entender a dimensão educativa do Grupo como o pássaro que abandona o conforto do seu ninho em busca de novos ares, ou seja, ao vivenciar novas experiências teatrais, a cada processo de criação O Grupo é dinamizado por cenas e nas representações traduzidas pelos os sujeitos que o compõe..

O processo de criação do teatro crítico-educativo do ser mais vivenciando e experimentado numa perspectiva *freiriana*, possibilita que a aprendizagem e os ensinamentos dialógicos e dialéticos dos exercícios artísticos sejam criados e recriados de modo a interagir com o processo de formação humana. Para muitos esse processo é interrompido logo na infância e a sua capacidade criadora fica adormecida, congelada e invisibilizada perante a tantas dominações impostas ao ser a medida que ele cresce.

O processo colaborativo do Grupo de Teatro da Unipop, como um todo educativo, ampara-se numa metodologia que registra, reflete, interpreta e problematiza as experiências culturais coletivas, isto é, discute as histórias de vida nas cenas que compõem as narrativas

das possibilidades de uma prática pedagógica crítica e emancipatória, numa perspectiva solidária e democrática.

Há uma prática pedagógica visível nos constantes diálogos com o teatro e outras formas de linguagem artística. Isso é visível quando se integra e valoriza outras capacidades sensoriais intrínsecas ao nosso *corpo-pensante*, ultrapassando os limites e os obstáculos da linguagem escrita, no processo de ensino-aprendizagem. Por outro lado, esta prática pedagógica contribui para a superação do conceito de educação restrito às fronteiras do ensino formal.

O fato é que os elementos destacados neste estudo possibilitam, conforme vimos ao decorrer do texto, que o ser humano *possa ser mais, sem querer o menos do outro*, ou seja, há uma busca de uma educação que oportunize tempo e espaço para sensibilidade.

Ao prazer de vivenciar outros ares, eu preciso estar disposto em participar ativamente do processo teatral e também em me relacionar com o outro na construção de novos caminhos, novos conhecimentos antes e durante as experiências teatrais sócio-educativas.

E há um prazer maior do que a participação? Não sei. Mas, o teatro é uma ação coletiva que favorece o desenvolvimento da sensibilidade ética, universal e humana. No teatro a ação prevalece e estabelece o processo de incompletude do ser humano. Que possamos como os pássaros alçar vôos onde essa incompletude seja permanente para que possamos paulatina e gradativamente experimentar uma educação edificada na criação da sensibilização de uma nova humanidade.

As experiências educativas do Grupo de teatro da Unipop, entretanto, devem ser socializadas e dialogadas com os demais projetos de formação humana cidadã que compõe o universo da Unipop, pois em seu estatuto, subscreve princípios de participação e de diálogo entre todos. Entretanto, durante as observações e a depreensão das falas dos integrantes, foi possível perceber que não houve durante esse período um encadeamento de ações entre o Grupo e os demais projetos de Formação da Unipop.

Por exemplo o Curso de Teologia de onde surgiu a necessidade de *querer saber mais* sobre teatro, e nessa motivação trouxeram o teatro para ação formativa da Unipop, hoje não há envolvimento de seus alunos com o Grupo conforme pude observar durante o período de observação junto ao Grupo.

A dimensão educativa do teatro do Grupo mais do que nunca precisa ser publicizada, visibilizada e experienciada por outras pessoas em outros espaços. Os integrantes, durante os seus relatos, ressaltam que o teatro lhes possibilitou ser mais humano.

Mais isso só é possível porque estão num Grupo que prioriza essa formação pela via da criação artística que é fomentada pelas relações sociais de cada integrante fora desse espaço do Grupo.

Os integrantes do Grupo precisam perceber que isso não deve ficar restrito ao Grupo, mas ultrapassar os muros da instituição, senão o Grupo corre o sério risco de se formar um gueto isolado, com aparentes “verdades”, com “certezas”, com seus “saberes consolidados”. É preciso que eles compreendam que o ser mais só é viabilizado no Grupo, porque este é também o espaço e o tempo onde as existências materiais e simbólicas são insistentemente construídas.

O teatro criado pelo Grupo anuncia uma metodologia teatral particular, com objetivos de formação para a cidadania e, incompatível com a exclusão e com o aviltamento das pessoas, não no sentido de definir um padrão, mas na possibilidade de propiciar experimentações teatrais que ressaltem uma educação em interface com o teatro na busca da sensibilidade e humanização.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Emanuel Antonio de Rezende. **O jogo teatral com a peça didática de Bertolt Brecht: “um experimento de ação cultural”**. Universidade de São Paulo. Escola de comunicações e Arte. São Paulo, 2000.

ARROYO, Miguel González. A atualidade da educação popular. **Revista de Educação Pública** on-line, v. 011, nº 019, Jan-Jun, 2002. Disponível em: http://www.ufmt.br/revista/edicoes_anteriores.htm.

BARON, D. **Alfabetização cultural: a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo: Alfarrábio, 2004.

BIÃO, Armindo / Christine Greiner. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. **Teatro como arte marcial**. Folha de São Paulo, 29 dez.2000, Opinião, p. A3.

_____. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

BOFF, Leonardo. **Saber Cuidar – Ética do Humano – Compaixão pela Terra**. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRECHT. **Teatro completo em 12 volumes/ Bertold Brecht**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRANDÃO, C. R. **Educação popular**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BURNIER, L. O. **A arte do ator: da técnica a representação – Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corporais e vocais de representação para o ator**. Tese de doutorado. PUC, São Paulo, 2004.

CHARONE, Olinda. **Peça sobre racismo não tem negros no palco**. Caderno Cartaz. Jornal O Liberal, Belém, 2000.

_____. **Lendas, Poemas e Paixões**. Caderno D. Jornal Diário do Pará. Belém, 2000.

COULON, Alain. **Etnometodologia e educação**; tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira- Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

DESGRANCES, Flavio. **Pedagogia do Teatro**. Editora HUCITEC. Edições Mandacaru, 2006.

DORT, Bernard. **Teatro popular: participação ou crítica** . Cadernos de teatro. Nº 68. Rio de Janeiro, 1976.

FARES, Josebel Ackel. **Cultura. Conferência proferida na II Semana Acadêmica do Núcleo da Região do Baixo Tocantins**. UEPA, Moju. 2007.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**. 45^a ed. São Paulo: Cortez. 2003. (Coleção Questões da Nossa Época; v.23).

_____. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. 6^a. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____ e Ira Shor. **Medo e Ousadia**; tradução de Ana Lopez; revisão técnica de Lólio Lourenço de Oliveira Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. **Um encontro com Paulo Freire**; Org. Rosa Maria Torres, Loyola, São Paulo, 2002.

_____. **Pedagogia do oprimido**. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1987.

_____. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **Conscientização: teoria e prática da libertação**. 3^a. Ed. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. **Educação e Mudança**, Trad. Moacir Gadotti e Liliam Lopes, Paz e Terra, 1979.

_____. **Extensão ou comunicação?** Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2001.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. **Política e Educação**. 5^a ed. São Paulo: Cortez. 2001. (Coleção Questões da Nossa Época; v.23).

_____. **Por uma pedagogia da pergunta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática docente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GARFINKEL, H., e SACKS, H. On formal structures of practical action. In: McKINNEY, J.C. **Theoretical sociology, perspectives and developments**. Nova York: Appleton-Century, 1970, p. 35-89.

GOETZ, J.P. e LeCompte, M.D. **Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa**. Madrid: Morata, 1988

GOMES, Vera Solange P.; ARAÚJO, Sônia. Grupo de teatro do Insituto Universidade Popular: uma possibilidade de promoção da consciência crítica sobre a realidade In: **Seminário de Currículo e Políticas Educacionais: tendências e perspectivas**. Belém: 2006.y.

GOMES, Vera Solange P.; ARAÚJO, Sônia. O teatro enquanto mediação para o processo de conscientização crítica sobre a realidade. In: **III Colóquio Luso-Brasileiro sobre Questões Curriculares/VII Colóquio sobre Questões Curriculares**. Braga, 2006.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** [tradução Fátima Saadi] – São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINBURG J. **Da cena em cena**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2002.

HAGUETTE. M.T. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Rio de Janeiro. Vozes, 1997.

HOOK, C. **Keeping a personal-profesional journal**. Geelong: Deakin University Press, 1981.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodología do Ensino de Teatro**. Editora PAPIRUS. 2001.

KUNH, T.S. **The structure of scientific revolutions**. Chicago: University of Chicago, 1962.

LIMA, Wlad. **Entrevista cedida a Disciplina História do Teatro**. Curso Formação de Atores . escola de Teatro e Dança da UFPA. Belém: Junho, 2004.

_____; Shue la. **O teatro do oprimido hoje. Mesa Dialógica Intercambial entre Brasil e Taiwan**. ETDUFPA. Belém, Maio, 2007.

LIMA, Janice Shirley Souza. **Desvelando necessidades, vestindo a máscara, abrindo a cortina do teatro na universidade**. Centro de Educação/UFPA. Belém, 1999.

LOPEZ SERRANO, G. Investigación cualitativa. Retos e interrogantes. I Métodos. Madrid: La Muralla, 1994.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos da estética**. EDUFPA, Belém, 2002.

MEYRA, Marly. **Filosofia da criação: reflexões e o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediações, 2003.

PÉREZ SERRANO, G. La etnometodología. Aplicaciones a la educación cívico-social. In: LÓPEZ BARAJAS, E. e MONTOYA, J. **La investigación etnográfica. Fundamentos e técnicas**. Madrid: UNED, 1994, p. 41-68.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

OTTERLOO, Aldalice; Ana Sgrott; Stela Menezes. **Caderno de Educação Popular nº.16.** Belém. Unipop, 2002.

PATTON, M.Q. **How to use qualitative methods in evaluatin.** Beverly Hills, CA: Sage, 1987.

ROUBINE, Jacques Jean. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

SPRITZER, Mirna. **A formação do ator: um diálogo de ações.** Porto Alegre: Mediação, 2003.

SITTA, Marli Susana Carrard. **Teatro: espaço de educação, tempo para a sensibilidade.** Passo Fundo: UPF, 2005.

TAYLOR, S.J. e BODGAN, R. **Introducción as los métodos cualitativos de investigación.** Buenos Aires: Paidós, 1986.

TEMPLIN, P. **Photography as an evaluation technique.** Portland: North West Regional Educational Laboratory, 1979.

Unipop. **Ata de Fundação da Unipop.** Belém, 1988.

Unipop. **Relatório Sócio- Antropológico.** Belém, 1995.

Unipop. **Estatuto e Princípios Metodológicos.** Belém. 1994.

Unipop. **Perfil Institucional N° 01.** Belém, 2003.

Unipop. **Caderno de Educação Popular nº 16.** Belém, 2002.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. **As regras do jogo: a ação sociocultural em teatro e o ideal democrático.** São Paulo. Editora Hucitec. Edições Mandacaru, 2006.