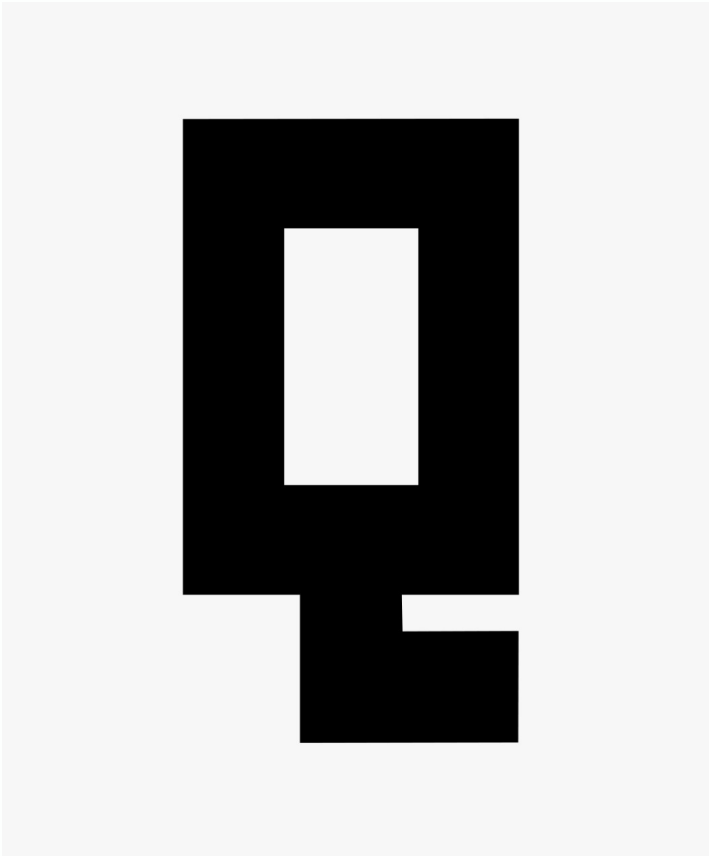
inquieta

nº1, setembro de 2020.
Revista de Teatro e Adolescência
do Festival Vamos que Venimos Brasil



Inquieta Vol. 1
Setembro - 2020

Comissão Organizadora Vamos que Venimos Brasil
Amanda Tavares Dias
Arthur Hideki
Lígia Helena
Paulo Gircys
Thaís Póvoa

Arte da capa
Arthur Hideki

Coordenação editorial e Diagramação
Amanda Tavares Dias
Thaís Póvoa

Tradução
Amanda Tavares Dias

Revisão
Paulo Gircys
Lígia Helena
Sueli Almeida

Fotos
Sueli Almeida

Publicação semestral do Festival Vamos que Venimos Brasil.
Os artigos deste número foram publicados com a autorização dos respectivos autores e a citação parcial é permitida desde que citada a fonte.

www.vqvbrasil.com
vamosquevenimosbrasil@gmail.com

REVISTA DE TEATRO E ADOLESCÊNCIA

"O papel fundamental dos que estão comprometidos numa ação cultural para a conscientização não é propriamente falar sobre como construir a ideia libertadora, mas convidar os homens [e as mulheres] a captar com seu espírito a verdade de sua própria realidade."

Paulo Freire

APRESENTAÇÃO

A Inquieta é uma iniciativa da Comissão Organizadora do Festival de Teatro Adolescente Vamos que Venimos Brasil. Este projeto pedagógico, impulsionado por artistas educadores e pesquisadores de teatro, é, assim como o podcast Frequência VQV Brasil, a expansão de um sonho, o fruto do desejo de ampliar as ações do VQV para além dos dias nos quais transcorre a edição do Festival.

Esta revista surge em meio à inesperada situação de pandemia, algo que nos trouxe a necessidade do distanciamento social e a necessária decisão de não realizar o Festival neste momento. No entanto, os propósitos que movem a realização desta publicação se ligam a inquietações anteriores, surgidas nas edições do VQV Brasil e de outras sedes na América Latina, nas experiências artístico-pedagógicas que conduzimos ou que observamos, nos espaços onde a adolescência e o teatro coabitam. Assim, esta revista, embora lançada em tempos pandêmicos, não é deles fruto e projeta-se como espaço de discussão para além dessa condição.

A partir de tantas inquietações, aqui se materializa a criação de um espaço que intencionamos ser capaz de investigar a adolescência e as relevâncias estéticas e éticas das criações artísticas elaboradas por eles e elas, alicerçado na necessidade de se compreender a mesma não como uma passagem ou um estágio ainda imaturo da formação humana e constituição do sujeito, mas como um lugar em que se está, e que, portanto, necessita exercer sua cidadania, debater e refletir todas as questões da vida diária, vivenciar a diversidade de suas identidades, ter voz e escuta para compreender seus processos individuais e coletivos.

Se a adolescência se estrutura em processo, um projeto pedagógico em artes para adolescência também precisa acontecer desta forma: na contramão das demandas orçamentárias do setor da cultura, que dispõem de recursos para atividades recortadas no tempo, um processo artístico-pedagógico se desdobra para além dos limites hora-aula ou do espaço exclusivo do encontro formal, já que ocupa seu lugar no diálogo entre a permanente realização do presente e o passo adiante na construção do futuro. Para nós, o teatro jovem e adolescente não é uma versão reduzida do teatro adulto, pelo contrário, é outra linguagem e, como tal, possui e carrega em si suas inquietudes do mundo.

O lançamento, quase que simultâneo, do podcast mensal Frequência VQV Brasil e da revista Inquieta estruturam naquele um movimento dinâmico de troca entre os adolescentes e nesta um instrumento de reflexão e pesquisa, solidificando o VQV Brasil como um espaço de modificação social e ação político pedagógica.

Que a Inquieta seja nesta e em todas as suas edições futuras um convite para adolescentes, educadores e fazedores do teatro jovem a uma ação teatral que modifique as estruturas da sociedade.

Amanda Tavares Dias, Arthur Hideki,
Ligia Helena, Paulo Gircys e Thaís Póvoa

SUMÁRIO

10 EDITORIAL

13 VAMOS QUE VENIMOS COMO ESPAÇO PEDAGÓGICO
Leila Schmukler e Cecília Ruiz

18 VQV AL SUR: O PROCESSO EM DIREÇÃO AO FESTIVAL E SUAS PARTICULARIDADES NA REGIÃO DA ARAUCANÍA - CHILE
Carolina Salinas T. e Pablo Navarrete N.

22 PLURALIDADE EM CENA: PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DO VAMOS QUE VENIMOS BRASIL
Amanda Tavares Dias e Thaís Póvoa

27 GERAÇÕES FORMATIVAS E ENGAJAMENTO SUBJETIVO DOS ARTISTAS JOVENS
Márcio Castro

33 ESCOLA ITINERANTE DE TEATRO: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO COMUNITÁRIO ESCOLAR
Lígia Helena e Paulo Gircys

39 TEATRO: SUBVERSÃO, DES-IDENTIFICAÇÃO
Judson Cabral

45 ENTREVISTA: O BANDO

50 ENTREVISTA: CORDELÍSTICA

EDITORIAL

AMANDA TAVARES DIAS E THAÍS PÓVOA

Entre tantas coisas que vivenciamos em um festival de teatro adolescente, temos nos encontros uma potência transformadora. São encontros que nos movimentam, seja pela força das cenas que assistimos, pelas conversas em grandes rodas de debate ou nos intervalos entre uma atividade e outra, nos almoços e nos trajetos. Ao longo dos cinco dias em que permanecemos juntes, nos reconhecemos no outro, mas também nos estranhamos - nos exercitamos na alteridade. Enxergamos semelhanças e diferenças entre as trajetórias, entre suas ações e temos a oportunidade de nos reconhecermos pelo que nos difere uns dos outros, pelas particularidades de cada processo, suas origens e pontos de vistas.

Cada grupo, cada palavra, cada gesto, cada olhar nos abrem novos mundos, e ao final essa força não se esvai, sua potência transformadora perdura e nós queremos que ela vá cada vez mais longe. É, portanto, a partir dessa inquietação, desse desejo de movimento e continuidade que esta revista nasce.

Para este primeiro número, reunimos apenas artigos inéditos - escritos especialmente para a Inquieta. Os autores que convidamos à reflexão são artistas, educadoras e educadores que possuem vasta experiência na prática pedagógico-teatral com jovens, muitos dos quais vivenciaram as duas edições brasileiras do Festival. Por outro lado, cabe destacar que a organização geral desta revista leva em conta a premissa de que o VQV é um espaço gerador de reflexões que nos atravessam, mas que estas não se encerram nas ações do festival, sendo, portanto, fundamental a abertura ao diálogo com outras experiências que não estejam diretamente relacionadas ao mesmo.

Este primeiro número da revista abre com o artigo *"Vamos que Venimos como espaço pedagógico"*, no qual **Cecilia Ruiz e Leila Schmukler** comentam sobre os princípios pedagógicos que organizam a realização dos Festivais VQV; na sequência temos: *"VQV Al Sur: O processo em direção ao Festival e suas particularidades da Região da Araucanía - Chile"*, artigo no qual **Carolina Salinas**

e Pablo Navarrete oferecem um panorama sobre a territorialidade de Lautaro e explicitam as bases para a realização do festival; já em *"Pluralidade em cena: princípios pedagógicos do Vamos que Venimos Brasil"*, nós - **Amanda Tavares e Thaís Póvoa** - discorremos sobre os alicerces pedagógicos deste festival, bem como dos caminhos trilhados para sua formação. Assim, os três primeiros artigos apresentam, conjuntamente, um panorama histórico da criação do Festival e da Rede Vamos que Venimos, a partir das experiências vividas nos territórios argentino, chileno e brasileiro. Os demais artigos da revista abordam processos artístico-pedagógicos com jovens da região metropolitana de São Paulo para refletir sobre questões pertencentes aos territórios nos quais estamos inseridos. Em *"Gerações formativas e engajamento subjetivo dos artistas jovens"*, **Marcio Castro** apresenta uma reflexão a respeito dos processos de formação artísticos direcionados aos jovens por meio da observação histórica relacionada à região do ABC paulista; em *"Escola Itinerante de Teatro: Uma experiência de teatro comunitário escolar"*, **Lígia Helena e Paulo Gircys** relatam o processo realizado junto a adolescentes de uma escola pública na cidade de Santo André; em *"TEATRO: subversão, des-identificação"*, **Judson Cabral** reflete sobre a dimensão política da prática coletiva teatral jovem e seus possíveis espaços emancipatórios e subversivos. Além dos artigos, a Inquieta também reúne entrevistas com integrantes jovens e adolescentes de grupos teatrais. Na primeira edição os entrevistades são coletivos independentes que tivemos a oportunidade de conhecer no Festival VQV Brasil de 2018 e que seguem atuantes: a **Cia. Cordelística de Teatro**: grupo do município de Mauá que desenvolve sua linguagem a partir da investigação do teatro popular e o **Bando Jaçanã**, localizado na zona norte da cidade de São Paulo, cuja pesquisa se desdobra em peças e outras ações realizadas sobre temáticas de ancestralidade, negritude, entre outros. As entrevistas instauram um espaço para adolescentes e jovens fazedores de teatro compartilharem um pouco suas trajetórias, como uma forma de fomentar a troca de experiências.

Finalizamos este editorial dando as boas vindas com muita alegria e com o desejo de que a criação desta revista possa inaugurar e fortalecer esse espaço de reflexão urgente e continuada para a arte teatral adolescente e jovem. Acreditamos que, por meio da palavra escrita, a potência transformadora presente nos encontros do Festival possa ser expandida, construindo assim outros caminhos possíveis, mais criativos, democráticos e críticos.

Canteiro, Cantos que Rompem o Asfalto - *Grupo Canteiro de Teatro*

VAMOS QUE VENIMOS COMO ESPAÇO PEDAGÓGICO*

CECILIA RUIZ E LEILA SCHMUKLER

Vamos que Venimos como espaço pedagógico. É esse o título que hoje nos convoca a escrever. O que é Vamos que Venimos? Um Festival Internacional de Teatro Adolescente que há 11 anos reúne centenas de jovens na Cidade Autônoma de Buenos Aires - sim. Também, Vamos que Venimos é hoje uma rede latino-americana que multiplica o formato em distintos territórios, regiões e países. Trata-se de uma proposta específica de troca entre adolescentes que, desde que foi criada, nunca deixou de crescer e gerar emoções.

Desde o início, a estrutura do evento se baseou em premissas pedagógicas: a não competitividade e a gratuidade foram - e são - os dois grandes pilares da proposta educativa. Ambos têm base na convicção de defender a educação artística como um direito. Só assim é possível entender essas premissas pedagógicas que não param de se multiplicar e ano após ano conquistam adesões. Vamos que Venimos é uma política cultural e educativa realizada por artistas independentes que defende o direito ao acesso a uma educação artística de qualidade, que estimule a imaginação, a criatividade, o empoderamento, os laços solidários e a autonomia.

Como conseguir isso? O teatro como resposta a tudo. No teatro em que confiamos não há lugar para a competição. A identidade não se define por oposição. Não funcionam os pensamentos do tipo: "sou A porque não sou B". Sou um pouco A, um pouco B e se conheço C e D, provavelmente, também possa me identificar em algo. O trabalho artístico dos meus colegas não põe o meu em risco. Muito pelo contrário: preciso me nutrir das expressões alheias para conseguir avançar como artista. Quando o teatro é o meio é mais fácil desestimular a competição. Isto porque o teatro se faz, necessariamente, em grupo, eu preciso das outras pessoas para que atuem comigo, me dirijam, façam as luzes, o figurino ou me observem e habilitem a

**Artigo original em espanhol. Tradução de Amanda Tavares Dias.*

teatralidade.

Uma peça de teatro precisa que a equipe toda jogue a favor do projeto, sem competição e com solidariedade. Levar o que acontece no interior de um grupo para o intercâmbio entre aqueles que iniciam seu caminho artístico fará, inevitavelmente, avançar as comunidades artísticas em particular e a as sociedades em geral.

Por outro lado: a gratuidade. Que o dinheiro não seja um impedimento e garantir a igualdade de oportunidades são grandes objetivos de Vamos que Venimos. Tem a ver também com alcançar, como artistas valorizar todas as expressões artísticas, não só as hegemônicas. Se a minha identidade não é formada por oposição, mas sim por trocas, quanto maior diversidade, maior crescimento.

Por último, gerar espaços de intercâmbio adolescente onde suas vozes sejam valorizadas e postas sempre em primeiro lugar também produz premissas pedagógicas que marcam todas as ações do Vamos que Venimos. As comunidades adolescentes, longe de ser um receptáculo de conhecimentos adultos a serem transmitidos, podem se reconhecer como parte da estrutura social: perguntar-se, valorizar seus questionamentos, expressar suas ideias, investigar estéticas próprias e construir vínculos mais saudáveis com o mundo adulto.

Para entender melhor de onde vêm estas premissas, é interessante ler as reflexões em primeira pessoa da diretora, fundadora e ideóloga: Cecilia Ruiz.

Falar do sentido pedagógico do Vamos que Venimos me leva ao começo, ao sonho... Ao desejo quase irrefreável de construir esse espaço de encontro entre jovens adolescentes que ainda não existia. Criá-lo a partir de um olhar diferente: amoroso, igualitário, empoderando os adolescentes, criando laços e redes fora do sistema, assumindo a arte como transformadora. Mostrar ao mundo entre todes que a arte, e neste caso o teatro, é habilitador, gerador de mudanças pessoais e sociais.

Para isso, comecei reunindo um grupo de jovens artistas para poder concretizar a ideia. Depois, armando uma estrutura com características claras, diferentes às dos festivais que havia participado como atriz e diretora. De lá nasceram princípios pedagógicos que se mantém até hoje:

A não competitividade do encontro. Não existem prêmios de nenhum tipo para obter, não existem melhores trabalhos. Todos os materiais são valiosos por algum motivo. Vendo um espetáculo, sempre podemos citar

elementos valiosos; desde o tema tratado até a encenação. É por isso que nas programações de todas as sedes do VQV nenhuma atividade é sobreposta, para que possamos ver e participar da totalidade do encontro. O intercâmbio entre os grupos, agregar diferentes conhecimentos é um valor do VQV. Hoje entendemos que é esse caminho que agradecem aqueles que se aproximam deste festival.

A gratuidade de todas as ações. O acesso ao encontro para todos os níveis sociais e econômicos é muito importante. Desta maneira, é possibilitada a realização da ampliação do pensamento crítico de todos. Ter acesso e poder participar precisa ser uma possibilidade para todes. É por isso que nos esmeramos para conseguir recursos públicos e privados para assegurar esse objetivo. Tendo sempre em conta a independência partidária do encontro, mesmo que isso nos recorte possibilidades de recursos.

A diversidade dos grupos. Desde o princípio, pensamos que deve haver intercâmbio entre todos os que participam. Portanto, devem haver grupos de diferentes estratos sociais, culturais e econômicos. Insistimos em que o grupo não seja selecionado somente por sua qualidade artística, mas sim por esses requisitos. A diversidade geográfica também é buscada. Há diversidade nas produções: existem grupos mantidos por municípios, grupos independentes, grupos de escolas formais privadas, grupos de escolas de teatro de diferentes estéticas, grupos autogeridos (adolescentes que se reúnem e realizam um espetáculo).

A capacitação. Entendemos que é importante guiar aos adolescentes em direção à concretização de um desejo sabendo que para isso temos que adquirir conhecimentos nesta área ou em qualquer outra. É por isso que oferecemos oficinas gratuitas com professores de estéticas bem diferentes, para que cada jovem possa ter uma janela aberta à estética que lhe interessasse aprofundar. Também, entendemos o processo pedagógico de ensino como uma troca em que o adolescente pode opinar, perguntar e propor.

O intercâmbio com adultos. Além das oficinas, existem outras duas ações que queríamos realizar. Ao final das apresentações, dois educadores se reúnem com o grupo para estimular e dialogar acerca do trabalho apresentado. Além disso, um mestre, mestra ou grupo de trajetória reconhecida oferecem uma profunda conversa para toda a comunidade. Ali os adolescentes possibilitam o diálogo fazendo

as perguntas que quiserem. Não há exposição, mas sim respostas às dúvidas da comunidade adolescente. Deste modo, o mundo adulto tem também uma entrada, uma troca acerca de suas próprias trajetórias. Chegar à maior quantidade de adolescentes. Acessar todo o público possível, e mais àqueles que não costumam ser público de teatro, para que a mudança rumo à outra construção identitária dxs jovens seja o mais global possível. Por esse motivo, existem apresentações exclusivas para colégios públicos e particulares.

Como conseguir isso? Como conseguir eventos desta magnitude, com alcance de tantas vidas adolescentes de territórios tão diversos e sustentando que sejam completamente gratuitos? Criando, acreditando, desejando, sonhando, reivindicando, resistindo. Indo contra os padrões capitalistas, oferecendo nosso tempo e trabalho. Defendendo e potencializando os ideais adolescentes de um mundo melhor. Recriando-nos todas as vezes que forem necessárias e encontrando cada vez mais colegas no caminho.

Atriz em conversa com apreciadores após espetáculo "Somos o que Somos" - *Grupo de Teatro da Casa de Cultura Leide das Neves*

VQV AL SUR: O PROCESSO EM DIREÇÃO AO FESTIVAL E SUAS PARTICULARIDADES NA REGIÃO DA ARAUCANÍA-CHILE*

CAROLINA SALINAS T. E PABLO NAVARRETE N.

Uma breve contextualização

Em âmbito nacional, o Chile é um país segmentado em *regiões*[1] e que concentra grande parte do seu fazer teatral na capital Santiago, o que tem feito com que as regiões, sob esta lógica, fiquem relegadas a um campo periférico quando se trata de falar do "Teatro Nacional". No entanto, ao considerar esta lógica valorativa centralizadora tanto em âmbito nacional como nas regiões e suas capitais, perdem-se riquezas do território, que têm relação com a sua diversidade geográfica, cultural e social, e que permitiriam o surgimento de expressões teatrais variadas e particulares.

Esta realidade centralizadora vê-se claramente demonstrada quando se constata que em direção ao sul do Chile, em todo o território abaixo de Santiago, não existe o curso de Teatro em nenhuma universidade ou instituto profissional, portanto existe um vazio em termos formativos profissionais. Isto significa que um adolescente de *regiões* no momento de decidir sua formação acadêmica se vê praticamente impossibilitado de fazer o curso de artes cênicas por dois motivos fundamentais: primeiro, o fato de ter que ir à capital com todos os custos que isto implica e segundo, ter que pagar uma mensalidade alta em uma universidade estatal (e muitíssimo mais em um instituto ou universidade particular). A tudo isso, soma-se o pouco acesso e consequente pouco conhecimento sobre teatro que existe nas menores comunas das

**Artigo original em espanhol. Tradução de Amanda Tavares Dias.*

1 - Nota da tradutora: O Chile é um dividido político-administrativamente em 16 regiões. O termo "regiões" ("regiones") designa comumente, no Chile, todas as localidades diferentes da Região Metropolitana de Santiago, onde se situa a capital do país.

regiões.

Entretanto, no decorrer dessa realidade, já há muitos anos que as instituições educacionais oferecem o teatro como atividade extracurricular, com o que têm sido geradas instâncias regionais e nacionais de encontros e variados festivais que cada vez foram adquirindo mais força. Estes encontros têm sido uma grande arma de projeção ao longo do tempo, porque permitiram que o teatro se aproximasse daquelas diversidades geográficas postergadas pelas políticas culturais centralistas. E, dessa forma, ir motivando crianças e adolescentes; autoridades locais e instituições de ensino, entre outros. Esse processo e essa motivação de constante descentralização nos levam hoje a realizar um festival como o VQV AL SUR na região de Araucanía, começando como a primeira sede, a comuna de Lautaro, no qual houveram convidados regionais, nacionais e internacionais, criando assim uma referência nos âmbitos regional e nacional.

Intervenção nas escolas rurais de Lautaro

Em nosso esforço de descentralização, colocamos a comuna de Lautaro como sede do VQV al Sur. Isso nos permitiu apresentar o teatro aos e às adolescentes como uma ferramenta real e disciplina expressiva, comunicativa e libertadora.

Nesta comunidade convivem crianças e adolescentes, alguns dos quais cresceram na zona urbana e outros provenientes das zonas rurais, onde ainda existem e resistem a cultura e tradição de nosso povo nativo Mapuche. É nesses rincões que a peculiaridade do nosso VQV é encontrada.

As intervenções no contexto rural passaram de menor a maior intensidade em seu significado ao longo das três edições experimentadas sob o formato de festival “Vamos que Venimos al Sur - Chile”. E não foi uma casualidade querermos nos aproximar à ruralidade, e mais precisamente ao povo Mapuche que convive junto ao huinca (pessoa não Mapuche) de modo cotidiano na nossa cidade e região.

Gerar um espaço de intercâmbio e conhecimento artístico e cultural por meio do teatro, com e para estudantes rurais que pertencem às comunidades Mapuche é o selo especial do nosso VQV. Estar no espaço educativo rural tradicional nos permitiu observar a grande oportunidade de inserção da arte por meio do jogo e dinâmicas de expressão corporal. As crianças se mostraram motivadas e dispostas a receber estímulos e experimentar intercâmbios de diálogo e conhecimento.

Em geral e por muito tempo, os estudantes rurais foram formados por um plano curricular regular no qual as artes não eram prioridade, e pouco a pouco, lentamente vêm aumentando as oportunidades nos últimos anos. Mas acontece também que não só a escola ou o governo são os únicos responsáveis, já que a influência da cultura Mapuche e das hierarquias da comunidade local têm forte influência na identidade de gestão do estabelecimento de ensino. A arte do povo Mapuche é o seu artesanato, sua dança e sua música ancestrais, que são conservados até hoje e que pudemos apreciar bem na nossa última visita, quando foram eles que intervieram surpreendente e generosamente na ação por meio de um dos ritos de celebração. Sem dúvida, nos deram um grande exemplo da força com a que se impõem e valorizam as suas tradições.

Portanto, após as experiências vividas em cada uma das visitas às escolas rurais, visualizamos infinitas possibilidades de troca, aprendizagem, colaboração e certa fusão que podem ser trabalhadas pela técnica teatral e, assim, nos juntarmos ao grupo de colaboradores de sua formação integral, facilitar o desenvolvimento de habilidades necessárias para enfrentar os diferentes cenários sociais que terão que enfrentar em algum momento, mesmo sabendo que uma das maiores probabilidades é que permaneçam em comunidade, constituam família e trabalhem a terra. Aqui é onde a necessidade de troca ganha mais sentido e esta nos dirige a um verdadeiro aprendizado cultural.

X - De outra forma que não com os olhos - *Teatro Singular*

PLURALIDADE EM CENA: PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DO VAMOS QUE VENIMOS BRASIL

AMANDA TAVARES DIAS E THAÍS PÓVOA

O encontro entre dezenas de adolescentes de 13 a 19 anos que vêm de diversos contextos sociais, diferentes trajetórias artísticas e múltiplas formas de organização é a base das edições do Festival de Teatro Adolescente Vamos que Venimos (VQV). Em todos os países, os festivais que compõem a Rede VQV são frutos de movimentos independentes, que não se vinculam diretamente às escolhas de gestões governamentais mas que, contudo, buscam parcerias institucionais públicas e / ou privadas para a realização de suas atividades.

A intenção de se realizar um festival de teatro adolescente por nós[1] em territórios brasileiros surge em 2017 a partir do desejo de se instaurar diálogos entre os jovens integrantes dos diversos programas, públicos e privados, onde então desenvolvíamos nossas práticas de formação artística na região metropolitana de São Paulo. Movimentados por essas questões, antes mesmo de conhecermos o VQV, realizamos a *Mostre Jorge Pezzolo*[2] em maio do referido ano, contando apenas com alguns apoios institucionais para utilização de espaços[3].

Alguns meses depois, a participação de Amanda e Paulo na 9ª edição do Festival Mundial de Teatro Adolescente em Buenos Aires e logo em seguida, na edição chilena, desta vez também com Lígia, fez com que o desejo inicial de realizar encontros regionais com adolescentes se tornasse parte de uma rede já constituída em alguns territórios argentinos e no Chile até aquele momento. Então, desde 2018 a cidade de Santo André, na região metropolitana de São Paulo, tornou-se oficialmente uma sede

1 - Aqui o termo “nós” não se refere apenas às autoras do texto, mas a todos os integrantes da Comissão Organizadora do Festival Vamos que Venimos Brasil nas duas primeiras edições, a saber: Amanda Tavares Dias, Ligia Helena de Almeida, Paulo Gircys, Thaís Póvoa.

2 - A Mostre Jorge Pezzolo foi organizada por Ligia Helena de Almeida, Paulo Gircys e Thaís Póvoa e recebeu esse nome em homenagem a um amigo artista que havia partido poucos meses antes.

3 - Os apoios se configuraram pela utilização dos espaços no Centro Livre de Artes Cênicas de São Bernardo do Campo, Teatro Municipal de Santo André, Escola Livre de Teatro, e Colégio Singular, estes últimos localizados em Santo André.

organizadora deste projeto.

Sabemos que em nosso país os intentos de uma noção totalizadora ou unívoca de "Brasil" são fadados ao fracasso e à exclusão, já que as dimensões territoriais e principalmente culturais acontecem em amplitude, pluralidade. A escolha pelo nome "VQV Brasil", portanto, se dá mais pela relação de identificação entre países na rede de festivais do que por uma suposta intenção de dar conta de um território tão vasto. É dessa forma que o festival parte de uma ação regional e é organizado por artistas-educadores cuja atuação, em sua maioria, tem profunda relação com o ABC paulista [4], berço das lutas políticas defendidas pela classe trabalhadora no país. No âmbito cultural, a cidade de Santo André já foi modelo de grandes investimentos em políticas públicas na década de 90, atingindo inacreditáveis 2,3% de seu orçamento e culminando no surgimento de escolas públicas voltadas à formação artística, dentre elas a Escola Livre de Teatro, que se tornou referência no campo do ensino das artes cênicas. A movimentação cultural na região é anterior a esse período, com a existência de grupos e festivais de teatro amador que se organizavam autonomamente e faziam de suas criações caminhos de resistência no período de ditadura militar no país [5]. A gênese do desejo de gerar um espaço de encontro entre jovens fazedores de teatro é, então, bastante vinculada ao histórico artístico-político desta região.

A primeira edição do VQV Brasil, em 2018, nasceu do tamanho possível para uma organização autônoma, com abrangência da convocatória apenas para a região metropolitana de São Paulo e a conformação final dos grupos participantes ainda restrita ao ABC e à capital paulista, e contou com apoios através da utilização de espaços públicos culturais como o Teatro Municipal, Escola Livre de Teatro e Casa da Palavra, assim como da Universidade Federal do ABC, todos localizados em Santo André. Já a segunda edição do Festival, em 2019, contou com a parceria do Serviço Social do Comércio (SESC - SP), abarcando um número muito maior de adolescentes, que se viram envolvidos nos trabalhos cênicos apresentados e participando das oficinas.

A percepção de que os adolescentes inscritos em nossa primeira convocatória vinham de realidades completamente distintas, oriundos de programas de políticas públicas culturais, além de projetos escolares (vindos de escolas públicas e privadas), organizações não governamentais, privadas

4 - Região do estado de São Paulo que compreende os municípios de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e também Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra.
5 - Ver: ASSUMPÇÃO, Paschoalino. Teatro Amador em Santo André, (O): a Sociedade de Cultura Artística (scasa) e o Teatro de Alumínio. Alpharrabio: Santo André, 2000.

ou não, com ou sem fins lucrativos, nos trouxe a pluralidade como um dos pontos centrais da estruturação dos critérios curatoriais destas primeiras edições e nos guiou para o entendimento de que nenhuma ação relacionada ao Festival, mesmo as consideradas administrativas, poderiam se isentar de uma preocupação pedagógica. Essa, sem dúvida, já era uma preocupação anterior à própria convocatória, mas que foi se delineando e ganhando a devida importância a partir das realidades e especificidades encontradas em nossas práticas. Desse modo buscamos alinhar as propostas pedagógicas que estruturavam o Festival e suas demais ações aos nossos territórios, entendendo que as fronteiras geográficas são também imprecisas e móveis, que vão além dos limites político-administrativos, partindo então da importância da pluralidade, da não anulação das diferenças, para que estas pudessem ser friccionadas e postas em diálogo

Junto à compreensão do festival como um espaço formativo, a pergunta que emergia dizia respeito sobre quais bases pedagógicas estávamos construindo nossos alicerces e, sem dúvida, elas se orientavam por ideais libertários e democráticos. Assim, os critérios de seleção dos grupos foram muito além da vaga noção de "qualidade artística" e envolveram, como já mencionamos, a pluralidade de contextos formativos, a diversidade geográfica possível e a discussão trazida pelo grupo: a respeito das temáticas abordadas, dos formatos e das linguagens trabalhadas. Do mesmo modo, as escolhas dos oficineiros e dos temas das oficinas foram atentamente pensadas para que fossem estimuladas as tomadas de decisões pelos jovens em relação às suas propostas cênicas e contribuíssem para a criação de reflexões críticas a partir da experiência teatral. A escolha de cada um dos apreciadores também foi feita para que a conversa com o grupo após as apresentações fomentasse crítica e criativamente os adolescentes, com a presença de artistas afins às temáticas abordadas por cada trabalho. [6]

O aparecimento das cenas curtas , que eram trabalhos de menor duração ou aberturas de processos em andamento, e a possibilidade de inscrição já nessa modalidade a partir da segunda edição do Festival ressaltaram a escolha pelo entendimento da qualidade de um trabalho artístico estar desvinculado de uma noção espetacular como forma única. A segunda edição do VQV Brasil trouxe a pauta dos direitos humanos como eixo curatorial.

6 - Na primeira edição do VQV Brasil, alguns trabalhos inscritos tinham formatos cênicos de caráter mais processual. Então, durante o processo de curadoria, decidimos implantar dentro da grade o espaço para apresentação de cenas de até 30 minutos em espaços alternativos ao palco. A partir da segunda edição, a inscrição já previa esse formato.

Partindo dessa proposta, foi realizado durante o Festival o “Encontro: Juventude, Cultura e Direitos Humanos”, com a pesquisadora Profa. Dra. Regina Novaes, Coletivo Artístico Carcaça de Poéticas Negras e o MC, músico, performer e artista visual Edgar. Esse encontro foi um espaço de discussão e reflexão para os adolescentes, pensado a partir da importância formativa de uma experiência, com a presença de artistas jovens em diálogo com uma pesquisadora sobre um tema relevante e não restrito à formação exclusivamente técnica - se isso é possível - do artista adolescente.

Outro espaço gerado no âmbito do Festival foi a convocatória voltada a jovens que desejassem integrá-lo fazendo parte da área de produção, podendo optar entre as áreas de produção executiva, comunicação, recepção de grupos ou técnica. Com a intenção de ampliar o espaço de atuação dos jovens no Festival, optamos pela realização de um chamamento aberto para a seleção de 20 jovens com idades entre 16 e 23 anos para participarem de encontros formativos e comporem a equipe de Produção Jovem do VQV Brasil 2019, pois acreditamos que seria fundamental essa área não ser composta apenas pelos adolescentes mais próximos (alunas, alunos e pessoas conhecidas), rompendo com a lógica de oportunidades fechadas a um mesmo círculo, chegando-se assim a um número maior de jovens de outros lugares e contextos. A conformação da Produção Jovem buscou estruturar a participação desses adolescentes dentro do VQV Brasil, entendendo que a valorização do trabalho desenvolvido pelos adolescentes não se restringia ao campo artístico, mas desdobrava-se a outras áreas, e por isso mesmo buscamos que as condições laborais de todos os jovens fossem dignamente respeitadas.

A todas essas questões são necessários apontamentos pedagógicos que se aprofundem num entendimento mais democrático de arte, como os propostos por Augusto Boal e Paulo Freire, que apontam a necessidade de não apenas considerar os territórios e contextos sócio-culturais, como também caminhos possíveis a partir deles. É a partir do entendimento de que as escolhas pedagógicas passavam pela forma e não apenas por decisões conteudistas, desmistificando embasamentos etaristas pré-concebidos e certos de que a expressão artística é democrática que se alicerçam as ações do VQV Brasil.

Máquina Teresa - *Coletivo Zéfiro Norte*

GERAÇÕES FORMATIVAS E ENGAJAMENTO SUBJETIVO DOS ARTISTAS JOVENS

MARCIO CASTRO

> Jogado na rua, encolhido como um feto que aguarda o aborto. Morto, envolvido em todo aquele sangue que só quer manchar braços, mãos, todos os seus dedos. Naquele momento tive vontade de gritar, correr, dar meia volta e retornar a minha terra, e nunca mais pisar nesta cidade grande, maldita, estrangeira, que levou o meu amigo. Mas os olhos dos meus sobrinhos, olhos famintos, olhos que a vida faz adultecer, me impediram, me convenceram a ficar[1].

O ano foi 2002. Uma das ações conclamadas pelo movimento Artistas Cidadãos, iniciado pela reunião com mais de 600 pessoas no Teatro Municipal de Santo André após a fatídica morte do então prefeito da cidade do PT Celso Daniel, foi a organização em poucos dias por Samuel Vital de um grande réquiem artístico no mesmo teatro em um domingo, mobilizando uma série de artistas da cidade, tanto aqueles que estavam já na estrada há algum tempo como ainda em formação.

Na ocasião, apresentei uma cena na escada em que dava acesso ao palco para uma plateia lotada. Eu, um jovem ator em formação da Escola Livre de Teatro, com 21 anos, interpretei um operário comendo uma marmita fria, lamentando-se pela morte de um compadre na cidade grande, num desalento com clara crítica à violência urbana. Na cena, uma marmita de alumínio com comida real e figurino composto por um avental antigo de ajustador mecânico, acervo pessoal de minha história pregressa de aluno do SENAI A. Jacob Lafer, o destino quase que certo para os meninos do ABC, mesmo nos anos 1990, independentemente da já derrocada industrialização metalúrgica na região. O SENAI nessa época mostrava-se mais um instrumento de disciplina dos jovens do que de formação educacional e técnica.

Independente da situação delicada que

1 - Morto na Calçada. Cena teatral escrita em 2001 por Mônica Santos, elaborada em processo criativo do Espetáculo Odisseia, adaptação da obra homônima de Homero, apresentado pela formação 3 da Escola Livre de Teatro no ano de 2002, com direção de Francisco Medeiros e coordenação dramatúrgica de Luís Alberto de Abreu.

suscitou os encontros dos Artistas Cidadãos, seja pela sua leitura ingênua sobre uma projetada escalada de violência que teria sido responsável pela morte do prefeito, seja por uma análise mais aprofundada sobre o assassinato, ocasionado por conjunturas políticas e de poder até hoje negligenciados e não solucionados, para mim aquele momento foi crucial porque tive a oportunidade de entrar em contato com atores e atrizes mais velhos (apesar de eu ter causado irritação no camarim em um ator veterano por eu ainda não saber passar um "pan-cake", uma maquiagem no rosto). O que quero dizer é que estabelecer a ponte entre os alunos da ELT e a chamada "velha guarda" do teatro andreense me trouxe uma espécie de prazer e importância naquele momento para a construção pessoal de uma carreira de jovem ator, que buscava seguir a empreitada artística e ser reconhecido na cena tanto pelos artistas mais velhos como pelos mais novos.

Apesar do preâmbulo longo, ele se fez necessário para contextualizar um cruzamento sobre o qual esse texto quer se debruçar: a formação artística teatral, as gerações que se sucederam dessas formações e uma possível mudança estética em apropriação e discurso, a partir de experiências artísticas que ganharam proeminência com a descentralização da cultura teatral para além das escolas tradicionais.

A viragem dos anos 1990 para 2000 trouxe algumas propostas muito importantes para a cena teatral paulistana como um todo. A maior cidade do país, São Paulo, congregou um ousado projeto de política pública para as artes, que se constituiu pelo tripé fomento à criação artística teatral de grupos e coletivos, formação de público e formação artística. Isso no teatro ficou evidente com a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, pelo projeto Formação de Público e pelo Programa Vocacional, este último que em seu início teve o objetivo de estimular o surgimento de coletivos teatrais pela cidade de São Paulo através de oficinas artísticas.

Não só em São Paulo mas em grande parte da região metropolitana, as ações se espalharam. Cursos em Mauá, Santo André, São Bernardo do Campo, Diadema, Ribeirão Pires e em outras cidades fortaleceram essa característica de política pública, grande parte das vezes em atividades que tiveram como forma o processo criativo colaborativo em detrimento da simples montagem de espetáculos de final de curso, ou seja, o aluno como agente criativo do trabalho do qual fazia parte, característica básica do que Marilena Chauí chamou de cidadania cultural.

Ainda assim, o referencial artístico foi elaborado a partir de uma erudição estética que provinha de círculos mais burgueses dessa região metropolitana. A grande maioria dos professores dos mais diversos centros culturais, cursos e escolas foram artistas que, se não oriundos das universidades de formação teatral – cuja procedência e escopo formativo também se mostravam em crise na época – tinham a experiência teatral muitas vezes sustentada por históricos de famílias de classe média, ou no limite financeiro, "esclarecidas" e atentas da importância social e política de permitir que seus filhos seguissem os caminhos da arte.

Assim, uma característica dos alunos que estavam cursando as aulas e oficinas promovidas pela geração que citamos acima foi o desejo de integrar os núcleos artísticos dos grupos de seus professores, coletivos já consolidados na novíssima cena teatral. Participar de cursos, oficinas, workshops, estágios e participação de coros cênicos de seus espetáculos com o intuito, avaliado pela sua entrega pessoal e individual aos processos colaborativos, de preparar o terreno para um possível convite para que fizessem parte dessas companhias. Esse foi o meu caso e o de muitos de minha geração.

A fundamentação do artista teatral do começo os anos 2000 poderia se dar, essencialmente, quando esse fizesse parte do núcleo artístico de companhias teatrais alternativas paulistas, que tinham acesso às leis municipais e estaduais de fomento por conta de sua trajetória, com pesquisa já sedimentada e reconhecida.

Acontece que, ao se ler esse processo podemos ter a sensação de que a formação artística ainda se encontra tutelada por uma moral burguesa e de classe média, e identificando que essa mesma formação artística se deriva de uma formação teatral essencialmente ocidentalizada e eurocêntrica, talvez as consequências possam ser outras. Apresentada a arte teatral a jovens diletantes por esses artistas, não sem crítica à sua própria formação, os professores começaram a estabelecer outros terrenos criativos e proporcionaram espaços de criação com maior liberdade estética, e ao longo de uma média de quinze a vinte anos, de uma a duas novas gerações de artistas, apropriados dos processos artísticos trazidos por esses formadores, iniciaram um processo de questionamento sobre os ditames clássicos do teatro paulista da época, associando não só a questão identitária e de gênero mas também à questão de classe, pois muitas das experiências artísticas desenvolvidas em formação aconteceram em espaços distantes do centro, como no caso das oficinas culturais

livres e do Programa Vocacional já citados. E como o processo criativo baseia-se essencialmente na colaboração de todos os envolvidos, novas estéticas artísticas começaram a surgir, e uma parte dessas criações periféricas e jovens de nosso momento atual são muito mais impactantes e engajadas do que aquelas de coletivos em seus processos na região central das cidades.

As escolas de teatro, os cursos livres, as montagens autônomas e até mesmo aquelas oriundas de projetos sociais com muita preponderância no Estado (como no caso do Projeto Espetáculo, mantido pelo Governo através das OSs Catavento e POIESIS nas Fábricas de Cultura) se viram diante de novas realidades que ainda não teriam materiais claros para a sua elaboração: a problemática em fortalecer o lugar de fala, o teatro de denúncia, o afastamento de personagens racistas, machistas, homofóbicos e transfóbicos do terreno da cena para não enaltecer a situação de violência (que poderiam ocasionar um gatilho psicológico ao seu público), ao mesmo tempo em que eliminavam a contradição da cena, elemento essencial para a dialética, foram alguns dos desafios da nova geração.

Para tanto, como pode o professor lidar com a necessidade de alteridade do aluno que busca tematizar empoderamento na cena, expurgando a trajetória clássica da mulher violentada sem solidariedade de outras mulheres, ou do negro assassinado sem justiça, ou do pobre expropriado e marginalizado, ao mesmo tempo em que o aluno precisa compreender que é apenas na explicitação de uma situação do mundo real que se ascende às contradições de uma cena e a problematização dessa realidade ao público com quem ela compartilha esse material? Como a afirmação individual necessária para a autonomia não suprimiria a crueza da vida, ainda a ser elaborada? Qual a linha entre um pensamento e outro que não pode ser quebrada?

Outra mudança seria a própria ideia de que muitos desses artistas jovens não tem mais interesse como teve a minha geração de adentrar a grupos consolidados. A nova chave seria a criação a partir de suas realidades, uma necessidade de fundar uma nova ótica que considere as suas especificidades, e sob as quais os seus desejos para participarem de companhias reconhecidas estariam sob tutela, repreensão e até ridicularização. Os corpos, dos novos e dos anteriores se encontrariam, mas as suas subjetividades são contrastantes, algo como dormir na mesma cama mas sonhar sonhos diferentes.

Assim, uma nova realidade, provinda de

cursos teatrais num leve respiro que o país teve em sua jovem democracia, permitiu a ascensão de uma geração de artistas que questionaram a própria forma artística que lhes foram ofertadas, construindo novos formatos estéticos engajados e discursivos na arte, não sem as suas contradições. E diante de uma conjuntura que não se projeta assertiva quanto à continuidade desses processos (tal fragilidade começa a se mostrar a partir das jornadas de junho de 2013), é necessário que, de alguma forma, essa dinâmica seja resguardada quanto aos seus desejos de liberdade e protagonismo, buscando desestabilizar a hegemonia neoliberal brasileira e mundial, na busca pela arte livre, potente, como o verdadeiro exercício experimental da liberdade, buscado exaustivamente pelo ensaísta Mario Pedrosa em suas críticas artísticas do século XX, a de uma proposta da arte em que o artista não está alienado de sua criação por necessidade de torná-la produto, mas tem a relação de si com sua obra tal como o bicho da seda.

Referências bibliográficas

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania Cultural:** O direito à cultura. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

PEDROSA, Mario. **O 'bicho-da-seda' na produção em massa.** In: Mammi, Lorenzo (org.). Mário Pedrosa: Arte, Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015b, p. 400-405.

Fontes:
Histórico do sequestro de Celso Daniel. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/142956/historico-do-sequestro-de-celso-daniel>. Acesso em: 18 jun. 2020.

Painel de Intercâmbio

ESCOLA ITINERANTE DE TEATRO: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO COMUNITÁRIO ESCOLAR

LÍGIA HELENA E PAULO GIRCYS

As cartografias afetivas que desenham os territórios de atuação da Cia. Estrela D´Alva de Teatro nunca foram retilíneas. Cruzam-se tanto às avenidas quanto às vielas das tantas outras cartografias rabiscadas pelos seus integrantes. No maior cruzamento deste mapa está a via da pedagogia. Via de mão dupla, processos artísticos redesenham processos pedagógicos, e vice-versa.

Em 2017, o Teatro Singular, grupo de teatro estudantil que Paulo Gircys orienta em Santo André, participou do IX Festival Mundial de Teatro Adolescente Vamos que Venimos, em Buenos Aires. Voltou bastante movido com a potência do encontro e com um convite para ministrar oficinas na primeira edição do VQV no Chile como Cia. Estrela D´Alva.

Ali no Chile nós, Paulo e Lígia, vivenciamos duas situações que despertaram um desejo que já estava lá: o aprofundamento dos projetos pedagógicos do grupo. A primeira: ministramos uma oficina em uma Escola Mapuche - a Escuela Rural Vega Larga, em Lautaro - para mais de 60 alunos da escola e outros 50 participantes do festival. A improvisação da imagem de um enterro nos apresentou as variadas possibilidades de leitura de um rito universal a partir de culturas diferentes e o quanto o teatro feito em cada comunidade pode ter especificidades em sua narrativa. A segunda: conhecemos o grupo Cuatro Elementos, coletivo que trabalha com interlinguagem num espaço-casa, agindo diretamente no bairro em que vivem em Temuco, e que, em paralelo, atua fora da sua comunidade com o projeto de uma Escola Itinerante, instaurando processos artísticos em comunidades Mapuches.

Sentados numa rodoviária no sul do Chile, no caminho de volta pra casa, sabíamos a estrada que queríamos seguir: nascia a Escola Itinerante de Teatro.

Nosso território? Santo André, sede da Cia. desde 2005. Como grupo, sempre tivemos

ações de cunho pedagógico, mas conectados ao processo de pesquisa e circulação dos espetáculos, ou seja, sempre havia um objeto de aproximação. Agora nos desafiamos a permitir que o próprio território fosse este objeto.

Sabíamos da potência da juventude escolar e tínhamos interesse em borrar um pouco mais as fronteiras entre educação e cultura. Optamos então por atuar em uma escola pública. Tínhamos o desejo de pesquisar o conceito de Teatro Comunitário que visitamos no Chile: um teatro feito a partir da história, da memória, das narrativas, da geografia do lugar e das pessoas que nele habitam, que tem como principal objetivo o encontro criativo e o entendimento da identidade cultural destas pessoas: entender o passado comum, para habitar o presente e, a partir dele, criar o futuro.

Em 2018 o projeto foi selecionado para participar do Programa Territórios de Cultura, da prefeitura de Santo André. Durante seis meses atuamos na EE Amaral Wagner com duas turmas em período de contraturno.

Atravessadas as burocracias escolares (os portões visíveis e invisíveis que dificultam a relação entre educação e cultura e que também estruturam a vida escolar dos estudantes) iniciamos as aulas com quase 100 inscritos. Foram jogos, improvisações, rodas, diálogo horizontalizado, espaços de fala sem receio, empatia, identidade e reconhecimento que foram construídos e abriram a porta para alguns temas bastante internos daquela comunidade. Foi no debate sobre a relação entre as turmas regulares, entre os períodos letivos, entre alunos e professores, coordenação e funcionários, pais e filhos, e Estado/Secretaria de Educação e comunidade escolar que percebemos que estávamos criando um outro teatro comunitário, não de vizinhos de uma comunidade de moradia, mas de uma comunidade escolar. Éramos agentes criadores de um fórum de olhar, crítica e proposição sobre a estrutura da escola.

> “O que se quer, aqui, é problematizar as formas de operar dessas áreas do conhecimento humano: de um lado, a arte como criação, fissura nos estratos da cultura; de outro, a escola, que opera sobre conhecimentos estratificados, porém, colocando-os em suspensão, profanando-os, realizando uma transposição didática para que se possa estudá-los, experimentá-los.” (GIANINI, 2016).

Um dos fatores potencializadores do processo foi o de que não levaríamos conceitos prontos. Veja, não se tratou de se eximir da responsabilidade de mediação, orientação ou condução daqueles processos, mas sim de criar espaços de crítica e reflexão para educadores e alunos sobre o que constituía o cotidiano da escola e suas contradições.

Uma vez pedimos aos alunos e alunas que criassem uma foto de uma lembrança de algum acontecimento nos corredores da escola e que essa foto fosse montada com seus corpos no espaço em que ela ocorreu. Um grupo reviu uma situação em que um aluno deu um soco na vidraça de uma porta. Acontece que a fotografia foi feita diante de uma porta já sem vidraça e diante de uma sala em aula. A professora abriu a porta. Estranhamento. O que era realidade, o que era ficção? Antes que os alunos levassem bronca, interviemos explicando o exercício. Mas reverberou pela escola por mais de uma semana o acontecido.

Da análise da escola, da aproximação com a história e com a narrativa de cada aluno e aluna, da articulação de aulas em outros espaços como a Universidade Federal do ABC e a Escola Livre de Teatro, de ter ido a espetáculos como “Os Livros de Jonas” (Teatro da Conspiração) e da primeira edição do VQV Brasil (as cartografias seguem se cruzando); a s criações na sala de aula foram se aprofundando, outros temas emergentes aos alunes foram surgindo: depressão, adolescência, ansiedade, gênero, raça, educação e cultura, política, etc.

"O mais importante de tudo é aprender
a estar de acordo.
Muitos dizem sim, mas sem estar de acordo.
Muitos não são consultados, e muitos
Estão de acordo com o erro. Por isso:
o mais importante de tudo
é aprender a estar de acordo."
(BRECHT, 1986)

A meritocracia que responsabiliza o jovem por ser efetivo, eficiente, foi dando lugar ao entendimento do contexto social que altera nossas individualidades. A enorme quantidade de aulas vagas, o pátio arborizado e ensolarado que não se pode acessar porque alguém pulou o muro para ‘matar aula’, a mesa de estudo que foi retirada porque alguns jogavam truco, as salas trancadas no intervalo porque não haveria quem as fiscalizasse, a biblioteca fechada porque não há bibliotecário... Estas micro-arquiteturas de poder, de ‘vigiar e punir’, que regem os sentimentos dos jovens, foram sendo substituídas pela ideia do direito, direito à

educação, direito à cultura. Esta noção de direito não se tomou pelo discurso, mas pela experimentação física do mesmo através da cena, do jogo teatral. Olhamos o presente, entendemos o passado, vislumbramos futuros.

> "A capacidade de julgar, de compreender, só se aprimora se é cultivada, se é ampliada por meio da imaginação, e a imaginação só resulta em uma mentalidade alargada se for alimentada de perspectivas cada vez mais plurais. Em grande medida, a educação consiste nisto: multiplicação das perspectivas que cada um tem como levar em consideração quando se põe a julgar e compreender. Aí também não há lugar para absolutos. Como a política, a educação também 'organiza, de antemão, as diversidades absolutas em vista da igualdade relativa e em contraste com as diferenças relativas'." (CORREIA, 2017)

Finalizados nossos seis meses na escola, não romperam-se os vínculos dos alunos e alunas conosco. Apresentada a cidade e a cultura que nela é praticada como direito, muitos foram em busca destes espaços: CEU's das Artes, Escola Municipal de Iniciação Artística, Escola Livre de Teatro, receberam no ano seguinte aqueles que ficaram com a chama do teatro acesa.Talvez pela fluidez das turmas no período do Ensino Médio, talvez porque o tempo tenha sido curto para tanto, não tenhamos conseguido instaurar uma proposta de teatro autônomo específico dentro da própria E.E. Amaral Wagner. Que ninguém se engane, o trabalho reverberou nas autonomias de outras ações pela escola, como no grêmio, nas reivindicações das turmas, no olhar daqueles que continuaram habitando a escola e perfurando espaços de luta. E ainda, 'além dos muros da escola', a proximidade das nossas moradias mantém um contato afetivo cartográfico, nos encontramos no ônibus, na padaria, no mercado – sem dúvida o artista não é mais, para eles e elas, um ser distante, ao contrário, mora ali, na casa ao lado.

> "Sua relevância política repousa no cultivo da 'atitude que sabe como preservar, admirar e cuidar das coisas do mundo'". (ARENDT, 2014)

Referências bibliográficas

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro.** 7 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

CORREA, Adriano. *Prefácio.* In: CARVALHO, **José Sérgio Fonseca de. Educação: uma herança sem testamento: diálogos com o pensamento de Hannah Arendt** / José Sérgio Fonseca de Carvalho. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2017.

GIANINI, Marcelo. **Diálogo de surdos: reflexões acerca do ensino de teatro na educação básica em Alagoas (e suas possíveis reverberações em outros contextos)**. 2016. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/T.27.2017.tde-20022017-143131. Acesso em: 2020-06-16.

MOKITA - *Liga Teatral Municipal de Iperó*

TEATRO: SUBVERSÃO, DES-IDENTIFICAÇÃO

JUDSON CABRAL

Se a arte torna-se interessante quando tem o poder de afetar, de alterar os sentidos, despertar percepções e estimular o pensamento crítico ou criativo, para arrancar o espectador da inércia e lançá-lo a uma experiência outra, que não é a que ele vive cotidianamente, é porque ela de alguma maneira abre uma fenda entre o sujeito e o mundo, pois produz uma força que afeta nossos corpos e nos abre a novas percepções, que se materializarão em novos gestos, palavras, encontros etc. E que, desse modo, pode ter um efeito real de deslocamento da cartografia vigente.

Num mundo onde a lógica reinante é a da produção e consumo cada vez mais rápido dos bens de produção materiais como também de subjetividades, modelos subjetivos que se articule com os fluxos econômicos, tecnológicos e sociais, ou seja, formas de vidas, esse outro espaço que emergiria e que se constituiria com essa arte promoveria uma suspensão / transformação na produção/ recepção, exigindo do espectador/produtor um outro tipo de participação, um outro tipo de encontro. O que se propõe por esta lógica é uma outra maneira de experienciar o acontecimento artístico, e com isso converter a arte no problema da *criação de possíveis,* isto é, linhas de fugas, *subversão da ordem vigente*. Dito de outra maneira, a arte como produtora de novos "devires" que nos permitiriam interrogar, à luz de Gilles Deleuze, acerca de que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação.

Nesse sentido, a luta artística comprometida com a emancipação deve ser uma luta contra as múltiplas formas vigentes de governança dos indivíduos, isto é, de práticas de governo, entendido aqui como todo o conjunto de ações pelas quais elas se conduzem, se exerce um poder sobre o outro para um fim que esteja em conformidade a um projeto político-econômico-social. Desse

modo, a prática artística teatral enquanto um instrumento de combate na "guerra" em curso pela constituição de formas de vida, bem como no reconhecimento de outras já existentes - mas que sofrem de pagamento constante - se encontrar diante da tarefa de pensar sua ação política como *constituição de espaços* que cria condições para o aparecimento destes corpos que são inviabilizados da vida social, de histórias que são apagadas, de relações ainda não vivenciadas, assim como, tem a tarefa de retomar a potência micropolítica da atividade artística que vem sendo expropriada pela lógica capitalista.

Posto isso, surge então a necessidade de pensar a prática artística teatral frente a esse modelo político que se caracteriza pela ordenação policial, isto é, pelo modo de governar a sociedade e, por conseguinte, o sujeito. Sendo a característica desse modo de governo a empresarial, melhor dizendo, uma política normativa que busca por meio da racionalidade capitalista produzir um novo homem: o homo economicus que se integra à vida social pela ação egoísta na tentativa de preservar seus interesses em detrimento do interesse coletivo. Em outras palavras, uma racionalidade que segue o modelo empresarial, estendendo esse modelo a todas as relações sociais e humanas, o que significa, segundo Antonio Negri e Michael Hardt (2014, p.21), uma "transformação social e antropológica, fabricando novas figuras de subjetividades". Se assim é, um dos primeiros a sentir a incidência dessa forma de governança/condução que se estabelece no espaço social, seja pelo castigo, pela mídia, pela medicina, pela pedagogia, pelo consumo, pelas artes entre outros, é o jovem. De modo que sua existência é atravessada por processos de acumulação de saberes sobre seu corpo, suas capacidades, suas vontades, suas vulnerabilidades, fragilidades e as potências que o habitam, emergindo daí mecanismos de poder, cujo resultado acaba sendo a produção de uma juventude governada segundo normatividades da sociedade que se empreende.

Uma forma de governo que dificulta, incita, induz, desvia, limita e até impede completamente a ação desses jovens. Uma governança que traça estratégia para governar o sujeito desde a infância, através da modulação da sua subjetividade e do empobrecimento da imaginação. Aliás, segundo Rubens Casara (2017, p.77),

> "qualquer mudança na sociedade que pretenda assumir ares de legitimidade exige uma luta pelo imaginário. Há uma função política do imaginário que guarda relação com o que se convencionou chamar de 'poder

> simbólico'. Não há luta política, econômica (...) sem que exista um trabalho voltado para o imaginário, capaz de fazer as pessoas aderirem, ainda que no plano meramente afetivo, às mudanças propostas".

O imaginário liga-se à capacidade de representar o mundo, organizá-lo e dar-lhe sentido. Uma vida submetida ao excesso de informações e à insuficiência de tempo disponível para o processamento, é uma vida reduzida ao automatismo: empobrecimento do imaginário. Esse processo de empobrecimento também pode ser definido como o inconsciente posto a trabalhar a serviço do capital, ou seja, um "inconsciente colonizado". Para observar tal processo formativo (no sentido de formatação) desse novo sujeito, basta observar as transformações pelas quais as escolas e espaços culturais vem passando. O projeto das escolas tomadas de assalto pela lógica neoliberal não é mais só fabricar recursos humanos para a indústria, mercados de trabalho sejam lá quais forem, mas sujeitos que se relacionam entre si como *capital humano*. Que leva às últimas consequências a lógica da concorrência, e por conseguinte a razão egoísta.

Pensando nisso, a dimensão política do teatro que vou chamar de "teatro constituinte", passa por um esforço de reavivar de forma coletiva a potência presente no jovem e direcioná-la para investigar novas formas de organização e produção, o que equivale a afirmar outra organização coletiva. E mais: novas formas de representação, o que significa novas formas de tornar presente o que está ausente.

A prática artística teatral ganha então a dimensão de uma ação que poderá promover uma transformação, se não de maneira imediata na esfera macropolítica, pelo menos na reconfiguração da paisagem do sensível, isto é, no enfrentamento de uma certa identidade determinada, fixada, estabelecida por uma certa racionalidade que deseja que o mundo seja visto pela sua ótica, asfixiando assim outras perspectivas. O teatro, portanto, agiria sobre o sujeito e sua paisagem sensível que é, entre outras coisas, a capacidade de interpretar de outro modo o mundo, buscando assim promover uma interpretação que seja um deslocamento que ajude na *des-identificação* de um modo de vida que se estabeleça por uma racionalidade utilitarista e que opere pela supressão de grandes porções da sociedade.

Nesse sentido, o teatro deve ser aquele espaço que dialoga com a insurreição, que trabalha pela suspensão do ordenamento, que vive no contratempo, que elabora uma espécie de duplicidade do espaço-tempo onde os

corpos possam experimentar-se e assim desajustar-se em relação ao macro espaço-tempo da sociedade normativa. Um tipo de espaço do "des-aprender" que possibilite emergir perspectivas outras que nos sirvam de alavancas para enxergar/produzir fissuras possíveis no interior da ordem dominante do nosso tempo. E que dessa maneira incentive a criação de formas estético-políticas de contraposição, distância ou recusa a essa sociedade normativa e punitiva.

Por esses termos, a questão que se coloca diz respeito, de um lado, à criação de um espaço-tempo através do qual jovens e adultos possam abrir-se a outras experiências e, dessa maneira, possam também identificar os condicionamentos pelos quais seus corpos passam, evidenciando (espero) a necessidade de se buscar um gesto singular, não se contentando com um gesto que não passe de uma reprodução esvaziada de pensamento e sentido. Por outro lado, demonstram também a urgência de se disputar narrativas, que são também modos de criar imagens que possam interromper o espetáculo e as opressões que inviabilizam outras percepções. São essas pequenas forças narrativas que talvez sejam capazes de resistir tanto à luz deslumbrante e cegante da superexposição das propagandas "capitalistas-neofascistas", assim como aos seus políticos com suas formas de governo.

Um teatro que seja testemunha de novos seres, de novos modos de existência e, talvez, por isso mesmo, sua radicalidade, novas populações afetivas, políticas, sonoras, cênicas. Liberando-se assim de um a priori, daquela coreografia normativa-perceptiva que o impede de imaginar e povoar o mundo diferentemente do ofertado.

Um teatro político ligado à ideia do "comum", isto é, a um regime de práticas, lutas, instituições e pesquisas que abram as portas para um futuro não capitalista. Uma forma nova de contestar o capitalismo e de considerar até sua superação, não se contentando, desse modo, com a "liberdade" neoliberal. Portanto, um modo de existência artística que se coloca não apenas como resistência no sentido de constituição de um espaço político que afirme a igualdade, um espaço de experimentação e participação radical, de modos de organização e produção, como também um lugar para geração do conflito, produzindo a presença, isto é, trazendo a frente, fazendo existir o que estava ausente. Um teatro que se coloca como antagonista a tendência dominante. Um teatro comprometido com o possível. "Um pouco de possível, senão [o mundo] sufoca".

Referências bibliográficas

CASARA, R. **Estado Pós-Democrático: neo-obscurantismo e gestão dos indesejáveis**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017.

DELEUZE, G. **Conversação.** São Paulo: Editora 34, 2006.

HARDT M. e NEGRI, A. **Declaração: isto não é um manifesto**. São Paulo: N-1 edições, 2014.

VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver Para as Novas Gerações**. São Paulo: Veneta, 2016 (Coleção Baderna).

Oniri Ubuntu - Tempo de Sonho - *Bando Jaçanã*

ENTREVISTA: O BANDO

*A **INQUIETA** CONVERSA COM O BANDO JAÇANÃ, COLETIVO DE JOVENS E ADOLESCENTES DA ZONA NORTE DE SÃO PAULO QUE PARTICIPOU DO VQV BRASIL 2018.*

In- Comentem um pouco sobre o histórico do Bando Jaçanã, por favor.

BJ - O Bando Jaçanã surgiu através do projeto espetáculo na Fábrica de Cultura Jaçanã no ano de 2015, com a peça "Bando Jaçanã", que acabou dando nome ao grupo. Nessa primeira pesquisa fizemos uma analogia sobre a jaçanã, ave negra extinta no bairro e os jovens da periferia que também vivem constante risco de extinção com o genocídio, sobre os processos de como o sistema engaiola os jovens, engaiolando seus pensamentos, cortando suas asas e impedindo o voo. Em 2016 começamos a fazer saraus e performances em espaços culturais e na rua, enquanto construíamos o segundo espetáculo, "A Cidade e as Mulheres", que coloca a mulher como protagonista e apresenta, numa cidade curral, diversas questões enfrentadas pela mulher no campo do trabalho, estudo: em ser vista como propriedade. O espetáculo musical canta pela liberdade feminina e por criar uma nova cidade corpo, onde todos sejam livres para ser o que quiserem. O espetáculo ecoou sobre ancestralidade e assim iniciamos uma pesquisa sobre os grandes reinados da África, sobre a cultura afro-brasileira e sobre os processos colonizatórios que ressoam até hoje no massacre da juventude negra, assim estreamos "Oniri Ubuntu - Tempo de Sonho" e conseguimos realizar diversas apresentações em diversos pontos da cidade de São Paulo, ao mesmo tempo tocamos outras ações como o "Vacas Vão Reinar" (show de Drag), o festival Sons da Diversidade que é um festival direcionado ao público LGBTQIA+, iniciamos a contação de histórias chamada "Novos Heróis", que apresenta personagens de contos afro-brasileiros, rodas de conversas com o documentário "Jesus BIRD", que apresenta o processo do primeiro espetáculo e oficinas de literatura. Algumas dessas ações foram fomentadas pelo Programa Vai, outras nós fomos realizando com recursos

próprios e apoios que conseguimos. Construímos um livro chamado "O Grito da Jaçanã" e estávamos preparando lançamentos antes de, infelizmente, iniciar a pandemia.

In - Como foi o processo de criação do espetáculo Oniri Ubuntu?

BJ - O processo se inicia com a perspectiva de pesquisar nossa ancestralidade e nossas origens. Assim deixamos de lado as histórias tão exploradas sobre a escravidão e o sofrimento do nosso povo e olhamos pras narrativas dos reis e rainhas africanas, mostrando o quão é belo esse país e a sua cultura. Olhamos para como o nosso presente é resultado do passado. Pesquisamos a filosofia Ubuntu e também manifestações afro brasileiras.

In - Como tem sido a trajetória desse espetáculo?

BJ - O espetáculo “Oniri Ubuntu - Tempo de Sonho” estreou em novembro de 2017 e circula desde então. O espetáculo teve sua criação e estreia dentro do projeto espetáculo do Programa Fábricas de Cultura. A peça já foi concebida desde seu início com intuito de ser facilmente adaptável a diferentes espaços e circunstâncias, a gente começou a ideia de circular levando a peça pra praça do Jaçanã, o que foi uma experiência bem complexa já que usamos os próprios carrinhos da peça para levar os cenários, figurinos e instrumentos, depois fomos até o Casarão Vila Guilherme e assim começamos a circular usando o chapéu e isso custeava o carreto, passagem de algumas pessoas e eventualmente algum lanche para o coletivo. Depois fechamos algumas apresentações por contrato e pegamos um edital que auxiliou a circulação.

Entre os espaços que apresentamos tivemos que nos adaptar a espaços muitos pequenos e a outros muito grandes, alguns lugares que eram bem perto e outros que eram verdadeiras viagens, encaramos aventuras empurrando cenário morro abaixo e morro acima, descendo e subindo escadões. Isso que nos trouxe experiências que marcaram a nossa trajetória. Apresentamos Oniri Ubuntu 44 vezes sempre aprendendo muito, já que as modificações ao longo do tempo foram necessárias, sendo em relação a cenas, músicas, substituição de personagens quando atrizes/ atores não poderiam comparecer, mudança de movimentação pelo espaço de acordo com tamanho do lugar, equipamentos ou em relação a produção.

Apesar de todas as dificuldades que podíamos encontrar, os espaços que ocupamos com a peça sempre se mostraram muito parceiros para ajudar no que fosse preciso.

Uma das questões mais problemáticas era o carreto, teve uma vez que o caminhão que estava contratado avisou que tinha quebrado pouco minutos antes do horário de retirada e tínhamos que levar o cenário do extremo norte para o extremo sul, pois tínhamos apresentação no mesmo dia, foi um dia bem aflitivo, mas hoje é uma história bem engraçada. Ao longo da circulação da peça, pudemos escutar muitos comentários construtivos que fizeram a gente pensar e reafirmar o quão é importante passar a mensagem do espetáculo. Fez com que, ao apresentar, a gente conhecesse nossos pares, pessoas com narrativas muito próximas das nossas, pessoas que vivem como nós e sentem na pele todas as questões retratadas na peça e que entendem as cicatrizes do racismo estrutural no Brasil e de certa forma vimos pessoas despertarem para sua ancestralidade ao ver a peça e esses relatos nos alimentavam e davam força para continuar a carregar essa peça para o máximo de lugares possíveis.

In - Quais estratégias o coletivo têm encontrado atualmente, tanto no que diz respeito aos modelos de autogestão, como em relação às experiências de criação e circulação dos trabalhos?

BJ - Por se tratar de um grupo jovem, estamos em constante aprendizado e buscamos absorver as experiências ao máximo. Já tivemos contato com a auto gestão com recursos de edital, de contratação, de chapéu e sem recurso algum. Além de pensar em toda a logística de entrada e saída de equipamentos, cenário e outros materiais. Também tivemos que aprender a organizar informações dos integrantes como documentação, currículos, agendas. Gerir um grupo com muitas pessoas é um desafio porque qualquer tarefa é multiplicada pela quantidade de envolvidos. Também considerando que estamos numa era digital estar sempre antenado nas redes sociais do grupo é algo bem trabalhoso, mas que se mostra importante para apresentar a trajetória grupo para o seu público, principalmente neste período de pandemia.

In - Quais os principais desafios encontrados por um grupo de teatro periférico e jovem na cidade de São Paulo?

BJ - A maior dificuldade é a falta de recursos para realização de projetos. Tanto para movimentar cenário, figurino, instrumentos como o próprio elenco, é necessário verba. Sem recursos ficamos impossibilitados de ter condições mínimas que possibilitem os trabalhos, essa questão se agrava por ser um grupo razoavelmente grande e a quantidade de recursos ser aumentada por conta disso.

In - Como o Bando vem trabalhando nesses tempos de pandemia?

BJ - Com os equipamentos culturais fechados estamos sem previsão de novos eventos e os projetos que estávamos planejando para esse ano estão suspensos até novas informações. Por consequência, também suspendemos os nossos ensaios e reuniões presenciais para manter o isolamento social e manter a saúde de todos do coletivo. Nesse momento estamos nos comunicando pelas redes sociais, sempre tentando nos atualizar sobre as notícias e pensar em ações futuras. Além disso, felizmente estamos conseguindo enviar novos projetos culturais mesmo a distância. Estamos enfrentando dificuldades em relação a falta de internet e computadores, já que contávamos com apoio de equipamentos culturais, mas estamos nos readaptando. Também estamos aproveitando para movimentar as redes sociais como Instagram e Facebook.

In - Quais são as perspectivas, desejos e sonhos do Bando para o futuro?

BJ - Antes da pandemia ser anunciada já estávamos agendando as próximas ações que seriam lançamentos do nosso livro “O Grito da Jaçanã”, o show de drag “Vacas Vão Reinar” e a contação de história “Novos Heróis”, que a essa altura já teriam ocorrido. Também desejamos dar continuidade às circulações de “Oniri Ubuntu - Tempo de Sonho”. Estávamos planejando iniciar novas pesquisas com ações pelo nosso bairro e arredores.

O bicho que ajudou o homem - *Cia. Cordelística de Teatro*

ENTREVISTA: CORDELÍSTICA

*A **INQUIETA** CONVERSA COM A CIA. CORDELÍSTICA DE TEATRO, COLETIVO DE ADOLESCENTES DA CIDADE DE MAUÁ - SP QUE PARTICIPOU DO VQV BRASIL 2018, AINDA SOB O NOME "PÓ DE ESTRELA".*

In - Como nasce a Cia. Cordelística de Teatro?

C - A Cia. Cordelística nasce no ano de 2016, pelos atores Diego Gomes e Valmã Silva, nesta época alunos da oficina de teatro e cultura popular, atendidos no Serviço de Convivência e Fortalecimento de Vínculos em uma Associação no Zaira (Bairro periférico da cidade de Mauá – SP), ministrada pelo ator e diretor, Jason Martins. Sentindo a necessidade de ir além da oficina, Diego e Valmã com mais seis amigos foram até o Jason e falaram sobre a ideia de montar um coletivo para mergulhar nesse universo vasto e encantador que é a cultura popular nordestina, principalmente a literatura de cordel que hoje é o foco da nossa pesquisa, e também que ele dirigisse uma peça do Grupo. Logo de cara e com muita empolgação o Jason aceitou o convite e assim começamos um novo processo de pesquisa para montagem da peça “O Casamento do Curió”.

Nosso primeiro contato com um público maior foi no ensaio aberto do Casamento do Curió, na Festa Junina da associação. Foi um sucesso. Logo depois apareceu a oportunidade de participar do Festival de Teatro Estudantil da Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Nessa época o grupo ainda não tinha nome: eita e agora? Deu tudo certo. No dia da apresentação, depois que a cortina fechou, estávamos tão entusiasmados e felizes pois tudo correu bem e nossa estreia muito boa. Nós todos no camarim ouvíamos atentos o que o Jason falava sobre a peça quando o Valmã falou: “Meu *voceis* viu só? Quando a gente tá sozinho ninguém vê agente, mas como estamos juntos, podemos até criar novos mundos.” Foi quando o Jason disse o nome do grupo: Cia. Pó de Estrela, que é tão pequena que é invisível a olho nu, mas quando se juntam são capazes de criar novos universos, novos mundos, novas histórias. E foi assim que nasceu o nosso grupo.

Ano passado nos desvinculamos da Associação pois sentíamos a necessidade de conquistarmos as nossas coisas e de tomar as próprias decisões enquanto coletivo e criamos a CIA. CORDELÍSTICA DE TEATRO.

In - Como surge a proposta de trabalhar a linguagem popular e como os jovens recebem essa escolha?

C - A cidade de Mauá é uma das cidades da grande São Paulo que abriga o maior número de migrantes nordestinos no estado e o Jardim Zaira (bairro onde está sediado nosso grupo) o número de moradores de origem nordestina é de aproximadamente 70%. A partir desses dados surge a necessidade de se trabalhar o resgate, , difusão e preservação da cultura popular, afim de promover e potencializar o debate e a troca de experiências, entre os alunos do serviço de convivência, e fortalecimento, tendo como objetivo a utilização da linguagem teatral como uma ferramenta capaz de resgatar, traduzir e difundir e preservar as histórias, as músicas, os contos e os causos que fazem da cultura popular nordestina de uma maneira brasileira de falar, sentir e pensar.

A aceitação por parte dos jovens foi muito boa por se tratar de um tema muito próximo e presente na vida deles. É claro que de início tivemos que quebrar alguns preconceitos e paradigmas.

É como dizia Boal: “Utilizar o teatro como resposta às questões sociais."

In - Nos trabalhos do coletivo o corpo e a musicalidade estão muito presentes. Como veem essas características na construção da linguagem do grupo?

C - O trabalho de corpo e a musicalidade são fatores primordiais e indispensáveis para o desenvolvimento da pesquisa e da construção da linguagem da Cordelística, pois seria impossível falar de cultura popular sem tocarmos nesses dois pontos.

A literatura de cordel (que é o foco da nossa pesquisa), por exemplo, assim como outros elementos que compõem a cultura popular nordestina trazem consigo a musicalidades poética dos trovadores, artistas POPULARES medievais e essa musicalidade aliada ao jogo das máscaras e aos estudos das figuras arquetípicas da farsa atelana e da commédia dell’arte, os tipos presentes no universo popular nordestino, bem como as danças típicas, brincadeiras e manifestações culturais como o mamulengo fazem parte do desenvolvimento do trabalho corporal dos atores influenciando diretamente nas improvisações e construção das cenas.

In - Quais os desafios de ser um grupo independente de teatro jovem na cidade de Mauá?

C - Fazer Teatro em nosso país por si só já é um grande desafio, ainda mais se tratando de um grupo jovem e independente como o nosso e nossos desafios são diários, um deles é com relação a sustentabilidade do grupo e o suporte financeiro dos integrantes do grupo, pois também precisamos lidar com as pressões dos familiares dos membros da Cia. pela "conquista" de um emprego e os eventuais afastamentos de alguns de nossos companheiros.

Por sermos um grupo composto em grande maioria por adolescentes, esbarramos na burocracia dos editais de fomentos. Aqui na cidade de Mauá esta burocracia ainda não é tão grande, pois a Secretaria de Cultura da cidade de Mauá tem alguns projetos e ações nos quais podemos ser contemplados, assim como o PROAC Municipal, o FAFC (Fundo de Apoio e Fomento à Cultura), as Quartas Culturais e os editais para a utilização do Teatro Municipal. Outro desafio, talvez um dos maiores que tivemos até hoje, foi com a conquista de um espaço para os encontros do grupo e a reconstrução do espetáculo "O Bicho que Ajudou o Homem", pois quando nos desligamos da associação que fazíamos parte tivemos que deixar nossos cenários, máscaras e figurinos. Tivemos que recomeçar do zero e isso só foi possível pelo empenho de todos e por todos acreditarem no trabalho. Hoje nossos encontros e ensaio são feitos na sede do Grupo Artemis, grupo da cidade de Mauá que acreditou no nosso potencial e nos cedeu o espaço. Obrigado Rafael de Castro, Felipe Rodrigues, Marcia Oliveira e todos do grupo Artemis.

In - Como foi a experiência de participar do Festival Vamos que Venimos no Chile? - *(os adolescentes respoderam separadamente).*

Kauã Souza e Giovana Santos - Foi uma experiência inexplicável. Poder levar nossa música, nossa dança, nosso teatro, nossa cultura e poder compartilhar isso com pessoas de outros países e aprender um pouco sobre culturas diferentes foi encantador, maravilhoso, mesmo tendo que tentar desenrolar nosso "portunhol", mas deu tudo certo pois conseguimos nos comunicar com todos através da linguagem universal do teatro.

Rafaela Montanha - Foi uma sensação diferente, foi muito bom e eu me senti uma famosa lá, porque até autografo eu dei...rsrsrs. Foi bom experimentar comidas novas, fazer amizades diferentes, foi uma sensação magnífica e que eu nunca pensei que eu ia sentir um dia.

Victor Antônio - Foi algo surpreendente para mim por que eu nunca tinha saído do país e nem do Estado de SP. Participei de atividades maravilhosas naquela semana, uma delas foi quando fomos na Tribo Mapuche onde pudemos compartilhar um pouco das nossas culturas. Uma vivência incrível.

In - Quando experimentam o exercício de olhar adiante, por onde caminham os desejos, as perspectivas ou projetos futuros da Cia. Cordelística de Teatro?

C - Quando olhamos adiante almejamos a consolidação da Cia. Cordelística de Teatro como um grupo independente, na profissionalização dos integrantes e, é claro, na conquista de um espaço próprio onde possamos desenvolver nossos projetos e também na realização de oficinas de iniciação teatral e formação de atores populares, para os moradores de nossa comunidade. Hoje estamos trabalhando na pesquisa para a criação de nosso novo espetáculo “O Pequeno Príncipe" em cordel ou como gostamos de dizer “O pequeno Vaqueiro”.