



## ARTE ÚNICA UM PROCESSO INTERCULTURAL MEDIADO PELO TEATRO

ARTE ÚNICA  
AN INTERCULTURAL PROCESS MEDIATED BY THEATRE

Ariane Porto Costa Rimoli<sup>1</sup>

### RESUMO

Este artigo busca, através do percurso de um grupo teatral formado por servidores técnicos e administrativos da Unicamp, refletir sobre o potencial do teatro no estabelecimento de relações horizontais e dialógicas de produção de conhecimento. A experiência relatada se insere na pesquisa processos interculturais, desenvolvida nas interfaces entre arte e sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro. Cinema. Educomunicação. Produção.

### ABSTRACT

This article aims, by way of a theater group made up of technical and administrative employees at Unicamp, to reflect on the potential of theater in establishing horizontal and dialogical relations of knowledge production. The reported experience is included in the **intercultural process** research area, developed at the interfaces between art and society.

**KEYWORDS:** Theater. Cinema. Educommunication. Production.

*"Por que haveriam os que se ocupam com arte de buscar o drama em vez de qualquer outra forma de comunicação; qual será a natureza subjacente, básica, da forma dramática e o que será que o drama pode expressar melhor do que qualquer outro veículo de comunicação humana?" (ESSLIN, 1978, p. 27)*

<sup>1</sup> Doutora em Comunicações e Artes pela USP; pós doutora em Comunicação pela ECA/USP. Professora do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, SP. E-mail [arianeporto@iar.unicamp.br](mailto:arianeporto@iar.unicamp.br) - ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9925-8973>

**Submetido em:** 15/01/2016 - **Aceito em:** 27/07/2016

## INTRODUÇÃO

Um dos maiores desafios nos espaços de educação formal reside no reconhecimento dos saberes distintos. Porém, se partimos da convicção de que os processos de construção e reconhecimento do conhecimento devem ser dialógicos - assim como os processos de ensino/aprendizado - temos como elemento norteador desta construção as relações horizontais, estabelecidas entre as partes e o todo. Essa é a base da linha de pesquisa PROCESSOS INTERCULTURAIS, que vem sendo desenvolvida a partir das relações entre Arte e Sociedade, relações estas entendidas como processos de construção de diálogos e sentidos.

Os procedimentos metodológicos adotados no desenvolvimento desta pesquisa têm suas bases na Educomunicação e Interculturalidade, propondo a criação de diálogos baseados na “escuta” e construção coletiva de narrativas. Como elementos constitutivos – e por vezes dispositivos pedagógicos – a Arte e a Comunicação. Nesse sentido, a noção de “Produção” é substituída por “Processo” e “Cultural” cede espaço ao “Intercultural”. Nesse contexto também, a produção de bens culturais deixa de ser pensada apenas como arranjos produtivos e passa a ser analisada enquanto relação de atores e elementos materiais e simbólicos em busca de legitimação, fortalecimento ou transformação.

Nessas mais de duas décadas de reflexão a partir da *praxis* – período no qual vem sendo concebida e desenvolvida esta linha de pesquisa – vários dispositivos, procedimentos e projetos foram construídos. Todos eles têm em comum a diversidade e a pluralidade de vozes e lugares na sociedade. Dentre os lugares de onde são construídos os diálogos que compõem o conjunto das ações desenvolvidas dentro desta pesquisa, apresentaremos aqui a experiência de criação de um grupo de teatro de servidores administrativos e técnicos da Unicamp – o **Arte Única**.

Em 2013 iniciamos na Unicamp o projeto **Filme Escola o Crime da Cabra**, que teve por objetivo final a produção de um longa metragem com a participação da comunidade acadêmica (docentes, discentes e corpo técnico e administrativo) criando espaços de integração e interação a partir de parâmetros educomunicativos, capazes de fomentar diálogos dentro e fora da academia. Como estratégia de integração do corpo técnico e administrativo ao projeto oferecemos, através do GGBS (Grupo Gestor de Benefícios Sociais), uma oficina de iniciação teatral. A proposta consistia no oferecimento de uma oficina coordenada por Teresa Aguiar e desenvolvida com a colaboração de Pedro Molfi, com duração de 4 meses, organizada em encontros de uma hora e meia no horário do almoço, duas vezes por semana.

O objetivo inicial seria desenvolver atividades de preparação corporal, vocal, exercícios de improvisação, criatividade, leitura e compreensão do texto teatral *O Crime da Cabra* de

Renata Pallottini, que serviu de base para o roteiro do filme. Porém, as oficinas se estenderam por mais 2 períodos e, em 2014, nasceu o Grupo de Teatro ARTE ÚNICA. O percurso deste grupo revela processos de transformação não só em seus integrantes, mas também no sentido em que cada um se relaciona, vê e é visto pela universidade. Essas relações transformadoras podem ser melhor compreendidas quando pensamos no útero onde foram geradas - o teatro.

### *O teatro como processo*

A origem etimológica da palavra grega "teatron" corresponde ao que denominamos comumente de "plateia" ou "lugar de onde se vê". O verbo grego "theastai" significa "ver", "olhar", "contemplar". Ao se investigar as origens do teatro, encontramos os rituais mágicos e religiosos de grupos humanos primitivos, e para Moussinac , não há como separar as origens do teatro das origens da religião, pois esta "é o reflexo fantástico da existência humana. Os meios do teatro teriam nascido, por assim dizer, da necessidade técnica de exprimir esse reflexo fantástico". (MOUSSINAC, 1957, p. 8).

Como parte de um processo necessário de conhecimento e domínio da natureza, os homens primitivos teriam criado, através da "imitação", a primeira linguagem. O jogo mimético desenvolvido ao redor do fogo, através do qual o homem teria imitado o animal a ser caçado, servia ao mesmo tempo para dominar a realidade adversa, ameaçadora, e comunicá-la a seu grupo. O Homem teria primeiramente "imitado", depois "dançado". Porém, já se encontravam presentes nessa ânsia humana de "ser outro", nessa necessidade de "representar", as origens do teatro. O drama encontra-se presente desde a mais incipiente forma de organização social. Segundo Esslin,

a arte - atividade, anseio humano ou instinto - que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama (ESSLIN, 1978, p. 12).

Podemos também afirmar ser o teatro um espaço igualmente privilegiado para que conflitos ganhem dimensões que possibilitem uma reflexão. E o poder vigoroso do teatro que enseja a reflexão pode, segundo Brecht, levar o espectador a interferir na vida, transformá-la, já que o torna capaz de encontrar a si mesmo, à sua situação política e à sua sociedade. O teatro encarado como processo cognitivo deve ser capaz de atuar sobre as faculdades de compreensão, comunicação e transformação da realidade, já que a mesma é sempre um fato social modificável. Nesse sentido, para Dör

o objeto da atividade teatral é cada vez menos o de trazer o mundo para o palco, dar deste mundo uma imagem perfeita e acabada, dizer sua verdade aos espectadores. Tende muito mais a colocar os espectadores no estado de poderem eles mesmos descobrirem esta verdade fora do teatro. E a levá-los, pelo teatro, a ter um domínio sobre o mundo. Desta forma, o teatro nos propõe uma propedêutica da realidade. Nele o real é representado (não importa sob que forma) não como um dado universal e imutável, mas como uma tarefa a ser realizada, como uma antiphysis. (DORT, 1977, p. 34)

Segundo Anatol Rosenfeld, a forma dramática é definida como aquela em que a imitação ocorre com a ajuda de personagens que agem ou executam ações onde o “texto se constitui principalmente de diálogos e se destina a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos” (ROSENFELD, 1965, p. 14) e “o mundo objetivo é apresentado objetivamente - como na Épica, mas mediado pela interioridade dos sujeitos - como na Lírica”(ROSENFELD, 1965, p. 17). Para Hegel, o elemento fundamental do Drama é o conflito, pois “o agir dramático não se limita à simples execução tranquila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam necessário um acordo da luta e da cisão” (HEGEL, 2004, p. 201).

Se...

o caráter essencial do drama é o conflito social - pessoas contra pessoas, ou indivíduos ou grupos contra as forças sociais ou naturais - em que a vontade consciente, exercida para a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é forte o suficiente para trazer o conflito a um ponto de crise (LAWSON, 1976, p. 278),

o Drama reúne a objetividade da Epopéia com a subjetividade da Lírica, e pode conter, também, elementos da Fábula, enquanto narração alegórica, imaginária, destinada a ilustrar preceitos.

Para Aristóteles, a divisão da obra dramática está fundamentada no conceito do movimento dramático, onde a progressão das cenas deve levar adiante a ação, sendo as cenas episódicas um freio, contrário ao caráter do Drama, onde tudo deve ter um início, um meio e um fim:

Na medida em que a ação dramática reside essencialmente sobre uma colisão determinada, o ponto de partida adequado irá residir naquela situação a partir da qual, todavia, deve se desenvolver, no decurso ulterior, aquele conflito, embora ele ainda não tenha irrompido. O fim, ao contrário, será alcançado quando a solução da discordia e da intriga tiver ocorrido em todos os sentidos (HEGEL, 2004, p. 211).

A vitalidade dramática é dada pela junção dos vários elementos da encenação – o trabalho dos atores, elementos cenográficos, figurinos, música, tudo a partir da obra dramática, que para Hegel, “não deveria ser imprimida, e sim, mais ou menos como os antigos, ser confiada como manuscrito ao repertório do palco e apenas conquistar uma circulação sumamente insignificante:

Nós então, pelo menos, não veríamos aparecer tantos dramas que certamente têm uma língua culta, belos sentimentos, reflexões excelentes e pensamentos profundos, mas aos quais falta justamente aquilo que torna o drama dramático, a saber, a ação e sua vitalidade móvel” (HEGEL, 2004, p. 226).

E por ser no teatro que encontramos elementos capazes de promover não só a reflexão como também a relação entre indivíduos e grupos distintos, que escolhemos esse espaço para iniciar um processo de interação e integração na universidade, mesmo o objetivo final sendo a produção de um longa metragem para cinema. O teatro, em seu potencial "criador", pode ser um canal de comunicação intra e intergrupos, proporcionando um espaço para desenvolvimento de um processo cognitivo, ensejando mecanismos de transformação pessoal e social. Dentro dessa perspectiva, podemos pensar nos significados que a formação de um grupo de teatro pode suscitar dentro de um espaço específico.

### *O teatro criando espaços*

A força da articulação política dos processos de criação dramática pode ser constatada em tempos e espaços distintos, atuando sempre em processos de construção e desestruturação de sistemas culturais. Aos jesuítas coube a tarefa de "civilizar" os índios e no processo de conversão ao cristianismo o teatro foi utilizado com grande eficácia. Natural das Canárias, José de Anchieta escreveu e representou os primeiros autos produzidos no Brasil. Apesar da imagem negativa acerca do homem do Novo Mundo, os padrões teatrais europeus foram adaptados à nova realidade.

Anchieta chegou a representar peças inteiras em Tupi-Guarani, além de outras que misturavam português, espanhol e tupi, visando abranger todo o contingente populacional. O plurilinguismo teatral desempenhou também seu papel na fusão de culturas. A nova forma cênica, surgida no Brasil a serviço do processo de aculturação, desvencilhou-se das rígidas regras europeias. Para Sábato Magaldi "não será exagero reconhecer o selo de brasiliade em sua estrutura tosca e primitiva". Segundo Magaldi, (1977, p. 12) Anchieta levava o "povo" e sua "cultura", definidos a partir de critérios bem específicos, para a cena: padres, escravos e índios representavam os espetáculos que, de acordo com a cultura indígena, eram permeados de músicas e danças.

Se podemos perceber na ação dramática de Anchieta alguns sinais de "brasilidade", o mesmo não pode ser dito de alguns autores brasileiros. O baiano Botelho de Oliveira (1637-1711), primeiro comediógrafo nascido no Brasil, escrevia suas obras em espanhol, em um desejo claro de unir-se à "civilização".

Porém, em processo contrário de afirmação nacionalista, Gonçalves Magalhães escrevia a primeira tragédia com tema nacional. "Antônio José ou o Poeta da Inquisição" estreava em 1838 com a Companhia Nacional João Caetano, adaptando para o palco brasileiro as lições do Romantismo. Seis meses depois, a própria companhia de João Caetano apresentava a primeira comédia de feitio popular, que observava, satiricamente, um aspecto da realidade nacional. "O Juiz de Paz na Roça", de Martins Pena, inaugurava a comédia de costumes brasileira. Em sua obra (20 comédias e 6 dramas), Martins Pena desenvolvia o teatro nacional, retratava a vida no país na primeira metade do século XIX, e colocava em cena o olhar do brasileiro sobre o europeu que, dizendo não gostar do Brasil, chegava sempre para lhe tirar o dinheiro e as mulheres e ainda falava mal de sua terra e sua gente.

Através do teatro, podemos agora perceber lampejos de reafirmação de uma identidade nacional, neste caso manifesta também na oposição ao "outro", na crítica ao europeu e aos seus parâmetros de civilização. Martins Pena leva ao teatro a língua do "povo" e nas suas comédias espontâneas faz com que o brasileiro se encontre e se solidarize com sua própria imagem. Pela porta aberta dos costumes brasileiros passaram outros artistas como Artur Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, França Júnior e outros tantos vêm passando até hoje.

Já no início do século XX os palcos brasileiros reencontram um tema importante à nacionalidade: as tradicionais famílias brasileiras representam o mito das virtudes campestres em contraste com a degeneração típica das cidades. Apesar de já ter aparecido como tema em outras peças, o "povo brasileiro" (associado agora à burguesia aristocratizada do interior do país) retoma neste momento sua moralidade e princípios revitalizados. Ao mesmo tempo que criticavam o predomínio estrangeiro, os dramaturgos nacionais sofriam influências das novas escolas europeias, e "nesse jogo dialético de afirmação nacionalista e de atualização dos padrões europeus decorreu, até agora, toda a história do teatro brasileiro" (MAGALDI, 1977, p. 13).

Porém, é nas décadas de 60 e 70 que encontramos no Brasil o auge do debate teatro/cultura/popular. A ansiedade e urgência em superar os efeitos do Golpe de 64 ensejaram a emergência de um teatro combativo, emaranhado em concepções de cultura popular definida a partir das contradições entre burguesia nacional e intelectuais de esquerda. A violência do sistema de produção de bens simbólicos que através de seu braço - a censura - desarticulou o meio teatral, levou a um processo de revolução cultural, gerando um dos mais

férteis e conturbados momentos das artes cênicas.

A produção teatral da época gerou não só polêmicas, mas também propostas culturais dentro dos contextos de lutas populares, buscando rupturas e alterações em seu caráter de classe. O povo fez sua aparição no teatro, desta vez como classe social. Mas já em 1957 o Teatro Paulista do Estudante (TPE), oriundo do meio estudantil mais politizado e filho do Teatro do Estudante do Brasil, criado por Paschoal Carlos Magno, posteriormente se uniu ao ARENA e apresentou uma tese no II Festival de Teatro Amador, em São Paulo, no qual apontava prioridades do teatro dentro da conjuntura nacional:

(...) os problemas da cultura não vivem independentemente de problemas políticos e econômicos. Um povo entorpecido é um povo que na passividade se entrega à rapina e à escravidão. Um povo entorpecido é o que não ama, não quer, não luta. E a cultura destinada a entorpecer um povo é aquela que se desliga desse mesmo povo, que se desvencilha de seus sentimentos, paixões e aspirações, é a que foge dele, é a que, se abstraindo do humano, deturpa e entorpece." (MOSTAÇO, 1982, p. 29).

Dentro de novos parâmetros éticos, surgiam propostas igualmente inovadoras no campo estético, com grupos desenvolvendo pesquisas de linguagem, buscando novos caminhos e outras relações entre palco, plateia e mundo. O teatro nacional chegava a Brecht, Piscator, Plekanov e Lukács. A ideia de produzir uma cultura específica voltada para a difusão da propaganda política - já que sem arte política não poderia haver arte popular - levou à criação, no Rio de Janeiro, do Centro Popular de Cultura (CPC), em 1961, sob a tutela da UNE (União Nacional dos Estudantes) e do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros).

Em 1962 em Pernambuco, no Governo Miguel Arraes, é fundado, com o apoio de Ariano Suassuna e Hermílio Borba Filho, o Movimento de Cultura Popular (MCP). Estabelecendo pontes com o CPC, o MCP atingiu outros estados do Nordeste, nos quais além da produção teatral implantaram experiências concretas de alfabetização através do método Paulo Freire. O CPC constituiu-se como a mais importante experiência de cultura popular no país, chegando a possuir uma editora, uma gravadora de discos, oficinas de artes plásticas e gráficas e de fotografia, uma agência de distribuição, equipamentos para eventos cênicos e até um caminhão adaptado com um palco, que levava os espetáculos para as ruas, percorrendo diversos locais.

No anteprojeto do Manifesto do CPC, eram distinguidas três categorias de arte: arte popular (que se destinava às camadas urbanizadas ou semi urbanizadas e, ausentes as funções criativas do processo artístico, gerava uma simples relação produtor/consumidor); arte do povo (típica de regiões semi urbanizadas e agrárias, onde artista e povo não se distinguem enquanto função e a criação não ultrapassa uma simples ordenação de dados de uma atrasada consciência popular); e arte popular revolucionária (que seria a praticada pelo CPC).

A arte popular revolucionária, segundo Manifesto do CPC "começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros" (MOSTAÇO, 1982, p. 60).

Na concepção do CPC,

o povo é visto como uma entidade estática e genérica, dotado de um projeto revolucionário de tomada do poder, mas encontra-se obnubilado nesta sua consciência ainda não despertada. A função da arte política e revolucionária, então, é fazer desabrochar esta consciência, dotar o povo de sua identidade ainda não revelada dentro da sociedade de classes (MOSTAÇO, 1982, p. 60).

Porém, o aspecto pertinente à nossa reflexão e presente nas artes cênicas dos anos 60 e 70 refere-se à estruturação interna dos grupos teatrais.

Os grupos vieram romper, com formas diferentes de organização interna, com os padrões empresariais vigentes até então no âmbito da produção teatral. O Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, ao lado de sua inegável contribuição e inovação às artes cênicas no Brasil, carregava consigo implicações de classe devido à sua feição burguesa. Essa função política manifestava-se na programação cultural (repertório composto de obras estrangeiras, chegando a apresentar peças em francês), no público alvo (burguesia emergente) e, fundamentalmente, nas próprias relações internas de produção. A produção da empresa teatral (a exemplo do que acontecia no TBC) reafirmava o modo de produção vigente na sociedade, no caso, o modo de produção capitalista. O dono do capital, os assalariados e os intermediários vinculam, cada um em sua área, o produto ao mercado consumidor.

Os grupos teatrais representavam uma tentativa de excluir da criação teatral a divisão social do trabalho, apresentando-se como alternativas, como microcosmos diferenciados dentro do modo de produção capitalista. Estabeleceu-se com o Arena a "cooperativa", onde não havia, diferentemente do TBC, salários fixos. O lucro das bilheterias era dividido entre todos os integrantes, de forma igualitária. Além da nova organização econômica interna que ajudava a viabilizar financeiramente as produções, os grupos pretendiam eliminar as rigorosas atribuições de funções, características de uma "linha de montagem". A obra passava a ser uma autoria coletiva, na qual cada membro interpretava o mundo através da arte, utilizando-se na construção do espetáculo de sua história e desejo. Apesar de continuarem a existir os papéis de autor e diretor (não se caracterizando um "todo-mundo-faz-tudo"), todos os participantes colaboravam nas investigações e discussões. A ação cultural era paralela à ação social.

Para alguns grupos (Pod Minoga, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Aldebaran, Viajou sem

Passaporte, Ornitorrinco, entre outros), já no fim da década de 70, a própria linguagem era a experimentação e através dela buscavam-se novos conteúdos. A importância do texto cede lugar à maneira de contá-lo. Pode se verificar uma tentativa de não mais falar politicamente, mas sim de agir politicamente. Transformações ocorreram, como não podia deixar de ser, na própria maneira de representar. Grande número de grupos amadores começou a seguir tais influências, e o percurso do ator, dentro de uma visão de teatro pobre, levou a aproximações com Grotowski:

É dentro do grupo de teatro, onde o que dizer tem a mesma importância do como dizer, que as características da década aparecem de forma mais aguda e conflitante. Cada nova produção gerada por um grupo, muitas vezes sem o subsídio de um texto oferecido por um dramaturgo e sem a garantia de um circuito de distribuição, suscita um frenesi exploratório que põe em pauta todas as questões do teatro, começando por definir novamente a sua função ideal. Muitas vezes o grupo, que não tem um projeto social definido (porque não consegue vislumbrar a viabilidade desse projeto), faz um espetáculo em que a questão social é o resíduo mais importante da obra. Simplesmente porque pensa tanto, revê tantas coisas, acaba chegando não só a uma única imagem, mas a vários campos que abarcam as questões mais interessantes da vida social (LIMA, 1990, p. 67).

Os grupos teatrais, justamente por sua maleabilidade, conseguiram melhor que as empresas - que trabalharam apenas com as peças disponíveis -, encontrar caminhos para sobreviver às duras interferências da censura nos anos 70. Dessa forma, apresentaram-se como alternativas, descobrindo novas linguagens e formas de dizer o que não podia ser dito. Apresentando-se como focos luminosos de resistência, os grupos teatrais descobriram que, para se continuar vivendo e produzindo, era necessário alterar o modo de produção vigente.

### *Arte única - ver e ser visto*

Quando pensamos que o teatro é o lugar de onde se vê, constatamos também que o teatro é o lugar de ser visto. A criação de um grupo de teatro de servidores técnicos e administrativos de uma universidade revela um anseio de mão dupla - olhar para o seu espaço de um outro lugar e ser enxergado pelo mesmo espaço como um indivíduo capaz de diversificar sua atuação, criando novos diálogos.

Após a apresentação do espetáculo teatral *O CRIME DA CABRA*, o Grupo Arte Única tomou para si uma tarefa importante não só do ponto de vista artístico, mas também social - a *contação de estórias* no Hospital das Clínicas da Unicamp. Optando por uma linha de *contação de estórias* mesclada com a leitura dramática, os integrantes do grupo, ainda em seus horários de almoço, produziram seus figurinos para entreter o público, não só, mas especialmente o infantil, que se avolumava nas recepções à espera do atendimento e tratamento.

Essa prática vem se repetindo desde então, além de outras apresentações fora da Unicamp.

Em outubro de 2014, foi rodado o filme escola *O CRIME DA CABRA*, com a participação ativa do Grupo ARTE ÚNICA, cujos integrantes tiveram a oportunidade de atuar, participando como personagens, ao lado de artistas como Lima Duarte, Arlete Salles e Laura Cardoso. A experiência serviu de estímulo e o grupo, além do projeto de contação de histórias, vem desenvolvendo dois novos projetos: o infantil *Pingo D'Água*, sob a direção de Pedro Molfi e o espetáculo adulto *A Lição*, obra do teatro do Absurdo de Ionesco, sob a direção de Teresa Aguiar. O infantil *Pingo D'Água* estreou em outubro de 2015, integrando a programação do ECOCINE - Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos.

Observando o processo até aqui desenvolvido pelo Grupo Arte Única, podemos apontar sua importância não apenas para seus membros como também para uma reflexão acerca da construção dialógica e horizontal dos saberes dentro do ambiente acadêmico. Quando pensamos na origem da palavra "universidade" – *Universitas* - como o sentido de seres ou coisas que constituem um todo, universalidade, totalidade, somos remetidos à noção de que seu corpo é formado por docentes, discentes e o corpo de servidores técnicos e administrativos. Contudo, este corpo técnico e administrativo (em alguns momentos nomeado pela negativa - "não docentes") possui um potencial ainda represado de participação e colaboração na construção de processos culturais dentro da academia. Dentro deste movimento e ainda em busca de espaços para fluir com mais desenvoltura, podemos apontar o Arte Única como um exemplo de potencial a ser desenvolvido.

A formação de grupos de teatro de servidores de universidades não é algo singular. Nascido em Portugal na mesma época que o Arte Única, o Grupo de Teatro dos Funcionários da Universidade de Lisboa foi criado em 2013, com o apoio da Reitoria, inserindo-se no âmbito do Teatro Comunitário e, como pode ser verificado em seu site <https://www.isa.ulisboa.pt> “é feito por, com e para a comunidade, onde o indivíduo está no centro do processo de trabalho, procurando fomentar a integração, inclusividade e transversalidade.”

Outro exemplo, dentre muitos, é o Grupo de Teatro da Universidade Positivo, que tem por objetivo

envolver professores, funcionários e acadêmicos da instituição em atividades de caráter comunitário, estimulando-os à integração social e oportunizando aos profissionais e acadêmicos a atuação como elementos transformadores da sociedade. Além disso, possibilita relacionar os conteúdos teóricos com a prática da formação acadêmica, propondo ao indivíduo não somente o desenvolvimento de uma visão crítica, mas a possibilidade de transformar sua realidade. Auxilia, também, a promoção da consciência de cidadania e atuação concreta e positiva junto à comunidade (UNIVERSIDADE POSITIVO, 2016).

Se, como apontamos no início desta reflexão, o Teatro possui em sua natureza os elementos fundamentais para a criação de sentidos e o grupo teatral é, historicamente, o espaço para a criação de diálogos, apontamos também como uma possibilidade o desenvolvimento de ações direcionadas para a utilização do teatro em processos de reinserção de profissionais no ambiente de trabalho. A utilização do teatro nesse contexto é ampla, e podemos citar a experiência do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, na área de Saúde Mental. Na Europa (especialmente França e Inglaterra), profissionais da área de psiquiatria trabalham, desde os anos 80, com as técnicas do Teatro do Oprimido. Na década seguinte, o método começou a ser aplicado no Brasil. O programa Teatro do Oprimido na Saúde Mental passou, em 2008, a ser um projeto do Fundo Nacional de Saúde, a partir da constatação de que o teatro atuou de maneira positiva nos processos de reinserção de pacientes com problemas psiquiátricos em seus ambientes familiares e de trabalho, diminuindo inclusive a utilização de medicamentos.

### *Com a palavra, Arte Única*

Se é certo que "a última palavra é a que fica", gostaria de terminar essa reflexão com as palavras de integrantes do Arte Única, na esperança de que esse grupo, ainda incipiente, mas determinado, consiga vingar e gerar bons frutos. Eovoé!

#### Depoimentos

"O grupo Arte Única tem sido muito importante para mim nos últimos meses, tem contribuído muito com minhas atividades no trabalho e também com a forma de ver a vida. No teatro aprendemos a desenvolver trabalho em grupo e a trabalharmos com cada indivíduo sempre respeitando suas limitações. Exercitamos a atividade em equipe, aprendemos a importância de cada elemento do grupo, independente das funções desempenhadas. Esse conhecimento é facilmente transferido ao trabalho, local em que desenvolvemos trabalhos em equipe e que muitas vezes as pessoas insistem em fazê-lo em um ambiente de competição. Hoje tenho uma visão diferente do meu local de trabalho, sei que cada colega é único e independente de nossas limitações, para que tudo funcione bem é necessário a harmonia do grupo.

Um trabalho que muito me orgulho em fazer junto ao grupo é a contação de estória na pediatria do HC. Muitas vezes subimos ao hospital, nos preparamos para contação "mortos de fome", pois usamos nosso horário de almoço para desenvolver nossas atividades, e quando olhamos as carinhas felizes nos assistindo ou até mesmo assustadas, sabemos que todo aquele esforço valeu a pena. Eles sempre nos aguardam e saber que geramos expectativas naquelas

crianças, que as fizemos por algum momento esquecer que estavam no hospital é muito gratificante. É como se voltássemos ao trabalho com a alma lavada.

Amo muito pertencer a este grupo e me orgulho muito de nossa luta diária para realização de nossas atividades. Agradeço enormemente a Ariane Porto, a Teresa Aguiar, ao Pedro Molfi e aos demais colegas por não desistirem do Arte Única e torna-lo possível.”

“O teatro e a convivência com os colegas do Arte Única têm sido importante por completar minha formação profissional e pessoal ao trazer mudanças fundamentais no meu jeito de ser, pensar e agir.”

“Olá Ariane,

Parabéns pela iniciativa de escrever este artigo e pela menção do Arte Única, que é o meu grupo de teatro do coração, embora não esteja participando ativamente no momento, mas tenho a intenção de voltar, porque amo a arte e principalmente o teatro, por ser um dos canais de expressar o mundo através da arte e uma forma de ensinar, aprender e apreender o mundo de uma maneira diferente. Mas gosto particularmente do teatro, porque tenho a oportunidade de transmitir uma mensagem que altere um comportamento, uma ação, etc., ou seja, porque é no teatro que tenho a oportunidade de provocar uma mudança nas pessoas. E as pessoas podem mudar o mundo!

O Arte Única fez e está fazendo a diferença tanto nas pessoas, como na Instituição. O Arte Única provoca mudanças. A Unicamp está mudando e o Arte Única tem participação nesta mudança! É assim que se faz a história e isso nos torna os personagens principais dessa história.

Parabéns a todos os que fazem e fizeram parte do Arte Única, os que ajudaram a construí-lo, e a você Ariane, Teresa e Pedro que tiveram a iniciativa, a disposição e a paciência de criar este grupo, que hoje está sólido.

Gostaria também de agradecer a todos por terem me acolhido e me dado a oportunidade de participar de um grupo que hoje é motivo de orgulho para a Unicamp.

Abraço a todos!

E me aguardem....

Beijos”

Assisti o "Crime da Cabra" no TAO e amei, aliás quem não ama essa peça? Foi onde eu me inspirei para construir o Chico nas apresentações que fiz aqui na Unicamp. Entrei para o

Grupo "Arte Única" quando fiz minha inscrição para o filme, lá encontrei alguns amigos e a minha companheira Sonia Alda, do grupo M.O.R.T.E. Fazer teatro para mim é meu viver, é meu lazer, minha cultura.

Um abraço fraterno a todos..."

Sou integrante do Grupo Arte Única, iniciado através de uma Oficina na Casa do Lago em agosto de 2013, começamos com um grupo de 9 pessoas de diversos institutos da universidade, sendo a idealizadora do projeto a Profa. Ariane Porto - IA.

Este foi meu primeiro contato com a arte e confesso que nada me faz tão bem. É como descobrir um mundo novo, cheio de magia, de encanto e com isso poder transmitir algo bom às pessoas. Percebo que esta Oficina estimula a criatividade, contribui com as relações interpessoais e me ajuda a exercer melhor minhas atividades profissionais junto à Universidade.

Nunca imaginei que teria uma oportunidade de participar de um grupo de teatro, sendo este dirigido com tanto entusiasmo a ponto de transformar pessoas comuns, que atuam nas mais diversas áreas, em profissionais da arte e através deste projeto compartilhar um pouco de cultura aos alunos, funcionários e também às crianças do Hospital das Clínicas.

As apresentações no HC para as crianças internadas é o que mais me motiva, já fui Branca de Neve, Filha do Imperador, Rapunzel... nas apresentações pude sentir a utilidade deste projeto, é como se levássemos não somente distração àquelas crianças, mas um sonho bom e a retribuição de carinho é grande e extremamente gratificante.

Mas sei que nada disso seria possível se não tivéssemos uma idealizadora a fim de nos fazer acreditar que somos capazes, que apesar da falta de apoio / patrocínio, nos faz acreditar que é possível e tenta através do seu empenho nos encorajar ao aprimoramento. Sou imensamente grata à iniciativa da Profa. Ariane e também pela oportunidade de conhecer através dela, pessoas tão renomadas na área como Teresa Aguiar (cidadã emérita da cidade de Campinas) e Pedro Molfi (grande, querido e paciente diretor de teatro)."

"Eu conheci o grupo Arte Única no dia que houve o chamado para interessados em participar do projeto Filme Escola. Neste dia assistimos um ensaio e gostei muito. Então decidi ficar e desde então tenho aprendido muito sobre atuação, produção e o companheirismo que faz o teatro funcionar.

Aproveito para agradecer pela oportunidade"

### *Arte Única*

O grupo é composto por professores, funcionários e alunos das seguintes unidades/órgãos:

Diretoria Acadêmica da Unicamp - DAC

Diretoria Geral da Administração - DGA

Faculdade de Ciências Médias - FCM

Faculdade de Engenharia Agrícola - FEAGRI

Faculdade de Engenharia de Alimentos - FEA

Faculdade de Engenharia Elétrica e de Computação - FEEC

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH

Instituto de Química – IQ

### *Coordenação - Teresa Aguiar*

Direção - Pedro Molfi

Supervisão – Profa. Dra. Ariane Porto Costa Rimoli (Departamento de Artes Cênicas-

Instituto de Artes-UNICAMP)

### *Peças*

O Crime da Cabra (2014)

Pingo d'água (2015)

### *Contações no HC*

- 2014- Branca de Neve
- 18/03/2015 - Rapunzel
- 15/04/2015 - Nova Roupa do Imperador
- 13/05/2015 - Os Três Porquinhos
- 10/06/2015 - A Primavera e a Lagarta
- 22/07/2015 - Dona Baratinha
- 09/2015- Joao e Maria
- 10/11/2015 - Branca de Neve
- 15/12/2015 - Os Três Porquinhos

## REFERÊNCIAS

- DORT, B. **O teatro e sua realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ESSLIN, M. **Uma anatomia do drama.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HEGEL, G. F. W. **Cursos de estética.** São Paulo: EDUSP, 2004.
- LAWSON, J. H. **Teoría y técnica de la dramaturgia.** La Havana, Cuba: Arte y Literatura, 1976.
- LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- MAGALDI, S. **O cenário no avesso.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e política-arena, oficina e opinião.** São Paulo: Proposta, 1982.
- MOUSSINAC, L. **História do teatro das origens aos nossos dias.** Paris, França: Amadora, 1957.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico.** São Paulo: [s.n..], 1965.
- UNIVERSIDADE POSITIVO. Disponível em: <<http://www.up.edu.br/>>. Acesso em: 29 jan. 2016.