

**BAILE DE MÁSCARAS:  
O ENSINO DO TEATRO NA ASSISTÊNCIA SOCIAL  
(DENTRO DO ISOLAMENTO SOCIAL)**

Gabriel Fontoura Motta (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)<sup>1</sup>  
Mesac Roberto Silveira Júnior (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS)<sup>2</sup>

**RESUMO**

O presente trabalho propõe relatar a experiência do processo artístico de ensino e aprendizagem do teatro, no Centro da Juventude do bairro da Lomba do Pinheiro, zona leste de Porto Alegre. Nós trabalhamos com jovens atendidos pela Secretaria da Justiça e dos Direitos Humanos (SJCDH) do Estado do Rio Grande do Sul, do Instituto Cultural São Francisco de Assis. Utilizamos para os encontros a metodologia dos Jogos Teatrais a partir dos fichários de Viola Spolin e da abordagem de Ingrid Koudela. Dez escritos, inscritos em 12 meses, em 2020. Aulas de teatro, com máscaras, face *Shields*, choros, rolês, *lockdown*, muitas risadas e histórias fumadas. As crônicas convidam à sensibilidade pedagógica associada às construções dramáticas transcriadas, imersas no tecnovívio – vivido na Lomba do Pinheiro.

**PALAVRAS-CHAVE**

Pedagogia do Teatro; Tecnovívio; Transcrição; Educador Social; Sensibilidade Pedagógica.

**ABSTRACT**

This article proposes to report the experience of the artistic process of teaching and learning theater, at the Youth Center in the “Lomba do Pinheiro” neighborhood, on

---

<sup>1</sup>Mestrando no PPG Artes da Cena — UNICAMP (2021) com a orientação da prof. Dra. Suzi Frankl Sperber. Licenciado em Teatro na UFRGS (2021) e bolsista (CNPq/FAPERGS) sob orientação do Prof. Dr. Clóvis Dias Massa com a pesquisa de iniciação científica “Do medo à resiliência: a construção de uma dramaturgia a partir do testemunho de venezuelanos refugiados no sul do Brasil”. Contato: ogabrielfontoura@gmail.com

<sup>2</sup> Professor adjunto do curso de licenciatura em Teatro, do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-doutor com pesquisa sobre Epistemologias reticulares junto à Université Sorbonne em Paris. Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo na linha Educação, cultura e organização, com pesquisa sobre as imagens dos deslocamentos humanos e suas implicações educacionais (A travessia que mancha o corpo: imagens da imigração e a educação transitória).

the east side of Porto Alegre. We are working with those young assisted by the Secretariat of Justice and Human Rights (SJCDH) of the State of Rio Grande do Sul, from the São Francisco de Assis Cultural Institute. For the meetings, the methodology of the Theatrical Games is used based on Viola Spolin's files and the approach of Ingrid Koudela. Ten writings, submitted in 12 months, in 2020. Theater classes using masks, face shield, “choros”, “rolês”, lockdown, lots of laughs and smoked stories. The chronicles invite the pedagogical sensitivity associated with the transcribed dramaturgical constructions, immersed in the tecnovívio – lived in Lomba do Pinheiro. As an invitation, please: copy, paste and have a good trip...

### **KEYWORDS**

Theater Pedagogy; Technovívio; Transcription; Social Educator; Pedagogical Sensitivity.

### **O início**

A(O) educadora(or) social define-se como a(o) profissional que **media** e orienta o processo de ensino aprendizagem no espaço em que atua, tendo como base o trabalho **coletivo**. Encontra no **vínculo**, na prática da reflexão e da participação, seus principais instrumentos de trabalho. É um profissional com comprometimento ético e político, que atua na perspectiva de defesa e garantia de direitos, do exercício da cidadania, da autonomia e da potencialização individual e comunitária. (SANTOS, 2020, p. 146, *grifos nossos*)

É importante salientar que trabalhar com a educação social, no caso do autor, “Educador Social específico em Teatro” (conforme consta descrito em sua primeira contratação via CLT), é uma oportunidade fundamental para o desenvolvimento de processos artísticos. É vital para os docentes poderem executar na prática seus trabalhos oriundos do campo científico, podendo vir a experimentar o vínculo celetista para novos processos artísticos pedagógicos. Isso também auxilia muito na oportunidade de experiência no ambiente profissional e, principalmente, na manutenção e inserção dos professores no mundo do trabalho como colaboradores assalariados na área do teatro.

A possibilidade de pesquisa de campo com sujeitos que estão interessados em trabalhar a partir de uma **oportunidade** (FALERO, p.56-57, 2020) é muito importante,

no contato com jovens oriundos da Lomba do Pinheiro, bairro com o 3º maior índice de criminalidade e contaminação pela COVID-19<sup>3</sup> da capital.

O afeto e o acolhimento, oriundos do trabalho de extrema sensibilidade pedagógica da equipe técnica e dos educadores, além da filosofia da instituição franciscana, fazem com que a interação do coletivo de trabalho seja intensificada pela confiança desenvolvida no exercício contínuo de acolhimento institucional. O afeto é experienciado em todos os setores e ambientes, desde a aula de teatro até as refeições, a biblioteca, a portaria e o ginásio. Há uma identidade com o conceito de acolhimento. Essa identidade, sentida através da experiência de estar nesse grande coletivo, com camadas que vão até o subgrupo da aula de teatro, por exemplo, favorece e estimula a disponibilidade para a criação artística.

Os jovens atores estão com uma boa predisposição, pela experiência de já terem passado por outras situações de carinho dentro da instituição, e isso faz com que haja maior engajamento nas propostas. Na prática, percebo diferença com relação aos lugares em que lecionei fora da assistência social. É evidente que não há uma generalização de “perfil de grupo de trabalho”. Mas é importante salientar o poder do conceito pedagógico implementado em formato coletivo e horizontal no ambiente de trabalho no qual a proposta artística se dará, que pode, assim, afetar a concepção de criação do trabalho a ser desenvolvido.

É preciso saber acolher nos serviços de acolhimento. Se os vínculos familiares já estavam fragilizados em função das situações de violência, chegar em um novo espaço, com regras específicas e pessoas desconhecidas, pode reiterar sofrimentos. (CAPPELLARI, 2020, p. 32)

Partindo dessa sensibilidade pedagógica e da pedagogia da autonomia (FREIRE, 1996) intrínseca na relação de trabalho, o processo de acolhimento para uma aula de teatro dialoga diretamente com a saúde mental.

Em um verão, de uma Porto Alegre sem pandemia (janeiro de 2020), exercitamos, em aula, uma proposta de paisagem sonora, tendo como catalisadores os sons oriundos dos animais da floresta. A partir do desligar das luzes da sala de aula em que trabalhávamos, tencionamos a imersão no ambiente, assumindo o comportamento de alguns animais que surgiram no espaço oportunizado para improvisado dentro do

---

<sup>3</sup> Sarandi, Rubem Berta, Lomba do Pinheiro, Restinga e Partenon estão, neste momento, na liderança. Os cinco bairros juntos concentram 16,9% da população da capital, 19,3% dos casos e 16,2% das mortes (DIÁRIO GAÚCHO, 2020).

próprio exercício. Em cena, jovens que traziam relatos de terem trabalhado “8 horas na obra até mais tarde”, ou de outros, que estão passando por situações delicadas, acompanhadas pela equipe técnica de assistentes sociais.

O nível de disponibilidade dos jovens para saírem da realidade imposta pela vida faz com que a potência do exercício se eleve ao nível de profundidade da vida de cada um deles.

O real interseccionando-se com a cena?

Alongamos os músculos grandes de nosso corpo após um relaxamento inicial. Depois, nos aquecemos, com a caminhada pelo espaço, em um dos exercícios recorrentes do momento de abordagem com jogos de exibição do fichário de Viola Spolin (2012), muito utilizado no trabalho.

Aprofundamos a escuta do ambiente com a extensão da audição e começamos a introduzir (também com a ajuda do sistema de som do local de trabalho) o ambiente de uma floresta. Cada um dos jovens deveria ficar em um local do espaço (porque agora eu havia diminuído a iluminação). Com isso, escolhiam o animal que gostariam de sentir, cheirar, andar, gritar e externalizar: o que seriam eles no corpo de um gato do mato, de uma onça ou de um gorila...

Um aluno, Wagner, de 26 anos, que temia pela sua saída do programa devido à idade, que já ultrapassa os 24 anos, vivenciou um gorila. Ele, com 1,88 m de altura, e uma colega, com 1,58 m, foram os líderes da selva, improvisando cenas de caça, luta e domínio do espaço.

Ao fim do momento, criamos algumas cenas a partir da sensação que o animal deixou no corpo, mediando e reciclando o experimento sensorial para a referência a um filme que já havia sido visto. Disso, saíram três cenas: o Titanic no Pinheiro, o metrô da cena do filme *Coringa* (2019) e um atentado terrorista.

Ao fim, fomos ao refeitório tomar achocolatado com morango.



Registros do momento em que criamos cenas a partir de referências audiovisuais da vida de cada aluno.<sup>4</sup>



Montamos uma cobertura jornalística de um possível ataque terrorista no centro de Porto Alegre.<sup>5</sup>

## O médium

Do hibridismo dos acontecimentos reais, macro e microssociais, surgiu a necessidade de expansão ao mundo digital. Mesmo que seja para um perfil com o total de zero seguidores, mas com a possibilidade de gerar o documento. Documentar parte do processo de criação artística registra o trabalho, ao estendê-lo do documento Word 2017 para a publicação fixa *on-line* (sempre dependendo de o site continuar disponível),

---

<sup>4</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

<sup>5</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

em uma plataforma virtual de fácil e atraente acesso, por dar foco exclusivo ao texto: “O Mèdium surgiu como um filho mais novo do Blogger, mais avançado e de fácil uso; sem vaidades e firulas presentes nos blogs, os textos se tornam o foco do site”<sup>6</sup>.

Pelo layout minimalista em P&B, o site qualifica o conceito de identidade visual disponível para engajamento dos trabalhos em criação – o autor possui ascendente em Libra e lua em Peixes; então, a rede social trabalha em conjunto com o processo.

Tornar-se parte da produção artística não limita a visibilidade do episódio publicado por histórias em sua identidade visual, *on-line* ou em *print screen*. Confere cor ao trabalho acadêmico. Colore a proposta, transitando entre diferentes identidades visuais e facilitando o engajamento do leitor.

As amplas possibilidades de envolvimento também favorecem o desenvolvimento tecnológico do estudante. Devido à possibilidade de interação com outras linguagens artísticas, consegui conectar áudios, imagens, matérias e vídeos às crônicas. Com isso, criei um perfil na plataforma de *streaming* musical *SoundCloud*, o que possibilitou uma publicação artística de duas propostas em audiodrama, conectadas aos trabalhos “Praia do Futuro” e “Não interessa sua crença, pro amor não existe diferença”.

O engajamento dos estudantes com diversas ferramentas digitais favorece o registro de nossas obras e a ampla divulgação pela internet – extremamente impulsionada pelo isolamento social.

Procurar conhecer a realidade em que vivem nossos alunos é um dever que a prática educativa nos impõe: sem isso não temos acesso à maneira como pensam, dificilmente então podemos perceber o que sabem e como sabem. (FREIRE, 1997, p. 53)

O compartilhamento do processo é facilitado pelo envio das crônicas pelos aplicativos de mensagens e pelas demais redes sociais, mantendo o padrão estético até mesmo na mensagem automática de envio. Pela possibilidade de conexão por palavras-chave, *tags*, é amplificada a assertividade na partilha do conteúdo para pessoas interessadas na busca, por exemplo, por José Falero, Dramaturgia ou Teatro de Testemunho:

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://reporterunesp.jor.br/2019/10/06/medium-para-escritores-entusiastas/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

Criado em setembro de 2012 pela Obvious, o *Médium* não se descreve como blog e sim como um lugar para troca de ideias, onde pensadores, criadores e pessoas com histórias pra contar encontram seu público<sup>7</sup>.

### **A transformação (transcrição, escritivências e cinema documentário)**

Os encontros presenciais com as inúmeras turmas de teatro são formados e desformados diariamente, tal como o também diário trânsito de células em nossos corpos. Formam-se turmas de 5 alunos, e, após um intervalo com lanche, trocam-se as turmas.

A presença é de no máximo 1 atividade por semana. E, assim, ao longo dos dias, partilhamos do acolhimento como intuição libertadora para a vivência das aulas.

Esse insight participa de um inconsciente coletivo (MAFFESOLI, 1998) desenvolvido entre professor e aluno a partir do acolhimento. Desse modo, cria-se disponibilidade para o trabalho e engajamento na proposta, o que potencializa o aprendizado a partir da imersão na experiência.

É assim que se pode apresentar a intuição como expressão de um conhecimento orgânico. Num movimento de reversibilidade ela transpira do dado mundano, o do ambiente social, ao mesmo tempo reflui sobre ele, assegura-lhe a solidez, estrutura-o para o longo prazo. (MAFFESOLI, 1998, p. 203)

Com base nos relatos oriundos da história oral – vindos da aula, ou já partilhados em outros momentos –, a vivência do professor com os grupos de alunos, aliada às criações cênicas, transita entre o texto dramático e as expressões em vídeo-performance, leituras dramáticas e cenas presenciais.

Assim, as metodologias de escrita são permeadas pelos conceitos de escritivências, de Conceição Evaristo, e de transcrição, de Haroldo de Campos, em diálogo com as metodologias do trabalho realizado.

O acolhimento, exercido pela função do educador social, é o disparador da construção do conhecimento atrelado ao real na criação dessa dramaturgia.

Também encontramos em Michel Maffesoli a intuição, que participa de um “inconsciente coletivo” que dialoga com a recepção do trabalho cênico pelos jovens alunos.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <http://reporterunesp.jor.br/2019/10/06/medium-para-escritores-entusiastas/>. Acesso em: 5 jul. 2021.

O trabalho com sujeitos que trazem em suas trajetórias fragilidades sociais necessita, a priori, do saber incorporado (MAFFESOLI, 1998), para que se tenha consciência do trabalho de “farejador social”, necessário para se atingir a sensibilidade pedagógica para o trabalho.

A inserção dos sujeitos não atores na construção de uma dramaturgia a partir dos depoimentos, dos relatos e das narrativas partilhadas dentro do ambiente seguro da assistência social é vital para que os participantes se sintam “deste mundo e em casa neste mundo”.

Todo o trabalho a ser desenvolvido necessita de disponibilidade e de tempo para ser recebido e cocriado com o grupo. Essa intuição advinda do acolhimento faz com que o trabalho aconteça a partir do afeto. “Assim, o vínculo social está, cada vez mais, dominado pelo afeto” (MAFFESOLI, 1998, p. 137. Só assim, esse “*feeling*” do professor/orientador conseguirá conduzir o grupo com confiança, para que o caos inicial, a partir do início do trabalho, transforme-se em “intuição intelectual objetivada”, como encontramos em Schelling (*apud* MAFFESOLI, 1998, p. 138); o que faz com que se permita “compreender o incompreensível, isto é, o aspecto complexo de uma realidade sensível que não se reduz à razão pura e simples”.

Com a recepção da partilha em grupo e das vivências, a partir de jogos de improviso, de relatos e de dinâmicas de conhecimento do outro, as irrupções do real surgem. O direcionamento das descobertas inicia-se pela dualidade das experiências apolíneas versus dionisíacas: “A emoção em si, desordenada e caótica, não vale nada. O importante na emoção é o seu significado. Não podemos falar de emoção sem razão, ou, inversamente, de razão sem emoção: uma é o caos, e a outra, matemática pura” (BOAL, 2006, p. 96).

## **Escrevivências**

Na obra artística de Conceição Evaristo, encontra-se a partilha. A experiência da vivência entra em fricção, ao encontrar na ficção o sensível lugar transitório entre ela e o personagem ficcionalizado, a partir da vivência autoral:

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres

africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (EVARISTO, 2017, p. 44)

Refletindo com base na obra *Becos da Memória*, tensionamos o conceito de memória discursiva, trazido por Pêcheux (1999). A evocação de memórias, a partir do relato espontâneo oriundo do acolhimento institucional do aluno Antônio, no episódio “Não interessa sua crença, pro amor não existe diferença”, realiza o efeito catalisador para iniciar o relato. Para iniciar o acolhimento, realiza-se a troca e a mediação da experiência de violência para a utilização da Escrevivência, mediada pelo autor/professor a partir da transcrição, como ferramenta/auxílio para a criação artística e como tentativa de manutenção da saúde mental em transformação durante o processo criativo, imerso em um mundo fechado.

Entender a violência na cena é uma forma de produzir uma reflexão acerca do fenômeno, o qual penetrou nas relações estéticas e sociais transformando nossos comportamentos e visões no espaço real, intervindo diretamente em nossos corpos e gerando uma nova construção dos processos simbólicos e representacionais – cadavéricos, os quais produzem e transmitem mensagens de horror. (CABELLERO, 2016, *apud* FERRAZ, 2019, p. 88, tradução da autora)

Durante a chegada ao espaço de trabalho, a recepção dos jovens, a refeição de chegada (café da manhã ou almoço), o início do trabalho, seu desenvolvimento e sua finalização transitando entre a refeição final, a distribuição de “TRIs<sup>8</sup>” e o possível último cigarro com os alunos, todos esses elementos fazem com que a fruição de todas as emoções permeie a recepção dos acontecimentos estéticos e, pensando no viés semiótico, essas emoções reciclam-se no fazer artístico, a partir da concepção estética desenvolvida oriunda do encontro.

A escrita de Conceição Evaristo dialoga com a realidade trazida por José Falero, que tanto engajou o grupo de teatro para a assimilação anímica do trabalho com a literatura e o teatro.

A identificação com as frustrações dos personagens, com a indignação, com a realidade e com a dor estimula os relatos e os processos se hibridizam a partir da

---

<sup>8</sup> Cartão de transporte público com isenção (“TRI Social”).

personalidade de cada jovem ator, ao mediar suas dores para a conexão com o grupo e com a encenação proposta: “Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção” (EVARISTO, 2017, p. 50).

É nesses espaços que o acolhimento permite o estímulo para a criação artística, a partir da sensibilidade pedagógica na recepção do que é trazido pelos sujeitos e mediado como sujeito, ora passivo, ora ativo, de uma relação horizontal. Assim, a sensação de pertencimento e segurança catalisa a sensibilidade de um processo íntimo e consciente, na medida do possível, dando a oportunidade de esses sujeitos estarem experimentando e experimentando-se ao experienciar o teatro.

A obra se constrói, então, a partir de “rastros” fornecidos por aqueles três elementos formadores da *escrevivência*: corpo, condição e experiência.

O corpo que chega para o trabalho é o corpo que experienciou as vivências atravessadas por fatores que levaram o Centro de Referência da Assistência Social (CRAS) a encaminhar os jovens aos Centros da Juventude, já que algum direito foi corrompido em suas caminhadas; um estágio avançado é a integração do jovem em propostas de acolhimento. Segundo Evaristo: “A representação do corpo funciona como ato sintomático de resistência e arquivo de impressões que a vida confere” (EVARISTO, 2017, p. 623).

Com isso, a condição é híbrida. O Centro da Juventude também acolhe muitos jovens de visitas esporádicas, e que se vinculam ao grupo de teatro, por exemplo.

As condições de chegada dos sujeitos necessitam ser mediadas, principalmente, nos primeiros exercícios de contato do coletivo, para que consigamos ter uma continuidade de percurso igualitária e horizontal, o que geralmente acontece. As dores, as vivências, os papéis, as lutas surgem nos exercícios de aquecimento e de improviso. Assim, o coletivo também conhece um pouco de cada membro a partir do que o próprio jovem ator coloca em cena, em aula, em conversas, em ideias fumadas.

A experiência transita na sensibilidade do encontro, possibilitando a caminhada por diferentes linguagens, utilizando-se os temas criados em sala de aula. “Primeiro Dia de Aula” é uma proposta que reconstitui a criação a partir da possibilidade de fruição de emoções no que era apresentado ao público. O autoconhecimento trazido por pela atriz com relação a um possível apagamento da memória (quando evocada, oriunda da vivência pessoal) faz com que seja criado, em colaboração com o grupo e orientado pelo professor, um método para que a atriz consiga executar sua cena. Assim, é tensionado o limite de sua lembrança, com a aceitação da expressão vinda ao encontro de seu rosto,

enquanto encaminhávamos o processo de criação de um audiodrama para a finalização do acontecimento.

Há, antes, um percurso discursivo entrecruzado no “choque de um acontecimento histórico singular e o dispositivo complexo de uma memória” (PÊCHEUX, 1999, p. 51).

O fragmento trazido na dramaturgia “Nikita” é a expressão, em documento, dos limites tênues e sensíveis do acesso à memória e da oportunidade de criação cênica utilizando o testemunho com jovens atores (não atores e espec-atores).

É na fricção do autoconhecimento e da reconstituição de vivências (sejam acontecimentos reais, metafóricos, surrealistas, ficcionais) que se possibilita que a criação artística seja dosada na condução de criação do coletivo.

## **Transcrição**

As notas de rodapé, os subtítulos de entrevistas – que já nascem como episódios ou contos –, seus respectivos personagens e as antigas rubricas dramáticas são repletos de conteúdos, oriundos de momentos de intersecção das narrativas cocriadas com os sujeitos, que se tornam sujeitos ativos da criação artística. A cocriação em uma transcrição acontece **simultaneamente**. A criação de um experimento dramático inicia-se desde a irrupção do real trazida pelos sujeitos que, sensivelmente, compartilham e repartem suas histórias, dores e angústias com o autor em determinada ocasião. Nós encontramos em Joseph Danan (2010) a necessidade de tencionarmos a organização dessas vozes. As ações da fala, da experiência, da troca, do diálogo, dos encontros e desencontros se tornam igualitárias ao passo que o autor as organiza no lugar onde externaliza a criação artística: seja em uma dramaturgia gráfica e visual, seja utilizando-se das tecnologias presentes na produção artística digital, que também se tornam intensificadas, pela necessidade de produção de conteúdo cultural virtual.

A proposta mantém o compromisso político, social e artístico do autor em transcriar, mantendo-se, principalmente, fiel às dores partilhadas e acolhidas entre os sujeitos criadores. Ela transforma-se, assim, em uma tradução luciferiana, trazida em Campos (1981, p. 180) através da Trasluciferação Mefistofálica, “recusando-se à tirania de um logos pré-ordenado e rompendo a clausura da metafísica da presença”.

Ela não cede espaço a uma escrita isomórfica, mas, desde o início, surge através da paramorfia. Haroldo de Campos atravessa o processo de reciclagem da transcrição,

ao substituir a isomorfia de linguagens distintas pela necessidade de criação em coprodução através da paramorfia (CAMPOS, 1983, p. 34, *apud* SANTAELLA, 2005, p. 221):

Teremos [...] em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.

Reorganizando-se com o sufixo grego “*pará*”, "ao lado de", Campos ratificou a transcrição dialógica ao processo como paramorfia.

É importante salientar a potência reverberada a partir do encontro de distintas realidades, mesmo a distância.

Seja em um roteiro para audiodrama (teatro em áudio) ou em um documento gráfico, relatando uma experiência, a ficcionalização de uma história partilhada com o autor se dá em um processo verborrágico de alinhamento de novas narrativas. Não são feitas transcrições de entrevistas e relatos de histórias; são realizadas criações dramatúrgicas a partir da experiência do momento, em diálogo com os sujeitos; por exemplo:

Ao passear com o jovem Pablo pela faculdade de Direito do campus central da UFRGS e ouvir suas histórias, cumprimentando minhas colegas, com ele ao meu lado, e sendo observado pelo segurança; ao fumar um ou dois cigarros com o Pablo no meio da avenida Borges de Medeiros, sentados nos bancos da Esquina Democrática; ao ouvir sobre sua nova namorada e sobre seu desejo de cursar Educação Física.



Os cigarros fumados com Pablo, em III e IV, são exatamente do local onde sentávamos ao fim do dia para conversarmos sobre tudo, sobre a vida.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



Um registro é no sentido centro; o outro, no sentido bairro. Porém, todos ainda são muito sentidos.<sup>10</sup>

As histórias vão além do que o gravador do celular registra, além da captação audiovisual. O processo de escrita dramática, tendo como catalisador a transcrição do que é coletado, **está** no processo. O processo de construção artística **está** transformando as narrativas trazidas, em uma metamorfose de sensações de terceiros, do autor e das situações. Os lugares, as histórias, as dores, os sentimentos de ambos os envolvidos jorram no documento que aquele encontro pode proporcionar.

A organização das ações (DANAN, 2010) está diretamente presente na construção de uma dramaturgia. O processo de criação dramaturgica coleta a experiência das refeições, dos check-ins (método de acolhimento utilizado dentro da

---

<sup>10</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

Cultura de Paz franciscana e da Justiça Restaurativa), dos áudios de WhatsApp ou das partilhas diárias de intimidades, atravessadas por um processo de criação de confiança com os atores envolvidos nas propostas.

O espaço de segurança (também trazido pela comunicação não violenta)<sup>11</sup> e a cultura de paz exercida em comunidades favorecem a partilha de relatos que são pertinentes para os sujeitos. Eles estimulam, assim, o enriquecimento artístico das propostas, atreladas à profundidade do que é compartilhado.

O real como fricção do tensionamento com o ficcional é aprofundado quando a relação autor/atores entra no patamar da afinidade. É evidente que cada processo trabalha em diferentes formatos com os seus sujeitos, mas o que perpassa o trabalho realizado está diretamente conectado com as amplas fragilidades repartidas entre os grupos. Isso é o que favorece o processo de escrita, a partir da transcrição dos encontros, presenciais ou virtuais.

A tradução transcriativa acontece pela necessidade de reconstituição daquelas histórias, a partir também da recepção semiótica do autor e do elenco de alunos, estendendo-se para toda a equipe de produção artística de uma mesma aula – alunos diretores, dramaturgistas, diretores sonoros e artistas visuais.

Essas necessidades estão ainda presentes no momento de partilha e transitam diariamente no caminho dos acontecimentos ainda incubados.

A proposta encontra, na tradução radical, a liberdade da forma semiótica oculta no original e, com isso, a possibilidade de escrita rapsódica<sup>12</sup>. O encontro gera uma das esferas criadas a partir do *meet* com os sujeitos: a escrita. “A tradução radical libera a forma semiótica oculta no original, no mesmo gesto em que se dessolidariza, aparentemente, de sua superfície comunicativa” (CAMPOS, 1981, p. 184).

O autor compartilha o encontro com os sujeitos; encontro que já carrega os signos de seres que se cruzam em determinado momento, no plano virtual ou presencial. A partir daquele momento único, reverbera-se uma escritura dramática que se transforma em documento do mundo, com histórias vivenciadas dos sujeitos, do autor,

---

<sup>11</sup> A comunicação não-violenta ou a sua abreviação CNV pode ser entendida como um processo que estabelece uma conexão consciente através da empatia e compaixão entre os interlocutores (ROSENBERG, 2006)

<sup>12</sup> “Os dramaturgos são vivamente convidados a diminuir suas velhas imposições da forma canônica do drama. Na verdade, a modernidade da escrita resulta deste incessante trabalho rapsódico que eles realizam no corpo do drama. Devem também desviar-se do conservadorismo que pretende mumificar a obra dramática, de um modernismo que proclama ritualmente a morte do drama (ou, de acordo com uma moda atual, a sua dissolução na escrita). Porque a forma mais livre – a rapsódia – não é ausência de forma” (SARRAZAC, 1998, p. 99, *apud* ALMEIDA, 2019, p. 232-243).

do momento da escrita, do dia: se chovia, se chorava, se sofria por amor ou se estava em uma pandemia.

Tudo está conectado.

As experiências vivenciadas são trazidas à tona na transcrição: as opiniões pessoais baseadas no conteúdo que se está trabalhando também são expressas na construção dos diálogos, mesmo que eles sejam ficcionalizados em personagens cocriados a partir da recepção vinda dos sujeitos para o autor.

Esses momentos nascem em formatos isolados (reuniões, entrevistas, ensaios), mas se diluem em microssituações, entrelaçadas por uma relação sólida de companheirismo.

A seguir, essas histórias, que estão nos corpos, no ar e nos ouvidos dos sujeitos, entram em coalizão dialógica com o escrito (que se torna a extensão dos acontecimentos), sendo reorganizadas para serem encontradas na criação artística.

Se toda criação é crítica (CAMPOS, 1983, *apud* SANTAELLA, 2005) a cocriação dramática acontece entre corpos críticos e com resistência, mas também com medo e resiliência, já presentes em seus relatos.

Então, carrega-se de possibilidades críticas o experimento dramático: críticas vindas dos sujeitos e geradas a partir da recepção do autor, que não encontra outra possibilidade se não permitir atravessar-se pela criação de um trabalho a partir daqueles encontros, daquelas sensações: o fim.

A transição do real para o ficcional, por meio do encontro híbrido dos atores com o autor, atravessa um caminho em que a narrativa anda, na escrita, ao lado de didascálias (PAVIS, 1999), trazidas a partir da transcrição ocorrida em todo o processo. O fragmento, utilizado em muitos momentos na criação dramática, transcende o espaço de recorte interno de uma peça (SARRAZAC, 2017), pois se encontra onipresente durante os episódios. Isso faz com que as múltiplas camadas trazidas para o drama se estendam a possibilidades que flertam com a Teoria do Conto Moderno, inaugurada por Edgar Allan Poe.

Em nosso trabalho, uma história costura-se à outra.

Ou seja: tudo está conectado; tudo está interligado.

## **Baseado em fatos reais (teatros do real, autobiográfico no teatro e uso do cinema documentário)**

Em muitos episódios publicados no *Médium*, nota-se a presença da imagem, do áudio ou do audiovisual transformando-se em interdisciplinaridade também entre o texto, os depoimentos e as conexões realizadas. Arte é tecnologia.

O uso da câmera, incentivado pela instituição, fez com que as ideias oriundas do contato do coletivo “deixassem a gente sonhar”, ao dialogarem em fotografia e vídeo com o teatro. Da extensão da fonte prática de criação para o audiovisual, possibilitou-se o recorte, o fragmento, o tempo e a escolha de momentos para ganharem cor na tela.

A proposta de preparação de elenco para o filme publicitário “Não Tenho Tempo” (2020), produzido pela Prosa Filmes e financiado pela Martinelli Advogados, possibilitou a imersão de suas trajetórias a partir da pergunta que era a propulsora dos exercícios e jogos realizados na preparação: “O que você gostaria de pedir de presente de Natal para o Papai Noel?”. Para crianças de 7 anos ou para jovens de 14 anos, as respostas iam, entre risos, dos brinquedos aos celulares atuais ou à necessidade de “uma cama para dormir” ou de “uma comida para comer”. A potência desses relatos fez com que o elenco de crianças de 6 a 14 anos flutuasse na brincadeira de ser adulto para comunicar às empresas a possibilidade de doação de X% de imposto. “Feliz 2021<sup>13</sup>” e “Feliz Novo Ano<sup>14</sup>” foram propostas de experimentos dramáticos audiovisuais totalmente independentes, com a criação de um roteiro a partir de uma dramaturgia organizacional (DANAN, 2010).

“Seleção e a articulação de fragmentos de textos marcaram o aproveitamento dado aos depoimentos pelos alunos/atores, resultando no que posteriormente chamamos de base dramática do roteiro” (SOLER, 2008, p. 97). Com a disponibilidade de conhecer os sujeitos pré-selecionados, as perguntas partiam de como foi atravessar o ano de 2020 na instituição; abrangiam jovens, crianças e funcionários de diversos grupos da instituição, como cozinha, limpeza e sala de aula.

A preservação da memória e a procura de uma articulação com o passado vivido ou presenciado (SOLER, 2008) permeiam o trabalho artístico, teatral ou audiovisual.

---

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VzyQNuqsCos>. Acesso em: 5 jul. 2021.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gsGgONPINT8>. Acesso em: 5 jul. 2021.

A importância de se registrar uma experiência criando-se um documento artístico a partir dos fatos contados pelos jovens, pelos funcionários e pelas pessoas que se cruzam todos os dias, em prol dos mesmos objetivos, faz com que o afeto do acolhimento esteja imerso na estruturação da transcrição, e desde o início, desde o começo de contato com os sujeitos, no agendamento das entrevistas, nas conversas paralelas e no planejamento, imerso na sensibilidade da escuta e da partilha. Pensamos que a narrativa está conduzindo o espectador a mergulhar na discussão em formato não imaginário, trazendo elementos diretamente da realidade à discussão, como, na boca do personagem David (07), a necessidade de ter um teto para dormir, ao final do vídeo “Feliz Novo Ano” (2021).

O professor/dramaturgo – com o grupo de trabalho, seja em sala de aula ou com a turma de teatro com os jovens, ou em entrevistas e ensaios com funcionários e crianças para realizarem uma proposta audiovisual (de caráter testemunhal) para felicitações do quadro de colaboradores e em homenagem às possibilidades que um próximo ano traz – trabalha com a noção de editor, trazida por Soler no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2003, p. 39) no verbete “Teatro Documentário”.

O termo edição relaciona-se a um processo no qual o dramaturgo e/ou o grupo toma o depoimento de outrem e o corta, inverte ou mistura frases e períodos nele encontrados, visando a um tratamento mais interessante da cena. Surge daí uma questão ética indispensável para processos em Teatro Documentário: Como editar depoimentos sem descaracterizar o discurso do depoente?

Essa possibilidade de edição do “mundo real” faz, primeiro, o professor e entusiasta a cineasta compreender a vitalidade artística dos editores. A manipulação dos acontecimentos, que se difere do teatro, tendo como fatores determinantes tempo e espaço, permite que qualquer acontecimento externo modifique a “programação” dessa dramaturgia em trânsito. Assim, permite-se que, no teatro documentário, pensando na criação de documentação dramaturgicamente a partir da história oral, mantenham-se próximas as extensões cinematográficas que a proposta de ensino de teatro possibilita; extensões de registro cru e contínuo.

Em 2020 também realizamos na instituição uma série documental que, até o presente momento, ainda não se encontra finalizada. A divulgação do Jornal do Almoço da RBSTV (filiada à Rede Globo) no sábado do dia 21/11/2020 – jornal esse que também estava fazendo a ampla cobertura do homicídio racista cometido contra João de

Freitas no supermercado Carrefour do bairro Passo d'Areia – colocou o autor e os jovens no centro dos olhares do Rio Grande do Sul.



Foi no dia em que a minha chefe me ligou; eu estava no banho, atendi o telefone, sintonizei “no 12” e conseguir assistir à legitimação de um laborioso trabalho em meio à pandemia. O que mais me chamou a atenção nesse fatídico dia após o 20 de novembro é que, ao meu ver, foi brilhante a conexão do repórter âncora do dia, que não era a clássica apresentadora Cristiane Ranzolin, ao abrir o programa diretamente do caso do assassinato de um homem negro em Porto Alegre e referenciando os índices elevados de contaminação da população negra da cidade, devido ao fato de estarem mais expostos, por um problema de racismo estrutural do sistema capital (eles não disseram isso, mas o sentido foi semelhante). Os dados apresentados batem com o índice de contaminação no nosso bairro da Lomba do Pinheiro. A matéria entrou no ar, salientando o que também estava sendo feito para combater a contaminação no bairro.<sup>15</sup>



A parede amarela ao fundo é da casa da minha mãe e minha vó.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

<sup>16</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

O processo de criação e documentação da campanha da 2ª etapa do Programa de Oportunidades e Direitos (POD) pela Vida da SJCDH existiu em ruas, becos e vielas nos arredores da parada 10 da Av. João de Oliveira Remião.

Ouviram-se as histórias dos jovens e as das pessoas nas ruas, e com base na matéria do telejornal, o coletivo de trabalho teve a documentação feita por um coletivo externo de comunicação, a partir do brilhante trabalho do jornalista Max Correa. Com isso, os jovens experimentaram a sensação de estarem sendo reconhecidos em um canal de TV aberta amplamente popular no Brasil.

A organização desse material, que foi realizado a partir de atuações e filmagens dos próprios jovens, dialoga com o protagonismo jovem da campanha institucional, mas estruturalmente mantém o discurso horizontal. A proposta de seleção e articulação dessas fontes sociopolíticas de dentro da cena (em fragmentos) é defendida (PAVIS, 2003) no verbete do Teatro Documentário.

E são esses fragmentos, cocriados, que se transformam no acontecimento cênico, fugindo do psicodrama presenciado no processo de criação artística.

O vínculo criado a partir do pertencimento é o que faz com que algumas turmas de jovens possam reconstituir-se no dia seguinte. Elas não voltam ao início, mas transformam-se, a partir de um novo encontro, de uma nova aula.

As aulas e as atividades propostas para criação qualificam a visceralidade do caráter autêntico e comprometido dos sujeitos com a proposta artística, traçando um paralelo com a proposta do professor de manter o discurso articulado sobre o mundo:

Estamos defendendo a consciência e posterior responsabilidade que o artista deve ter sobre aquilo que está sendo comunicado. Esse ponto dentro de um processo de caráter pedagógico merece total atenção, pois, mais do que questões de linguagem, o uso e a produção de sentido devem ser foco das discussões propostas pelo professor/diretor, para que a cena ganhe a atribuição daquilo que realmente ela é. (SOLER, 2008, p. 41)

## Documentos



A partir do título “documentos”, temos, no primeiro registro desta seção, a apresentação “das três”, personagens da crônica “Primeiro Dia de Aula” e que estão na proposta dramatúrgica “Nikita”.<sup>17</sup>



Registramos, com duas crianças do Serviço de Convivência, o segundo momento, com base no workshop de capacitação para a criação do comercial institucional para o projeto Criança Esperança.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



O dia do aniversário de minha chefe, a também brilhante Paula Moura, foi o mesmo em que criamos a proposta “Beleza Oculta”, deixando reverberar a positividade exercida nesse espaço.<sup>19</sup>



No quadro, um dos muitos momentos de 2020: as videoaulas criadas a partir de um mundo doente, de um momento doente.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Crédito: Isabela.

<sup>19</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



Na contramão da tristeza, em XI, há a minha colega e parceira Lisandra Roldão – a prof. Lis Roldão, da série de videoaulas “O Teatro no Confinamento”. Sem ela, nada disso seria possível.

<sup>21</sup>



<sup>20</sup> Crédito: Rossana Pires

<sup>21</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

Nesta e na próxima foto, também temos, direto da câmera semiprofissional usada para muitos registros (Canon T6i), um momento em que a jovem fotografou o workshop para o filme publicitário “Não Tenho Tempo”.<sup>22</sup>



O que revela a atividade híbrida das crianças em atuarem e registrarem os acontecimentos, quebra a quarta parede teatral e dialoga em uma estética de testemunho para a câmera – comentando, dialogando ou partilhando a cena.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Crédito: Eduarda.

<sup>23</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



Eu gosto muito de fotografia, e o colega Rodrigo estampou a Canon em épocas muito felizes.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



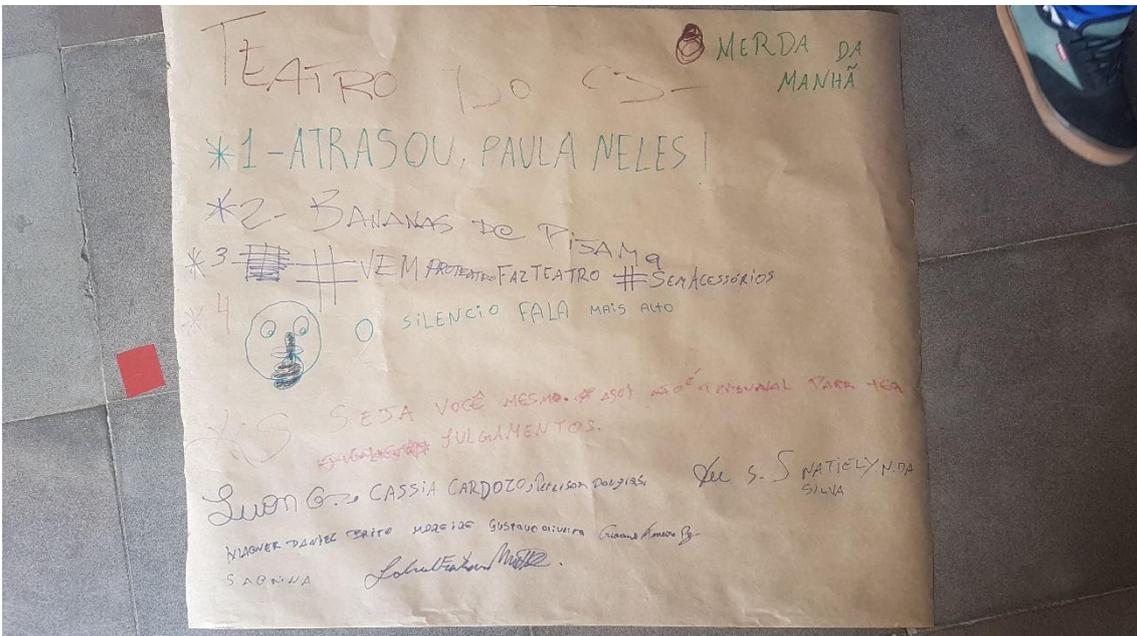
Antônio está presente comigo no registro pré-pandemia, antes de tudo, antes do nosso audiodrama.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Crédito: Pablo Deodoro.



Meu colega Marcos Caetano, a quem sou muito honrado pela parceria de trabalho. Ele acredita plenamente na visão sensível pedagógica da instituição, ao fazer da portaria os olhos de um educador. A possibilidade de contato, aproximação e escuta, gerada por conhecer todas as pessoas frequentadoras do espaço, capacita o trabalho do educador e colega. Marcos, agora no Serviço de Convivência, auxilia no trânsito entre o que está sendo trabalhado, com os sujeitos que estão dando depoimentos, como na proposta audiovisual “Feliz 2021” e “Feliz Novo Ano”, e com a realidade trazida pelas questões do acolhimento de chegada: o primeiro contato com os jovens era realizado pelo Marcos.<sup>26</sup>



Há um cartaz com o resultado do pequeno círculo de paz realizado na primeira aula do percurso fixo (que mal sabíamos que logo seria interrompido pela pandemia) do primeiro semestre de 2020.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

<sup>27</sup> Crédito: Dionatan Vasiluk



Aqui, já temos a saída de um dos grupos após esse momento, que foi realizado com as 4 turmas então presentes.<sup>28</sup>



A aula de espanhol sempre funcionou no antigo e "calorento" módulo 58. Agora, o ar-condicionado está gelando e esquentando. A turma, propensa a estudar e aprender o idioma, logo gostou da possibilidade de experimentarmos o que víamos, ouvíamos e falávamos em castelhano na turma de teatro: temos aí a proposta para a realização na formatura 18/12, que vemos em "Corre que o Cônsul vem aí!".<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

<sup>29</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



Ainda mais um registro de nossa atividade no workshop de capacitação do elenco de crianças e jovens “não atores” para o comercial.<sup>30</sup>



O nosso fumódromo: lugar de muitos encontros, muitas conversas, choros, risadas, medos, felicidades e fumaça.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Crédito: Eduarda.

<sup>31</sup> Crédito: Gabriel Fontoura



Eu gosto de fotografar gatos, flores, prédios e senhoras. A última foto (XXII) ocorreu na casa São Francisco, na altura da parada 15, mesmo lugar em que as crianças Layne e David gravaram “Feliz 2021”.<sup>32</sup>

Eu acredito que todo o trabalho só é possível devido ao acolhimento desenvolvido na instituição, com o foco única e exclusivamente nos sujeitos atendidos.

---

<sup>32</sup> Crédito: Gabriel Fontoura

Lição de Zaratustra: para se aprender a pensar é preciso primeiro aprender a dançar... Se pensar lhe dá tristeza, é porque você só sabe marchar como soldados em ordem unida. (ALVES, 1994, p .76)

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Railson Gomes. O Teatro Rapsódico em miúdos. **OuvirOUver**, v. 15, n. 2, p. 232-243, 2019.

ALVES, Rubem. **A Alegria de ensinar**. São Paulo: Ars Poetica, 1994.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAPPELLARI, Amanda. Acolhimento Institucional I. *In*: PERONDI, Maurício *et al.* (org.). **Juventudes**: entre A & Z. Porto Alegre: Cirkula, 2020. p. 30-33.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Produção: Village Roadshow Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 2019.

DANAN, Joseph. **Qu'est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud, 2010.

DIÁRIO GAÚCHO. **Bairros pobres de Porto Alegre lideram casos e mortes por coronavírus**. 2020. Disponível em: <http://diariogaucho.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2020/12/bairros-pobres-de-porto-alegre-lideram-casos-e-mortes-por-coronavirus-14346881.html>. Acesso em: 1 dez. 2020.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FALERO, José. **Os Supridores**. Porto Alegre: Todavia, 2020.

FERRAZ, Mirela. **A recepção da performance como disparador para a criação da artista**: uma análise crítica sobre a violência contra a mulher nos trabalhos *Yo no soy bonita*, *Espaço do Silêncio* e na obra inacabada *Furor*. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários a prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Olho d' Água, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PÊCHEUX, Michel. **O papel da memória**. In: ACHARD, Pierre *et al.* Papel da memória. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-57.

SANTAELLA, Lúcia. Transcriar, transluzir, transluciferar: a teoria da tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, Leda Tenório da (org.). **Céu acima**: para um “tombeau” de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 221-232.

SANTOS, Karine. Educadora(or) Social. In: PERONDI, Maurício *et al.* (org.). **Juventudes**: entre A & Z. Porto Alegre: Cirkula, 2020. p. 146-152.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: a pedagogia da não ficção. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSENBERG, Marshall B. **Comunicação não-violenta**: Técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais. São Paulo: Ágora, 2006.