

## **PEDAGOGIA DA ALTERNÂNCIA E TEATRO POPULAR: A TRAJETÓRIA DO ARTEVIDA<sup>1</sup>**

*THE ALTERNATING PEDAGOGY AND COMMUNITARIAN THEATER: PATHWAY OF THE ARTEVIDA*

João Rodrigues PINTO<sup>2</sup>

**RESUMO:** A comunicação realiza um estudo a respeito das práticas teatrais desenvolvidas pelo grupo permanente e voluntário de adolescentes, denominado Artevida, abrigado simultaneamente pela Escola Família Agrícola de Nestor Gomes e pelas comunidades que formam o município de São Mateus, localizado ao norte do Espírito Santo, no período de 1993 a 2003. Trata-se de uma reflexão em torno das matrizes culturais do campo, na perspectiva de buscar o sentido e o lugar da experiência do teatro comunitário e o seu relacionamento com a pedagogia da alternância. Para a consecução desse propósito, descrevemos o percurso de dez anos do grupo Artevida, as interfaces do seu relacionamento com a escola e a comunidade, destacando os aspectos educativos contidos no bojo da expressão artística dos alunos atuantes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artevida; teatro; pedagogia da alternância.

**Bêbado:** Feira dos oprimidos? Pobre tem cada mania... Já vi tudo nessa vida! Agora mesmo, aos 50 anos fui mandado embora da fábrica depois de ter doado 20 anos da minha vida e o mais cruel: em meu lugar entrou uma máquina!

**Mãe:** Oh! Santa ingenuidade! Olha só, meu camarada: máquina não fala, não reclama do salário, não faz greve, não adoce, não tem férias e nem licença-maternidade! Entendeu? (RODRIGUES, 1993)

<sup>1</sup> Extrato da dissertação de Mestrado intitulada *Teatro, Cultura e Educação*, UNIRIO, orientada pela profa. Dra. Ana Maria Bulhões.

<sup>2</sup> Professor da Faculdade de Teixeira de Freitas – FACTEF, Teixeira de Freitas, Bahia, Brasil - jrprofessorr@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

A proposta deste estudo é refletir a arte teatral partindo do trabalho desenvolvido pelo grupo Artevida, buscando a expressividade artística como marca de uma realidade repleta de matrizes culturais. Apresentamos uma análise dialética que relaciona o teatro comunitário com as matrizes culturais do campo e com a educação, entre identidade e universalidade. Nesta perspectiva, procuramos estabelecer a relação entre o sentido sociocultural impresso na formação proposta pela EFA de Nestor Gomes e os seus reflexos no trabalho com o teatro comunitário.

Para entender como se articula o fazer artístico dos alunos com o processo educativo da escola, apresentamos as possibilidades já construídas pelo teatro e a dimensão da palavra que, conforme Bakhtin (2004, p. 36), é “[...] o modo mais puro e sensível de relação social”.

A opção pelo método numa perspectiva dialética sinaliza para um sentido histórico-cultural e político do nosso estudo, onde é importante situar a arte como um espaço estratégico, capaz de transformar a escola num grande palco de diálogos entre diferentes culturas. O trabalho com a memória é fundamental para se pensar a história cultural da comunidade e de seus habitantes, portanto, quando ouvimos e consideramos o testemunho daquele que acompanhou o grupo Artevida é permitir que a história de vida seja ampliada: “[...] o indivíduo carrega a lembrança, mas está sempre interagindo com a sociedade, os grupos e as instituições. É no contexto dessas relações com o meio que construímos as nossas lembranças” (HALBWACHS, 1990).

Outrossim, utilizamos a pesquisa-participante, também conhecida como pesquisa partilhada, “[...] cuja característica principal está em que as pessoas co-responsáveis pela realização de um programa de ação educativa respondem também por um momento de avaliação, de investigação de sua própria experiência” (BRANDÃO, 2003, p. 284).

Através dos depoimentos dos estudantes, ex-integrantes, agricultores, monitores e funcionários, descrevemos a história de uma década de atividades artísticas em torno do teatro comunitário, analisando os pontos de continuidade e descontinuidades nesse percurso.

Antes de atribuir a esses conteúdos de falas qualquer juízo classificatório é importante considerar como e em quê, na inteireza das culturas locais, tais falas representam uma alternativa própria e original de traduzir, para os seus próprios atores culturais e para outras categorias

situadas em diferentes planos de aproximação e de distanciamento da comunidade e de suas culturas, alguns modos sociais de ser, de viver e de representar a própria vida e os seus diversos cenários de experiência do cotidiano.

O campo está vivo, em movimento. Quando mencionamos, ao longo desse trabalho, os termos *Pedagogia da Alternância*, *EFA* e *Artevida*, estamos, como educadores, atentos ao movimento da realidade, à práxis, à experiência vivida, às ações e aos gestos; pois acreditamos que não podemos separar tempo de cultura e tempo de conhecimento, nem separar a arte da vida.

#### **A FORMAÇÃO DO ARTEVIDA**

No final da década de 1980 a Escola Família Agrícola de Nestor Gomes encerra o período do curso supletivo. Até então a duração do curso técnico agrícola era de três anos. A partir de 1989 se transforma em curso do ensino fundamental (5<sup>a</sup> a 8<sup>a</sup> séries), com a duração de quatro anos.

O principal desafio era com respeito à faixa etária dos novos estudantes, pois no supletivo a clientela era constituída de jovens - 15 anos em diante -, que passavam uma semana na escola e a outra ao lado da família. O processo gerava maior conforto para a família, pois viabilizava os estudos dos filhos ao mesmo tempo em que podia mantê-los na comunidade. Porém, a extinção do supletivo e a iniciação do curso regular, acabam interferindo na estrutura pedagógica da EFA e os jovens começavam a perder o interesse. Por um lado, o número de jovens diminuía, por outro, aumentava consideravelmente o número de crianças e adolescentes.

No ano de 1993 nascia o grupo de teatro Artevida. A princípio não havia qualquer intenção de ampliar a linguagem artística; era o teatro da EFA, voltado para os momentos de lazer ou serões de reflexão. O grupo se utilizava da relação mística com a religiosidade e o sentimento conjuntural de aglomeração através da cantoria (músicas regionais, de preferência ligadas ao processo de luta em defesa da terra e do homem do campo).

Porém, aos poucos o grupo que gostava de “brincar de fazer teatro” começou a levar o projeto a sério, buscando textos e direção específica. O texto *Feira dos Oprimidos* (teatro de protesto) foi apresentado à comunidade de Nestor Gomes. O êxito da estréia serviu de motivação para a EFA ampliar a linguagem artística, tornando o grupo um dos representantes

da escola nas comunidades e o teatro passou a ser uma ferramenta educativa na pedagogia da alternância.

A interação, por si, constitui o formato de uma importante linguagem artística, pois carrega consigo um objetivo fundamental: aprender e divertir. “A mais nobre função que se nos depara para o teatro, é a diversão” (BRECHT, 1967, p.187).

A contribuição pedagógica do Artevida e a sua inserção na comunidade são elementos facilitadores na trajetória da formação: linguagem, interpretação, produção textual, leitura da realidade. São quatro aspectos imprescindíveis no processo da formação, numa mística que realimenta a um só tempo o conhecimento, a experiência e o aprendizado - entre a racionalidade, a subjetividade e a objetividade.

#### **O PROJETO E SUAS BASES**

O Artevida está situado dentro de um fluxo de ações contínuas entre a escola e a comunidade. O teatro vive a pedagogia da transformação, da arte e da cultura popular de forma natural: o teatro é o espaço da reflexão e da interação sem precisar ser classificado como tal. Ele está presente no “fazer” educativo dos atores, na motivação da aprendizagem e na ação comunitária desenvolvida pela escola. O teatro é um dos elementos que ajudam a suavizar a relação entre a escola e a comunidade.

Quando os sentimentos começam a respirar com liberdade, nos sentimos bem dispostos, satisfeitos, e queremos então exibir nossas descobertas, essas novas fronteiras que nosso eu alcançou. Passamos então para uma nova fase: o espetáculo (LIGIÉRO, 1976, p. 33).

A representação artística do grupo Artevida ao escancarar os portões da escola, possibilitando a entrada da comunidade, oferece maior consistência ao conceito de arte popular, sobretudo quando expõe via teatro, a leitura do meio. Nesse movimento está a marca da comunidade e a (re)significação das matrizes culturais do campo: os filhos e filhas da terra representando-a de forma criativa e constante.

No teatro de busca nos preocupamos mais com o processo do que com o resultado. Registramos o que sentimos em comum, o nosso crescimento como grupo e indivíduo, tentamos despertar dentro de nós a criação, conhecê-la, cheirá-la, observá-la, permitir que ela influa beneficentemente em nossa vida. Procuramos descobrir o prazer de criar (LIGIÉRO, 1976, p. 35).

O “prazer de criar” ocorre através do processo de reconhecimento e assunção teatral do grupo a partir do momento que este consegue ampliar a dinâmica da informação-aprendizagem, através da transmissão dessas experiências individuais para a esfera coletiva e desse modo, formatar o que chamamos de imaginário: repertório de imagens comuns a uma cultura e, em decorrência, de histórias, tipos, crenças, conceitos e comportamentos – é necessariamente uma criação coletiva (ABREU, 2000, p. 117).

A dinâmica da criação coletiva pode ser observada quando o grupo prepara uma peça de improviso, a experiência se processa da seguinte forma: i) sinopse da peça: a situação-problema e os seus eixos centrais, onde os personagens circulam; ii) compreensão do personagem: quem é, como vive, o que pensa, quais os rumos, o temperamento, etc; iii) postura e identificação: o personagem é colocado no contexto atual, numa linguagem de convencimento daquela realidade; iv) o ator aproxima-se do personagem, na perspectiva de penetrar no seu universo.

De acordo com Stanislavski (1990, p. 21), se o ator é forçado a buscar auxílio para esclarecer as circunstâncias externas e internas, e as condições de vida das personagens, deverá tentar responder sozinho às suas próprias perguntas, pois só assim poderá sentir quais são as perguntas que pode fazer a terceiros sem violentar sua própria relação individual com o papel.

O integrante do Artevida vive o processo de re-conhecimento da personagem, mas, sobretudo, discute com a personagem antes de permitir que ela tome o seu corpo. No grupo este processo é chamado de *interiorização*, cuja pretensão é a plenitude, ou seja, o ator já sabe como conduzir o seu personagem, envolvendo-se nesse diálogo; defende ou condena as atitudes e os interesses do seu personagem, numa dinâmica que demonstra os níveis de argumentação. Mesmo durante a encenação, quando o ator se utiliza da oralidade e de um texto que está sendo construído naquele momento, o que vale, além da verossimilhança, é a construção de significados e os seus argumentos. Uma prática, a princípio meio insegura, sobretudo nos primeiros ensaios, embora no terceiro encontro, perceba-se maior desenvoltura, ampliação dos diálogos e criação textual. Entra em cena a criatividade múltipla.

As intencionalidades textuais do Artevida possuem algumas características do teatro desenvolvido por Brecht. A peça *O desemprego*, por exemplo, assemelha-se ao didatismo de *A mãe*, de Bertolt Brecht. Em *A mãe*, vemos uma peça de concepção dramática antimetafísica,

materialista, não-aristotélica. Um trabalho que não explora com a mesma ênfase dramática aristotélica, a tendência que há no público para uma empatia por abandono. Segundo Brecht (1978), a peça revela uma atitude essencialmente diversa, em relação a determinados efeitos psicológicos, como, a catarse, por exemplo. Não pretende entregar os seus heróis ao mundo, que surge como destino inevitável ou, ainda, não pretende entregar o público a uma experiência dramática por sugestão. Entende Brecht que a arte dramática, empenhada em ensinar um determinado comportamento prático, com vista à modificação do mundo, deve suscitar no espectador uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado.

Em *O desemprego*, existe a intenção de mobilizar o espectador, incomodá-lo, na expectativa de que ele perceba a situação e busque possíveis saídas. Uma proposta de reflexão que o espectador poderá levar adiante: qual a saída para a crise do desemprego? Existe desemprego na comunidade? Como vive um trabalhador desempregado?

Já não é o teatro que vai dar a resposta, mas levá-lo a buscar, provocando-o, motivando-o, instigando-o. O Artevida, neste caso, se identifica e se solidariza com essa população, o grupo é parte dessa população. Os filhos e filhas dos agricultores são os mesmos atores que se apresentam nas comunidades, descrevendo, na maioria dos casos, a própria situação.

Em *O desemprego* há um drama social que não chega a ser uma novidade, porém, a interpretação dos alunos, em busca do realismo, leva as pessoas à reflexão, a repensar com seriedade o tema e a perceber as mazelas da sociedade. Os atores saem de cena, mas a questão permanece e será levada adiante.

Entende Brecht (1978, p. 37), que o teatro proletário é aquele que está em condições de tomar a dianteira em relação ao público, em vez de seguir atrás. Tomar a dianteira não significa, porém, eliminar o público de uma participação na produção. Segundo ele, nossos teatros deveriam fomentar, numa medida muito mais vasta do que a que atualmente se verifica: um controle da produção teatral pela percentagem de público política e culturalmente mais evoluída.

*O desemprego* pode ser considerado um exemplo da representação da realidade e o ato de se dialogar com a mesma através do improviso. Trata-se, portanto, de uma matriz cultural do campo que está em constante diálogo com a sociedade. Não se restringe ao foco puramente “rural”, mas a noção de diálogo com este mundo. A proposta do improviso, exibida

pelos atores, reforça aquilo que Brandão (2003, p. 195) chama de “conceito de identidade social”, uma vez que os alunos estão falando entre si, criando as suas pequenas e, às vezes, fortes e terríveis regras de vida; estão inventando e tornando comuns os seus mitos, suas histórias, os seus “aquilo em que crer enquanto se é como nós, entre nós”. Estão tomando as palavras, as coisas e os símbolos de um mundo que partilham conosco, adultos, para criar a parte de vida e de cultura que é deles: crianças, adolescentes, jovens. A peça de improviso, embora sem a transcrição das “falas” dos personagens, invade e, ao mesmo tempo, dialoga com esse outro consagrado mundo de partilha de sentimentos, de sentidos de vida, de significados, de saberes próprios de que cada turma de alunos da EFA se nutre para viver a experiência de quem se é e de que se cria para saber assim como é, pelo menos durante um breve tempo de existência.

O que ocorre com o Artevida com relação ao fenômeno artístico encontra eco na teoria de Boal, uma vez que o teatro desenvolvido pelos alunos já assume naturalmente a missão de despertar a consciência crítica, política e social, estimulando a construção de textos teatrais a partir da expressão oral dos alunos-atores e de suas improvisações.

#### **MANIFESTAÇÃO DO ARTEVIDA E SUAS CARACTERÍSTICAS**

Quando o estudante está atuando, vive, de certo modo, o prazer solitário. Nesse momento ele deseja mostrar a si mesmo que está conseguindo sair do lugar comum. A fonte de “prazer solitário” esta presente na performance dos atores do Artevida quando apresentam, por exemplo, uma peça de teatro-imagem. O texto é corporal. A coreografia e o simbolismo reforçam esse prazer solitário. Cada ator consegue expressar-se através do corpo, da dança, da gíngua e o público consegue captar a mensagem de uma forma clara, completa, autêntica e coletiva: a performance dialética.

A maior parte dos textos encenados pelo Artevida, utiliza a linguagem do campo, através das situações vividas neste contexto. São textos curtos – compreendendo 45 minutos de espetáculo – e as montagens são completamente artesanais. A idéia de montagem adquire certa semelhança com o teatro pobre de Grotowski. O trabalho performático do ator e a relação com o público servem de base para Grotowski (1971, p. 41) delinear o teatro pobre, optando por encenações de economia de recursos cênicos, eliminando aquilo que é dispensável à cena. Cai o excesso de indumentárias e cresce o ator, o ser humano e a sua existência dentro e fora de cena.

Os temas são de caráter: social (realidade do país), educativo (temas geradores) e religioso (formação humana), são expostos à comunidade. Compreendem cinco enfoques: i) a terra (história, reforma agrária, ecologia, êxodo rural); ii) desigualdades sociais (opressão, preconceito, violência, analfabetismo, corrupção); iii) a família (história, valores, dificuldades); iv) o trabalho (conflitos, desemprego, exploração); v) a juventude (drogas, sexo, família, religião).

O trabalho desenvolvido pelo Artevida é marcado pelo imprevisto, mas a leitura formal do texto ocupa também o seu espaço. Ocorre uma preparação textual, operacionalizada com a apresentação da proposta: um trecho de uma obra, uma história, a letra de uma música ou mesmo uma imagem, um símbolo, etc.; algo palpável, que sirva de ponto de partida, sem a ilusão do “nada”. Na compreensão de Joana Lopes (1981), esse aspecto é importante, contudo por tratar-se de uma proposta aberta, é um caminho perigoso. Para evitar a insegurança é necessário determinar um ponto de partida e um de chegada. A proposta definida com princípio e fim previstos proporciona a medição dos resultados da área. “Fazer teatro sem a proposta do espetáculo torna a atividade muito vazia de motivação” (LOPES, 1981, p. 85).

#### **EMBUSCADOSADORES**

**Mãe:** O circo é um palco iluminado e os risos da platéia aparecem no meio da solidão do palhaço que se pinta e dá cambalhotas...

**Poeta:** Esse mesmo palhaço, pobre coitado, ao lavar a cara e tirar a máscara, é um desempregado, endividado e falido... Cai o pano e a comédia transforma-se na tragédia de todo dia, de todo brasileiro! (RODRIGUES, 1993)

A busca de um lugar na fala parte do conceito de cotidiano e arte, pois reacende a chama significativa do teatro comunitário na educação do campo e expõe a trajetória de um grupo que apresenta (e representa) a (re)significação dos traços culturais do homem e da mulher do campo. O discurso aparece na expressividade popular aberta ao diálogo com o mundo e as suas complexidades.

O primeiro depoimento analisado é o da ex-integrante Mônica, uma das três filhas de um casal de agricultores do assentamento *Vale da Vitória*. Como estudante, participou ativamente do Artevida por quatro anos, embora confesse que no início sentia dificuldade, por conta dos problemas pessoais: “eu tinha vergonha de me expressar na sala de aula. O Artevida era uma turma que já se apresentava e eu percebi que aqueles

alunos tinham uma maior motivação, apareciam mais nas aulas e estavam perdendo a timidez. Tomei coragem e aos poucos fui me soltando” (MÔNICA, 2006).

Nesse primeiro momento aparece um aspecto comum aos jovens do meio rural: a timidez. A forma como o teatro interfere na vida das pessoas, provoca uma ruptura natural, capaz de mudar o comportamento e até resolver uma situação-problema ligada ao grupo, como a timidez, por exemplo. Para a ex-integrante, naquele período ela estava com alguns problemas familiares e vivia revoltada com tudo e com todos: “eu era a antipática da turma. Mas o Artevida apareceu como uma porta de passagem, me acolheu legal e eu fui me tornando melhor como pessoa, como estudante, como família” (MÔNICA, 2006).

Um segundo aspecto que podemos observar, diz respeito à relação familiar. Os problemas emocionais ligados à vida familiar criam bloqueios na vida de grupo e o processo de aceitação do outro é mais complexo, gerando o desconforto da antipatia, do isolamento, enfim, dos conflitos típicos da adolescência, que não podem ser desprezados pela escola e pelo teatro-comunidade. Estamos lidando com pessoas, com sentimentos, com vidas, com significações profundas e existenciais.

Nesse sentido, o teatro ultrapassa o seu tom de entretenimento e passa para o nível de reafirmação da arte em seu sentido pleno, educativo, ao possibilitar o resgate da capacidade de expressão pessoal e despertar a criatividade, muitas vezes abafada pela família, pela escola e a própria comunidade. Mais uma vez o teatro aparece como um espaço de acolhimento. O estudante sente-se bem porque é bem recebido, apreciado, aplaudido, valorizado. Uma vez acolhido pelo teatro, a comunidade passa a enxergá-lo de forma diferente, vislumbrando esse “algo a mais”. Mônica relata que a comunidade percebe a diferença de um estudante que passa pelo Artevida: participa mais, se sobressai na comunidade, procura dar a sua opinião. Segundo ela, o estudante que não teve a oportunidade de se integrar ao teatro, permanece retraído, sem motivação, sem coragem de viver a sua comunidade. “A diferença é maior ainda quando se trata de alunos da escola tradicional” (MÔNICA, 2006), afirma ela.

O segundo depoimento acrescenta um elemento importante: a descoberta do talento. Trata-se do relato de Janderson, ex-integrante do Artevida e que atuou na coordenação e na produção de textos. Atualmente frequenta o curso de Letras e ainda residindo no meio rural. Segundo ele, a sua compreensão de mundo, a sua visão da realidade, foram elementos lapidados pelo Artevida.

A responsável pela construção da visão crítica, segundo Bakhtin (2004) é a comunicação ideológica que não pode ser vinculada a uma esfera ideológica particular: trata-se da comunicação na vida cotidiana. Esse tipo de comunicação é extraordinariamente rica e importante.

Portanto, o cotidiano representado pelo Artevida atua na dinâmica desse foco motivador, através da palavra. O texto ali apreciado exhibe – indiretamente – os traços da construção de uma consciência crítica.

O Artevida deixou mais do que uma imagem, uma palavra ou gesto significativo: deixou uma possibilidade de ampliação do conhecimento. Para o ex-integrante, o grupo ainda é importante, não só pelas lembranças, mas também pelas atitudes: “por todas as oportunidades que ele nos forneceu, pois o teatro não se resumia na Escola Família, ele saía para as comunidades e partilhava coletivamente a sua arte e tínhamos como vislumbrar o belo, o bom, o agradável a um só momento”.

Quando Janderson enfoca o belo como uma das características do Artevida, está, na verdade, falando não apenas da estética, mas, sobretudo, do sentimento que essa estética representa no interior de quem está vivendo o momento, seja como ator ou como espectador. Ao deixar-se envolver pela palavra, tirando-a da esfera da pura conversação e transferi-la para a interpretação, para o limite da existência, o ator está criando uma referência da representação.

O ator vai se descobrindo através do teatro e a partir daí, começa a re-interpretar a realidade, está ampliando a sua unidade de saberes, numa ótica individual (enquanto absorção do conhecimento) e/ou coletivo (quando partilha o conhecimento). Para Stuart Hall (2002) a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Ou seja, vivemos “[...] buscando a identidade e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos *eus* divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude” (HALL, 2002, 39).

Na compreensão de Janderson (2007), a EFA é um corpo que auxilia na aprendizagem. Na verdade o indivíduo está inserido na escola, na família e na comunidade. Partindo do espaço familiar, ele tem esses dois lados para atuar. Explica: “[...]se o Artevida consegue, de algum modo, ampliar esse aprendizado, o estudante será alguém melhor aparelhado para a construção de uma cidadania digna, verdadeira e voltada aos

princípios da coletividade, não apenas na sua comunidade, mas onde quer que ele esteja” (JANDERSON, 2007).

Para Freire (1992), o ser humano é inconcluso e tem uma vocação natural para ser mais. O reconhecimento de sua inconclusão o transforma em ser histórico, social, cultural e político e gera a mobilização e a responsabilidade ética frente aos acontecimentos.

Sobre o tamanho da responsabilidade para um grupo de adolescente, o ex-integrante reconhece que a maior dificuldade está no momento das apresentações:

Por mais que você pensa que está fazendo uma coisa boa, tem alguém assistindo e tem alguém pensando algo sobre aquilo que você está fazendo. Além da responsabilidade de fazer algo bom, você tem que “tocar” essa pessoa, para que ela veja que isso é realmente bom. Uma coisa é você pensar que é bom e outra é você fazer o outro também pensar e analisar. Chamamos isso de criatividade (JANDERSON, 2007).

De acordo com Reyzábal (1999, p. 100), a criatividade é imprescindível para poder adaptar-se às novas situações por meio de um pensamento autônomo, não robotizado. O sujeito criativo estabelece maior número de conexões entre distintos dados, enfoques e acontecimentos, tornando, assim, significativas muito mais questões e aspectos que o indivíduo não-criativo. Ao mesmo tempo, a pessoa criativa pode cometer mais erros, mas também sabe reconhecê-los e corrigi-los com maior naturalidade, pois é mais maleável em suas condutas. Também apresenta maior confiança em si mesmo, autonomia, iniciativa, superando melhor a rivalidade, a competitividade, a dependência, as invejas, os ciúmes.

O depoimento da ex-integrante Sílvia é um exemplo de transformação consistente e superação de obstáculos através do teatro. A jovem considera o Artevida como uma das melhores coisas que lhe aconteceu. A partir do teatro ela conseguiu desenvolver a sua aprendizagem e a superar a idéia de inferioridade por conta da ausência de leitura e escrita: “antes eu tinha que conviver com sérias dificuldades e os monitores e os colegas sabiam disso” (Sílvia, 2006).

Na compreensão de Artaud (1984, p. 22), romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; e o importante é não acreditar que esse ato deva ser algo sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação.

Relata a ex-integrante:

[...] nem eu sabia que tinha a capacidade que acabei alcançando e foi o teatro que possibilitou essa descoberta. O Artevida me descobriu e acreditou em mim, muito mais do que eu. No começo eu entrei para o grupo meio sem querer, achava que não tinha condições, mas com a ajuda do grupo e da coordenação, consegui me desenvolver no teatro e, sobretudo na escola. De repente me vi sem medo de dar as minhas opiniões, me vi escrevendo, lendo... Eu não lia e nem escrevia e sofria muito com isso. Tinha a sensação de ser a pessoa mais inferior do mundo. (SÍLVIA, 2006).

Explica Arroyo (1999, p. 38) que o problema fundamental que devemos entender, é que esse domínio de instrumentos de leitura, escrita e contas são fundamentais, porém, desde as primeiras experiências da criança na escola, já temos que oferecer pratos de conhecimentos, pois ela já tem capacidade de interpretar, de ler o mundo, a cultura.

O depoimento de Sílvia deixa claro o potencial libertador do teatro, não como algo utópico, voltado ao “fantástico mundo da representação” (muito embora esse mundo contenha significações imprescindíveis para a nossa existência). Atrás da situação, aparentemente “normal” (afinal, no mundo da educação, depoimentos como estes, não são novidades, mas a resolução é um elemento que devemos partilhar com todos), de uma criança com dificuldades de aprendizagem, havia um drama de grandes proporções: a ausência da auto-estima, o sentimento de culpa da mãe, a sensação de impotência, as comparações. Não era algo tão simples. Nesse terreno tão delicado, o teatro abriu as cortinas e acolheu a jovem sem qualquer espécie de preconceito ou “receita” psicológica.

Sílvia (2006) relata que:

[...] foi o Artevida que me disse: Sílvia, você pode, não tenha medo, abra seu coração, tenha a coragem de sorrir, cantar, dançar... Eu estava renascendo e isso é algo que jamais esquecerei. Recuperei a auto-estima, cresci na EFA e na comunidade. Deixei de lado os medos e vi o tamanho da minha importância, graças ao teatro! Portanto, esse grupo faz parte da minha história.

Para Vigotski (2002) essa interação artística é algo que vai além do drama, mas representa a capacidade criadora como um todo: os processos criadores se advertem já com todo seu vigor desde a mais tenra infância. Entre as questões mais importantes da psicologia infantil e da pedagogia,

estão a capacidade criadora nas crianças, o fomento desta capacidade e sua importância para o desenvolvimento geral e maturidade da criança (VIGOTSKI, 2002).

Naquele período, a ex-integrante tinha 11 anos e estava iniciando na EFA. Até então, a timidez escondia uma garota esperta, faladeira e atenta a tudo e a todos. A oralidade foi o primeiro ponto motivador que chamou a atenção dos monitores. Embora ela não conseguisse decodificar a escrita, compreendia as explicações e contribuía com a discussão nos grupos. Com a sua experiência no Artevida, esse lado foi se ampliando: a garota tinha que aprender as falas, sobressaindo-se com os improvisos e, aos poucos, foi aceitando os textos “convencionais”.

De acordo com Reyzábal (1999, p. 183), o ator profissional “dá vida” a uma personagem, interpreta um episódio; o ator escolar expressa a si próprio através da ação – em realidade, expressa o seu “eu” sobre o papel que interpreta. Por isso, estas atividades permitem que o sujeito se afirme e reconheça os demais, numa relação dialética ontológica que o modifica e o integra ao grupo.

Para a ex-integrante, assumir-se como uma adolescente que tinha limitações foi a parte mais difícil. Ela confessa que tentava passar a imagem de uma garota sem qualquer espécie de problemas, mas, mesmo sem perceber, já foi surpreendida em silêncio, olhando o vazio ou tentando disfarçar as lágrimas que caíam no caderno: “eu achava que os outros sabiam mais do que eu, a mais fraquinha da escola, que não sabia conversar e foi através do teatro que passei a entender os colegas, a me comunicar melhor com todos, inclusive com a comunidade”. (SÍLVIA, 2006).

A emoção que alimenta a nostalgia faz parte do leque da saudade de um tempo realizador. Na medida em que essa sensação desaparece e deixa de ser vivenciada, há um gosto de tarefa incompleta. Na EFA de Nestor Gomes quando a criança encerra a 8ª Série, ainda está na fase da adolescência, portanto carrega as vontades e os sonhos. A relação com o grupo funciona por quatro anos e numa escola que vive a P.A, esse período é curtíssimo, portanto, o ano da conclusão desse primeiro ciclo (ensino fundamental), é motivo de tristeza. Aqueles que se dirigem às EFAs de ensino médio buscam uma continuidade artística e quando não a encontram, ao menos sentem-se ligados, indiretamente, ao grupo de teatro. Entretanto, os alunos que deixam a pedagogia da alternância e vão para as chamadas “escolas tradicionais”, sentem o rompimento definitivo.

A respeito dessa construção de saberes, através da arte, Reyzábal (1999, p. 189), explica:

Por meio do amadurecimento das capacidades pertinentes, os estudantes adquirirão ou reforçarão a confiança em si mesmos, o respeito aos demais, a valorização das diferenças, o gosto pelas mensagens artísticas, pelas técnicas de trabalho em equipe e tantos outros saberes.

Quando os estudantes tomam consciência da arte como integração da vida, simplesmente querem que o espetáculo não perca a sua dinâmica de movimento. A partir do momento em que a EFA se proponha a levar adiante a concepção de matrizes culturais do campo, o teatro comunitário não será “apenas” um dos elementos da cultura popular, mas a sua própria representação.

É preciso acreditar num sentido da vida renovada pelo teatro onde o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, e o faz nascer. E tudo que ainda não nasceu pode vir a nascer contanto que não nos contentemos com ser simples órgãos de registro (ARTAUD, 1984, p. 22).

Nessa perspectiva é possível considerar o trabalho do Artevida como sendo a descoberta de um novo caminho, através do qual “[...] as relações entre sensibilidade e insensibilidade podem impedir ou ajudar que se faça uma boa interpretação da realidade” (BOGO, 2002).

A avaliação que Sílvia faz do Artevida está atrelada ao sentimento de saudade, ao desejo de retornar aos palcos da comunidade e um pedido de socorro, desabafo, permanência do grupo. Uma mistura de sentimento e ressentimentos que fazem pulsar a arte e o que é capaz de movê-la.

[...] queria que o Artevida continuasse mantendo a sua importância. Através do teatro que a EFA ficou mais conhecida, a gente visitava as comunidades, as peças falavam da realidade do aluno, da família, da sociedade. O teatro apresentava a realidade de forma simples e quem participou do grupo nunca esquece, porque foram momentos marcantes para todos (SÍLVIA, 2006).

Na compreensão de Bogo (2002, p. 137), artistas são aqueles que sempre estão à frente na interpretação e aceitação dos desafios que, enfrentados, movem a história.

Embora a eficácia do trabalho artístico tenha reativado a participação das comunidades e dos agricultores, o teatro tornou-se um verdadeiro desafio para a escola, sobretudo em relação ao deslocamento dos estudantes para as comunidades. A questão principal residia no fator acompanhamento. Era difícil contar com toda a equipe nesses momentos. Aliado a diversos compromissos profissionais e pessoais, não havia o encontro pleno com o Artevida na fase de apresentação comunitária. Segundo a monitora Ângela (2007), “ao fim da tarde os monitores já estavam cansados e sair à noite para uma determinada comunidade, exigia um enorme sacrifício”.

Trata-se de uma situação preocupante, pois sem o devido acompanhamento, a parte comunitária desaparece. Os estudantes dependem desse fator e, além disso, o grupo é composto de crianças e adolescentes. Essa dificuldade pode ser explicada pelo reduzido número de monitores diante de uma intensa jornada de trabalho, num ambiente de internato e semi-internato. Os estudantes moram na escola por uma semana e os monitores atuam dia e noite, com a missão de acompanhar a vida de grupo.

No encontro dos pais realizado pela EFA de Nestor Gomes em 1998, o agricultor Vicente Cosme, incentivador do Artevida e pai de um ex-integrante, afirmou: “não adianta falar de cultura, de teatro, de arte sem discutir seriamente essa questão. A EFA tem um grupo atuante, mas precisa abrir mão de outras atividades”. Na ocasião, o agricultor chegou a sugerir que a entidade mantenedora (MEPES) deveria investir, contratando profissionais para cuidar apenas desse espaço: criação dos textos, formação lúdica, relação com a comunidade, cursos e oficinas de teatro e produção textual.

Para esse agricultor, o Artevida deveria ser o grupo de teatro da pedagogia da alternância, um círculo de cultura artística, envolvendo as EFAs e todas as comunidades. Na época ele reconheceu tratar-se de um projeto ambicioso, mas reafirma que sem isso, é uma contradição falar em teatro-comunidade na Pedagogia da Alternância. Segundo ele, “[...] o processo é mais complicado e nós preferimos o resultado. O pacote feito, amarrado: só temos o trabalho de retirar o laço e pronto! Estamos realizados”.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começamos a analisar o grupo Artevida, tivemos o receio de essencializar a escrita, dando-lhe um caráter pessoal, fruto de uma interpretação um tanto apaixonada pelos movimentos populares. Entretanto, mesmo correndo este risco, tomamos a decisão de caminhar com a pesquisa, buscando os detalhes e os arquivos, além das conversas com os agentes envolvidos na construção dessa caminhada.

Discutimos a expressividade cultural como marca de uma realidade contextual, onde o teatro comunitário busca uma forma de se aperfeiçoar, visando a resistência e, sobretudo, a sobrevivência do grupo. A necessidade de registrar a história e o trabalho do grupo, reativa e amplia o valor do estudante, família e comunidade, tornando-os mais significativos na educação do campo e na sociedade como um todo. O fazer artístico do grupo cria/produz sentido e o caráter nostálgico – presente nos depoimentos dos integrantes, ex-integrantes e agricultores – traz consigo a marca de ruptura do cotidiano, no coletivo, de forma que rompe as bases do sentido ‘ordinário’ do cotidiano. Dessa forma o percurso artístico do Artevida emerge com grande força, deixando a sua marca envolta numa atmosfera de sentimentos subjetivos que não se alterou, resumidos na nostalgia e este, reflete a re-significação do fortalecimento da sua presença naquele contexto.

A tarefa de maior dificuldade foi quanto a busca dos atores do Artevida, por um motivo muito simples: o número de estudantes que passou pelo grupo gira em torno de setenta jovens. A nossa pesquisa optou por selecionar dez atores que atuaram nas diversas fases do grupo, obedecendo as seguintes etapas: a) integrantes (atuais); b) ex-integrantes; c) coordenação. Além dos estudantes, conversamos com a equipe de monitores, agricultores e famílias da comunidade.

Elaboramos quatro questões fundamentais: 1) O grupo Artevida é (foi) importante na sua vida?; 2) Houve alguma espécie de contribuição do Artevida na aprendizagem?; Como ocorre a interação entre o Artevida, a escola e a comunidade?; 4) Como ocorre a ligação do teatro com os temas geradores? As entrevistas foram organizadas em torno dos temas orientadores dos questionamentos: o vivido da alternância no meio familiar e no meio escolar, as relações entre os atores, o grupo Artevida e a EFA. Na reflexão dos depoimentos e representações sociais optamos pelo método de análise de conteúdo, por oferecer a possibilidade de reflexão comparativa, tendo em vista a importância atribuída à leitura da compreensão do teatro comunitário realizada pelos principais envolvidos e as teorias procedentes.

O tema teatro comunitário buscou harmonizar as áreas afins, a começar pela redescoberta da pedagogia da alternância e falamos com a certeza de que apenas parte da caminhada está completa. Atuamos por dez anos na EFA de Nestor Gomes, e não só vimos o Artevida nascer, como fomos um de seus fundadores e entusiasta de todas as horas. Cremos que produzimos um considerável acervo textual que nos ajudou a fundamentar o presente estudo e a situar o Artevida na história da educação do campo. Consideramos parte da nossa missão, continuar aproveitando esse trabalho tão intenso, que envolve tanta gente, tantos momentos, tantas realizações, numa produção acadêmica que possa ainda mais oferecer meios de fruição dessa experiência que está na EFA, mas também na alma de cada um que passou por ela, sejamos nós monitores, alunos ou o público que assistia. A linguagem é coletiva e é dela que nos valemos, por isso quando improvisamos rendemos ao delírio de alternar entre o simbólico real e o ficcionado de onde nasce a arte, para não dizer a vida.

O Artevida continua motivando reflexões em torno da educação do campo e, evidentemente, referenciando a pedagogia da alternância e as EFAs que a aplicam. No melhor sentido da improvisação, de onde aprendemos a integrar a doxa e epistemologia. Essa bandeira que carregamos para o campo da pesquisa dialoga com as matrizes culturais do campo, com o fazer pedagógico e com a criatividade dos atores do Artevida. Não por acaso, sentimos-nos agora com as mesmas palpitações que impulsionavam o jovem agricultor a romper a barreira do tempo e do espaço para tocar na linguagem e dela sorver outras formas de existência. Por isso improvisamos tanto. Para ter a sensação de criar ou, pelo menos revelar os veios do existir. Aproveitaremos com imenso prazer tais reflexões para ampliar e contribuir com esse espaço ainda vago nas discussões em torno da cultura popular rural e, sobretudo, do teatro comunitário na educação do campo, um verdadeiro parceiro, forte e, como já demonstrou na trajetória da EFA de Nestor Gomes, capaz de contribuir com o engrandecimento do homem e da mulher do campo.

Sim, “aprendemos através da experiência” (SPOLIN, 2003, p. 3). E foi por conta dessa experiência que se procedeu a escolha dessa temática, por entender a função sócio-educativa do teatro popular, por ter presenciado - enquanto monitor e motivador cultural - a sua enorme contribuição ao meio rural: interação com as comunidades, participação das famílias, militância, mística, fortalecimento da aprendizagem, ampliação do sentido da arte. Esses elementos da experiência – artística, pedagógica e cultural - são os verdadeiros motivadores da nossa

PINTO, J.R.

iniciativa, ampliando o interesse pela pesquisa no campo da arte e resignificação do teatro no contexto da pedagogia da alternância.

PINTO, J. R. The alternating pedagogy and communitarian theater: pathway of the Artevida. *Revista ORG & DEMO* (Marília), v. 10, n.1, p. 103-122, jan./dez., 2009.

**ABSTRACT:** The communication accomplishes a study regarding the theater practices developed by the permanent and voluntary group of adolescents, named Artevida, sheltered simultaneously by Escola Família Agrícola de Nestor Gomes and by the communities which form the city of São Mateus, located in the north of Espírito Santo, from 1993 to 2003. This work is about a reflection around the cultural matrices of the field, attempting to get a hold of the meaning and place of the experience inside the communitarian theater and its relation with the alternating pedagogy. For the achievement of this purpose, we described the ten-year pathway of the Artevida group, the interfaces of its relationship with the school and community, highlighting the contained educative aspects in the artistic expression array of the partaking students.

**KEYWORDS:** Artevida; theater; alternating pedagogy.

#### REFERÊNCIAS

ABREU, Luiz Alberto de. A restauração da narrativa. **O Percevejo**. Rio de Janeiro: Unirio, ano 8, n. 9, 2000.

ARROYO, Miguel. FERNANDES, B. M. **Por uma educação básica do campo: a educação e o movimento social no campo.** Brasília, DF: MEC, 1999. v. 02

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARRIONUEVO, Agostinho. **Sucesso profissional: formação experiencial, formal e reflexiva**. Pato Branco: Imprepel, 2005.

BOAL, Augusto. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1975.

BOGO, Ademar. **O vigor da Mística**. São Paulo: Anca, 2002.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A pergunta a várias mãos: a experiência da pesquisa no trabalho do educador – saber com o outro.** São Paulo: Cortez, 2003.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro – Bertolt Brecht.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Teatro dialético – ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CIAVATA, Maria. **O conhecimento histórico e o problema teórico-metodológico das mediações.** Petrópolis: Vozes, 2000.
- COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CORTELLA, Mario Sergio. **A escola e o conhecimento: fundamentos epistemológicos e políticos.** 3. ed. São Paulo: Instituto Paulo Freire, Cortez, 1998.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GADOTTI, Moacir. **Concepção dialética da educação: um estudo introdutório.** São Paulo: Cortez, 2001.
- GENRO FILHO, Adelmo. **Marxismo, filosofia profana.** Porto Alegre: Tchê, 1986.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar. Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** 2. ed. São Paulo: Record, 1998.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomás T., da Silvas e Guacira L. Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A editor, 2002.
- KÜHNER, Maria Helena. **Teatro Popular: uma experiência.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LIGIERO, J. **Teatro a partir da comunidade.** Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.

PINTO, J.R.

LIGIERO, J. **Teatro e Comunidade**: uma experiência. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1983.

LOPES, Joana. **Pega Teatro**. São Paulo: Centro de Teatro e Educação Popular – CTEP, 1981.

REVERBEL, Olga. **Origem e sentido da arte**. In: um caminho do teatro na escola. Rio de Janeiro: Scipione, 1989.

REYZÁBAL, Maria Victória. **A comunicação oral e sua didática**. São Paulo: Edusc, 1999.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI. **A criação de um papel**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

VIEIRA, César. **Em busca de um Teatro Popular**. São Paulo: UNESCO, 1978.

VIGOTSKY, L. S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.