



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO NO ENSINO DAS ARTES CÊNICAS - PPGEAC

PATRICIA SANTOS DE OLIVEIRA DO PRADO (PATRICIA ALENCAR)

**TEXTO E AÇÃO: Autonomia Criativa na Formação de Jovens e Adultos da Rede
Pública do Rio de Janeiro**

Orientadora: Prof^ª Dra. Liliane Ferreira Mundim

Rio de Janeiro,

2022

Prado, Patricia Santos de Oliveira do

P896

Texto e ação: autonomia criativa na formação de jovens e adultos da Rede Pública do Rio de Janeiro / Patricia Santos de Oliveira do Prado. -- Rio de Janeiro, 2022. 139 f

Orientadora: Liliane Ferreira Mundim.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, 2022.

1. Ensino Público. 2. Autonomia. 3. Ética. 4. Processualidade. 5. Ação Física. I. Mundim, Liliane Ferreira, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC

**ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS**

MODALIDADE:

(x) Dissertação () Projeto de prática pedagógica com memorial () Produção artística com memorial

LOCAL: via plataforma *Google meet*

REALIZADO EM: 31/01/2022 (segunda-feira) Horário: 15h.

CANDIDATA: Patricia Santos de Oliveira do Prado

BANCA DE DEFESA:

1. Membros titulares:

Prof(a). Dr(a). Liliane Mundim (orientador(a))

Prof(a). Dr(a). Elza de Andrade e Michele Zaltron (UNIRIO)

Prof(a). Dr(a). Dirce Helena Carvalho (externo)

2. Membros suplentes:

Profa. Dra. Mariene Hundertmarck Perobelli (UFU) (externo)

Prof. Dr. Paulo Merisio (PPGEAC)

TÍTULO DO TRABALHO: TEXTO E AÇÃO: AUTONOMIA CRIATIVA NA FORMAÇÃO DE JOVENS E ADULTOS DA REDE PÚBLICA DO RIO DE JANEIRO

AVALIAÇÃO: Após a avaliação, a comissão considerou o trabalho: APROVADO e emitiu o seguinte parecer:

A Banca destaca a relevância do tema e o diálogo estabelecido com os autores da Pedagogia Teatral; destaca também a pertinência do trabalho e sua contribuição para pesquisadores e professores de Teatro; indica a continuidade da pesquisa.

Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata, assinada pelos membros da Banca e pelo candidato:

EM CONFORMIDADE COM A RESOLUÇÃO Nº 5.257 DE 25/03/2020 E A ORDEM DE SERVIÇO PROPGPI DE 02/07 /2020, ESTA ATA VAI SOMENTE POR MIM ASSINADA, ATESTANDO QUE A DEFESA OCORREU COM A PARTICIPAÇÃO DOS COMPONENTES SUPRACITADOS. A GRAVAÇÃO DO EXAME, COM A EXPOSIÇÃO DA ATA E RATIFICAÇÃO DE TODOS OS MEMBROS, ESTÁ DISPONÍVEL.

Prof(a). Dr(a). Liliane Mundim (orientadora)

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ. CEP: 22.290-240 Tel.: (0xx21) 2542-3128

<http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgeac>

unirio.mpensinoartescenic@gmail.com

Dedico,

Às minhas Marias:

Minha mãe, Maria Madalena Santos de Oliveira (na memória e no coração) pela mulher guerreira que foi, por toda força, determinação, amor, companheirismo, por me ensinar que os estudos são valorosos e à lutar para transformar sonhos em realidade.

Minha filha, Maria Clara de Oliveira do Prado, por todo amor dessa vida, pela forte inspiração e bravura na busca dos sonhos, nesse desabrochar de sua adolescência em que evidencia força, ética e bondade. Por ser quem é; meu maior presente do universo.

Agradeço:

À minha queridíssima orientadora Prof^ª Dra. Liliane Mundim pelas aulas de metodologia de ensino do teatro, por sua disponibilidade, generosidade, escuta, diálogo, sensibilidade, direcionamento e orientação. Agradeço por todo o envolvimento, explicação e competência. Gratidão pela oportunidade de ser sua orientanda.

Ao meu pai, Auri Alencar de Oliveira (na memória e no coração) por todo amor, dedicação, afeto e luta na busca incessante pela minha formação profissional.

Ao meu querido irmão, Alan Alencar de Oliveira que me impulsiona a arriscar e transformar os meus medos. Pela coragem, pelo querer bem, incentivo e por nosso amor e cumplicidades, tornando as pedras do caminho menos pesadas.

Ao meu companheiro e amor de vidas, Apolonio Sergio Cavalcanti do Prado, por estar à meu lado me apoiando nos grandes movimentos da vida, pela cumplicidade, companheirismo desde que éramos amigos de turma na UNIRIO e pelo trabalho de Teatro que desenvolvemos juntos ao longo de dez anos.

Às minhas doces sobrinhas Ágata e Dora por fazerem parte de minha família.

À minha especial madrinha, Wanda por todo amor, amizade e carinho desde a minha infância.

Aos meus afilhados Rodrigo, um dos meus anjos na tecnologia e Íllis Junior.

Às minhas amigas; Marcia Antão, Rosanne Magalhães, Adriana Síscaró, Vlória Araujo Cristina Assis, Maria Baptista e Thais Faggioni pela grande amizade, afeto e torcida.

À Patricia Barretto, Thaís Marques e Rose Germano pela escuta amorosa e total apoio na pesquisa e por estarem comigo na vida.

À Patricia Teixeira pelas potentes conversas e trocas durante o mestrado.

Às professoras Dirce Helena, Michele Zaltron e Luciano Maia por fazerem parte da Banca e durante o exame de qualificação do mestrado muito contribuírem com suas considerações para crescimento da pesquisa.

À professora Elza de Andrade por aceitar o convite para participar da Banca de defesa do mestrado.

Aos professores da equipe de Programa de Pós Graduação em Ensino de Artes Cênicas da UNIRIO, especialmente Marina Henriques Martins, Angela Reis, Carmela Correa Soares pelas aulas maravilhosas e por me apresentarem autores e pensadores do Teatro que desconhecia.

À Rosyanne Trotta pelo primeiro momento no decorrer do curso como coordenadora, seguindo depois com a professora Marina Henriques Martins.

Aos professores Hellen Sarapeck e Daniel Marques pela oportunidade da participação na Jornada Internacional do Teatro do oprimido fazendo com que meus estudantes cruzassem fronteiras através do evento *online*.

À querida Jéssica da secretaria do Programa de Pós Graduação em Ensino de Artes Cênicas da UNIRIO pelo carinho e atenção com que me recebeu durante a matrícula no curso.

Aos colegas de turma do Programa de Pós Graduação em Ensino em Artes Cênicas da UNIRIO por tornarem mais leve e esperançoso nosso ensino *online*.

Aos especialistas na revisão do texto que estiveram comigo em diferentes momentos da pesquisa, sem os quais seria muito mais difícil: Ana Isabelle Baptista, Grassi Santana, Helena Castro e a tradutora Rafaela Resende.

Sou muito grata aos amigos e colegas que estão comigo nessa caminhada e resistência na FAETEC Quintino, por toda amizade, troca criativa e parceria. São eles: Marcio Saretta, Mara Oliveira Araújo, Jorge Leite, Gustavo Pereira, Marcia Pinheiro e meus gurus: Ana Lucia Barbosa, Luiz Ernesto Fraga e Tarlia Laranjeira pela fidelidade, por acreditarem sempre, pela torcida e apoio nessa pesquisa e pelos nossos 25 anos juntos de trabalho e amor.

À Marco Aurélio, atual coordenador da Escola de Teatro FAETEC Quintino pelo comprometimento e empenho, à Linardino Alcides Siqueira (Lino), atual coordenador do Centro Vocacional Tecnológico (CVT) do Campus Quintino por valorizar a Arte/Teatro e à agente pessoal Ana Paula da Veiga Reis também do (CVT), por toda atenção que à mim foi concedida quando solicitei algumas declarações de trabalho. Ao atual funcionário Jairo cardoso da secretaria da Escola de Teatro e ao jovem estagiário Brenno Miranda pela atenção concedida.

Ao grande amigo e parceiro de tantas montagens, José D'Assumpção (na memória e no coração) por tantas histórias, afeto, troca no período em que trabalhamos juntos em Quintino

Agradeço à Presidência da FAETEC, à diretoria de desenvolvimento da Educação básica e Técnica e ao Centro de Memória também da FAETEC.

À equipe de direção e coordenação do CIEP Presidente Tancredo Neves: À diretora Deise Carla Araujo dos Santos, às vice diretoras Renata Carneiro Moura e Luciene Galvão Schmall Vieira, por acreditarem na Educação como transformadora da sociedade. À coordenadora Ana Paula Lopes Silva pelo comprometimento e apoio, às professoras orientadoras do PEJA, Silvana Cristina Pereira (até o final do primeiro semestre de 2021) e Magda Cristina Fernandes pela disponibilidade em conduzirem o trabalho coletivo, assim como Laís Barbieri e Luciana Cruz. Gratidão também à Solange Souza de Paula, Maria Laura Stoky e Cláudia Porto de Sousa minhas primeiras diretoras no CIEP pela autonomia concedida.

À equipe da Gerência de Educação de Jovens e adultos (GEJA), agradeço o apoio na trajetória do PEJA, especialmente à querida professora: Maria Helena Neves de Souza.

Ao professor Marcus Vinicius Osório Villaça (SME) pela escuta e ações corretas.

Agradeço à todos os professores do CIEP, especialmente Lauriene Dutra, Roseli Fraga Túlio, Mirela Costalonga, Elenita Soares, à equipe da Ed.Infantil e às professoras que tive a honra em trabalhar há tempos atrás no PEJA potencializando o processo criativo: Célia Damiana da Cruz, Rosa de Carvalho e aqueles que tive a oportunidade em fazer lindas parcerias.

Aos queridos estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino e CIEP Presidente Tancredo Neves, especialmente os que fizeram parte dessa pesquisa.

Aos queridos ex-estudantes e amigos do grupo Teatral “Chapuletarte”, oriundos da Escola de Teatro FAETEC Quintino, composto por Brena Pires, Cléia Gonçalves, Janice Fernandes, Paulo Mansur, Thiago Lourenço e Mateus Coutinho (integrante do ano de 2017). Também sou grata às queridas; Ana Rita Baltaz e Karla Gabriela pelo apoio e amizade.

À Marcelo Reis e Marcelo Biar (na memória e no coração), Adriana Rosa, Joyce Dias e Rodrigo Marconi por todo o carinho e acolhimento no período em que trabalhei na Escola de Teatro Martins Penna, nos anos de 2018 e 2019.

Aos professores da Martins Penna, especialmente, Alessandra Carvalho, Roberto Lima, e também aqueles que tive a oportunidade em fazer especiais parcerias.

Aos estudantes da Escola de Teatro Martins Penna do período de 2018 e 2019.

Resumo:

O objetivo desta pesquisa é analisar, através de um memorial, a utilização da Pedagogia Teatral como prática coletiva e social. Como fundamentação teórico-prática, o trabalho foi embasado em alguns dos princípios e pressupostos filosóficos e conceituais das ações físicas e análise ativa, propostos por Stanislávski; articulados aos desdobramentos metodológicos e diferentes abordagens também propostos por Viola Spolin e contextualizados à realidade do ensino da Escola Pública. O estudo foi realizado a partir de três experimentos teatrais com estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino do Estado do Rio de Janeiro e do Programa de Educação de Jovens e Adultos do Município do Rio de Janeiro. Para delimitar um recorte na prática pedagógica, elegemos três paradigmas: ética, processualidade e autonomia no sentido de tornar possível as conexões com os experimentos realizados.

Palavras - chave: Ensino Público; Autonomia; Ética, Processualidade e Ação Física

Abstract:

This research's goal is to analyze through a memorial the uses of Theatrical Pedagogy as a collective and social practice. As theoretic-practice bases, the paper was grounded in some of the philosophic and conceptual principles and assumptions of physical actions and active analysis proposed by Stanislávski; articulated to methodological developments and different approaches proposed by Viola Spolin, in the context of Public School educational reality. The study was accomplished using three theatrical experiments with students of the School of Theater FAETEC Quintino of Rio de Janeiro State and the Youth and Adults Education Program of Rio de Janeiro's city. To delimit a theme in the pedagogical practice, we elected three paradigms: ethics, processuality, and autonomy, in an attempt to make connections with the performed experiments possible.

Keywords: Public Education; Autonomy; Ethic; Processuality; Physical Action.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O OLHAR EM ARIANO SUASSUNA	26
1.1 O ator criativo: Fluidez na sala de aula.....	26
1.2 Procedimentos em sala de aula: ensaios com o grupo Chapuletarte	32
1.3 “O Rico Avarento”: visões dos estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino	41
1.4 Caracterização e Inspiração	46
1.5 Ultrapassando os muros de Quintino	49
1.6 Aula espetáculo: Educação e resistência	57
1.7 Encontro dos estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino e o PEJA - CIEP Presidente Tancredo Neves: Conexões de Teatro e Educação	58
2. EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS DOS ESTUDANTES DO PEJA DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DO RJ - CIEP PRESIDENTE TANCREDO NEVES	66
2.1 Procedimentos em sala de aula	66
2.2 “As Marias”: relação professor-estudante	71
2.3 Ações Físicas: transformações nos estados de presença	75
2.4 Superobjetivo: diálogos com os estudantes	76
2.5 Construção do enredo e ação no texto “As Marias” de Anna Claudia Ramos	78
2.6 Jogos Improvisacionais: trocas de experiências criativas	85
3. AÇÃO E PALAVRA EM TEMPOS DE PANDEMIA COM OS ESTUDANTES DA ESCOLA DE TEATRO FAETEC QUINTINO	91
3.1 Novas Trilhas Teatrais	91
3.2 Jogo Teatral através da tela.....	97
3.3 Momento presente: improvisações gerais com o texto de Aurora da Minha Vida de Naum Alves	103
3.4 Texto e ação: o ser humano ator	105
3.5 Criação artística: estudantes de Quintino cruzando fronteiras	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
APÊNDICES	121
Apêndice A	121
Apêndice B	132
Apêndice C	138

INTRODUÇÃO

[...] O inacabamento de que nos tornamos conscientes nos fez seres éticos. O respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros (FREIRE, 1999, p. 67).

Assumindo-me como um ser inacabado e, portanto, em constante transformação, creio que ser professora de linguagens artísticas, especialmente de Teatro - que é uma potente linguagem- fortaleça as relações estabelecidas de aprendizado. A cada aula concluída já não somos os mesmos de antes, o que nos possibilita exercitar a criatividade e o respeito na preparação dos encontros, impulsionados pela área de conhecimento e direcionados pela afetividade. É como se preparar para um grande encontro com desejos e expectativas, exercitar as falas e a escuta. Muitas vezes, esse encontro se distancia do planejado e se faz necessário perceber o momento presente, permitindo um espaço para fluidez.

As possibilidades do fazer teatral numa sala de aula sempre me instigaram por considerar desafiador as possíveis relações entre o coletivo, numa prática pedagógica que precisa ser constantemente investigada, aberta e observada. Devemos considerá-la inacabada, para que a inquietação na descoberta de novos caminhos se estabeleça e para nos permitirmos mudar quando necessário, promovendo atitudes éticas baseadas na dialogicidade permanente, buscando fortalecer a prática da liberdade.

Entender, nesse sentido, que a “Formação de Jovens e Adultos da Rede Pública” é específica, devido aos educandos apresentarem históricos de vida de discriminação, com caminhos árduos de impossibilidades - distanciados por uma linha de tempo considerável, no caso dos adultos, e com necessidades extremas de acolhimento da escola, no caso dos jovens. A ótica de transformação e autonomia, portanto, torna-se muito necessária na abordagem do tema a que se refere essa pesquisa, podendo contribuir para um maior entendimento desse perfil de estudantes e possibilitando sonhos de pertencimento dentro da sociedade.

Completo vinte e cinco anos de exercício na função de professora regente em Artes Cênicas da Rede Pública do Rio de Janeiro, e sou egressa do curso de licenciatura plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, atualmente denominado Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro, do Centro de Letras e Artes - CLA, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Considero a produção dessa dissertação uma oportunidade de imersão e reflexão sobre uma prática pedagógica que evoca, estimula,

convoca à instauração e promulga o sentimento de pertencimento a estudantes que atravessaram e atravessam esses caminhos de criação ao longo de mais de duas décadas e meia, alimentados pelo desejo de transformação. Constata-se que “a abertura de fissuras é a abertura de um mundo que se apresenta como fechado” e “(...) é a abertura de categorias que em sua superfície negam o poder do fazer humano, para descobrir em seu núcleo o fazer encarcerado e negado” (HOLLOWAY, 2013, p. 7)¹. É necessário à instauração da emancipação o rompimento de obstáculos e o encontro de saídas criativas para realização de outras e melhores condições de vida. O teatro, mediante sua proposta criativa, pode contribuir para que esses estudantes se experimentem, afetem-se e se expandam por intermédio de outros textos a serem descobertos e através de ações mais propositivas e distintas daquelas observadas em seus cotidianos. Espera-se também que essas ações apresentem elaboração estética pertinente à expressão artística alcançada e compatível com a teatralidade

O estudo se constitui de relatos analíticos-descritivos das experiências artísticas nas duas escolas em que trabalho: Escola de Teatro FAETEC Quintino e CIEP Presidente Tancredo Neves. Destaco a relevância desses dois lugares, com diferentes especificidades, construções, conquistas e desafios, mas que se encontram, por reunirem um núcleo pedagógico de estudantes Jovens e Adultos que fazem parte de duas Escolas Públicas diferentes, mas que dialogam através de suas leituras e produções artísticas eventualmente compartilhadas. Como foi o caso, por exemplo, de um espetáculo² montado na FAETEC de Quintino. Nessa ocasião, o espetáculo saiu deste bairro periférico e foi levado ao CIEP Presidente Tancredo Neves³ no bairro Catete, ultrapassando os muros e se conectando com o “Centro”, onde estão também os periféricos que serão analisadas no decorrer dessa dissertação.

“TEXTO E AÇÃO: Autonomia Criativa na Formação de jovens e adultos da Rede Pública do Rio de Janeiro” é um compartilhamento da análise de experiências criativas direcionadas para as possibilidades das escolas públicas, permeadas pela necessidade do alicerce da pesquisa, viabilizando estratégias e metodologias de ensino aplicáveis à docência desse segmento de ensino do PEJA do município do Rio de Janeiro e também à jovens e

¹ John Holloway (1947) foi um filósofo e cientista político irlandês, radicado no México, seguindo a linha marxista. Formado em Ciências Políticas pela Universidade de Edinburgh. Seu primeiro livro traduzido no Brasil foi *Mudar o mundo sem tomar o poder*, e também é autor de *Fissurar o capitalismo*.

² O Rico Avarento de Ariano Suassuna, no ano de 2017

³ O CIEP Presidente Tancredo Neves oferece o turno único com ensino regular no diurno, e o PEJA à noite. O referido espetáculo *O Rico Avarento*, de Ariano Suassuna, montado na FAETEC Quintino, foi apresentado para o público infantil do diurno e para os adultos à noite.

adultos da Escola de Teatro do Estado do Rio de Janeiro. Existem poucas dissertações relacionando esses educandos ao jogo improvisacional por meio do texto e ações físicas. Sistematizar um método de ensino com esse tema é uma tentativa de provocar reflexões e nortear futuros professores de artes cênicas, que poderão fazer uso desse material.

Essa pesquisa traz muitas questões para serem discutidas, das quais cito algumas que considero mais relevantes:

1. Qual a relação desses estudantes com o teatro? **2.** Qual a importância do acesso à programação cultural para eles? **3.** De que maneira eles são afetados com estímulos teóricos e práticos do fazer teatral? **4.** Os jogos improvisacionais podem fazê-los sonhar e, também, contribuir para uma libertação? **5.** Como alcançar uma potencialização nos corpos e mentes através dos jogos teatrais? **6.** Quais as estratégias em sala de aula na aplicabilidade das ações físicas no texto dramático ou literário? **7.** A improvisação teatral pode estimular uma autonomia criativa? **8.** Como a ética e a estética se tornam basilares para o fazer teatral? **9.** A Arte gestada e realizada coletivamente pode contribuir para a autonomia criativa? **10.** Qual a diferença entre o Teatro como disciplina obrigatória e como atividade de Formação Teatral na Rede Pública do Rio de Janeiro?

A pesquisadora Michele Zaltron aborda a importância da ética e da estética no método proposto por Stanislavski. Em suas palavras:

Ensinar o coletivo seria como, embora isso possa parecer à primeira vista paradoxal, ensinar o trabalho sobre si mesmo. Não o é, já que o trabalho sobre si mesmo se dá no trabalho para o outro, com o outro com o coletivo. O aprendizado do ator e a própria realização do seu trabalho artístico excedem os limites do plano individual, acontecem também, e fundamentalmente, na relação com o coletivo - o que pressupõe um compromisso, uma busca pelo aperfeiçoamento artístico e humano. (ZALTRON, 2019, p. 223).

Refletir sobre essas questões anteriormente levantadas vai de encontro com o coletivo do fazer teatral, num solo sustentado pela ética e a estética. O trabalho com o outro estabelece relações, escutas e transformações. O desafio de nós, professores, é a sensibilidade do trabalho sobre si mesmo. Agir com assertividade nas estratégias do ensino da arte seria acertar sempre? Ou sermos firmes e nos fortalecer acreditando na nossa pedagogia teatral e no nosso compromisso com os educandos?

Creio que o professor deve conduzir seus estudantes durante o processo pedagógico nas aulas de teatro, de modo a experienciarem, a se permitirem se desafiar. Jorge Larrosa Bondía (2002) afirma que a experiência é cada vez mais rara e que o excesso de informação é quase uma “antiexperiência”. Na contemporaneidade, a informação é muito enfatizada ao

mesmo tempo em que muita coisa não nos acontece. Afetar nossos estudantes provocando experiências, respeitando as subjetividades, para acreditarem também que os sonhos são possíveis e que todos somos merecedores de decidir por nós mesmos é um desafio na atualidade. Para John Holloway, “a dignidade é a afirmação imediata da subjetividade negada, a afirmação contra um mundo que nos trata como objetos e nega a nossa capacidade de determinar as nossas próprias vidas” (HOLLOWAY, 2013, p. 42).

Essa subjetividade de que ele nos fala dialoga com a autonomia pretendida com esses estudantes jovens e adultos da Rede Pública. Transformar seus estados de desânimo e falta de otimismo diante de uma realidade social complexa é de muita relevância. Nós, professores de teatro da rede pública, devemos nos solidificar nesses terrenos áridos para fortalecer essa prática de liberdade.

Os lugares de afetos e construções dos quais farei relatos descritivos-analíticos são:

A) Escola de Teatro da FAETEC Quintino. Localizada na Rua Clarimundo de Melo nº 847, no bairro da periferia de Quintino. Com a estação do trem próxima do local e um ponto de ônibus em frente ao complexo, o acesso acontece até o Centro da cidade em aproximadamente 60 minutos. É um espaço democrático e de muita coletividade, resistindo dentro do complexo há quase 24 anos. Trata-se de uma escola pública na periferia, sendo emblemática na região porque não há nenhum recurso cultural nas proximidades. A igreja de São Jorge, uma potente referência no bairro, tem seu nome intitulado no canal da Escola⁴ nas redes sociais.

De acordo com o artigo publicado pelo Centro de Memórias da FAETEC⁵ (2017), em julho de 1996 a Fundação de Apoio à Escola Pública convocou os primeiros profissionais de artes cênicas aprovados no concurso público do Centro de Ensino Integral (CEI) de Quintino⁶, dos quais eu fazia parte. Eram oferecidas, naquele período, oficinas de iniciação ao teatro e danças populares abertas ao público em uma das salas da atual Escola Técnica Estadual República, que se localiza no complexo da FAETEC de Quintino. Os estudantes tinham aulas em turmas mistas no que se refere à idade. Depois, o grupo se separou e os professores de artes cênicas assumiram turmas do ensino regular (fundamental e médio). No segundo

⁴ Canal da Escola de Teatro da FAETEC de Quintino disponível em: <https://youtube.com/c/DionísioLançaoDragão>.

⁵ *Escola de Teatro do CETEP - Quintino e seus caminhos artísticos*, por Patrícia Oliveira do Prado (Patrícia Alencar), José Teixeira d'Assumpção e Luiz Ernesto Fraga.

⁶ Débora Freire, Luiz Ernesto Fraga, Tarlia Laranjeira, Patrícia Alencar, a fonoaudióloga Ana Lúcia Barbosa, cenógrafa Cristina Leite e os professores de Folclore e cultura popular, Gustavo Pereira e Wagner Nascimento.

semestre de 1997 o grupo se reencontrou, formando uma nova equipe que passou a ministrar as aulas no teatro, que na época se chamava Grande Otelo e hoje é Abdias do Nascimento. Ainda no segundo semestre de 1997, aconteceu o evento mais importante para o grupo. O espaço que hoje é a Escola de Teatro foi destinado para os cursos teatrais através da professora Nilda Teves⁷.

Os estudantes são formados por um público diverso: uns que trabalham, outros que somente estudam, aqueles que já estão aposentados, bem como por estudantes que apresentam uma certa vulnerabilidade social muitas vezes conflitante com o desejo de fazer um curso de teatro. Alguns buscam a construção de novos valores e de cidadania. Já outros almejam, mais tarde, trabalharem na função de ator/atriz ou mesmo outras funções vinculadas ao teatro. A escola de Quintino não é profissionalizante, oferecendo cursos e atividades de formação inicial continuada⁸.

B) CIEP Presidente Tancredo Neves. Localizada na Rua do Catete, número 77, no bairro do Catete, próxima ao metrô, entre as estações Catete e Glória. Bem perto do Centro, os estudantes têm acesso ao Museu da República, ao Museu de folclore Edison Carneiro, aos teatros, centros culturais e cinemas. Esse foi o primeiro Centro Integrado de Educação pública do Rio de Janeiro, sendo inaugurado em 8 de maio de 1985. O nome desse CIEP foi em homenagem ao político (presidente Tancredo Neves) que havia falecido poucos dias antes (em 21 de abril de 1985). Tal projeto⁹ foi criado na década de 1980 pelo antropólogo e educador Darcy Ribeiro, quando era vice-governador do Rio de Janeiro, com a aprovação do então governador Leonel Brizola. Sou professora nesta escola há vinte anos.

A educação de jovens e adultos, com uma proposta de ensino acelerativo, teve início no CIEP no ano de sua inauguração, 1985, segundo a funcionária¹⁰ mais antiga da escola. Ela afirma: Se chamava PEJ (Projeto de educação juvenil) e era somente alfabetização mas, com o passar do

⁷ Fundadora e primeira Presidente da FAETEC, foi a responsável por estabelecer a transposição do modelo da FAEP para FAETEC (1998), assumindo em seguida a Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado do RJ.

⁸ A formação inicial e continuada (FIC) ou qualificação profissional são organizados com a finalidade de preparar para a vida produtiva e social, promovendo a inserção e reinserção de jovens e trabalhadores no mundo do trabalho. Abrange também cursos especiais de livre oferta, abertos à comunidade. Atualmente, os cursos oferecidos pela Escola de Teatro da FAETEC Quintino são: Interpretação, Contadores de Histórias, Leitura Dramatizada e Assistente de Direção com disciplinas que dependendo do curso, abrangem: Interpretação, Corpo, Voz, História do Teatro, Literatura dramática, Música e Mitologia.

⁹ Informação retirada de Portal MultiRio: a mídia educativa na cidade. Disponível em: <http://www.multirio.rj.gov.br>. Acesso em 30 de junho de 2021.

¹⁰ Professora Maria Laura Stoky trabalha no CIEP Presidente Tancredo Neves desde 1988, no qual exerceu várias funções: professora regente do fundamental e do PEJA, professora orientadora do PEJA, coordenadora pedagógica, diretora adjunta.

tempo foi criado o bloco II referentes as últimas séries do primeiro segmento do ensino fundamental. Apesar da mudança, o PEJ não podia certificar, pois não era reconhecido pelo conselho Municipal de educação. A partir de 1988 o curso foi oficializado. Atualmente o PEJA se organiza em dois segmentos do ensino fundamental; PEJA I e PEJA II e possui dois blocos (STOKY, 2021).

A disciplina de linguagens artísticas é obrigatória no currículo do Programa de Educação de Jovens e Adultos (PEJA), que é uma política educacional da Rede pública do Sistema Municipal de Ensino do Rio de Janeiro. Ela é oferecida no PEJA II - bloco I, referindo-se ao segundo segmento do Ensino Fundamental, podendo, além das artes cênicas, estender-se à música ou às artes plásticas.

Esse público de jovens e adultos é composto por: meninas em risco social, portanto residentes da Casa da Acolhida (Prefeitura do RJ); pessoas em regime semiaberto por conta de serem apenados ou cumprindo medida sócio educativa; estudantes que interromperam seus estudos pelas complicações de terem que trabalhar, retomando muito mais velhos.

Minha mãe, Maria Madalena, hoje falecida, foi uma de minhas alunas que se encontrava nessa situação de retorno à escola com quase sessenta anos de idade. Ela tinha o sonho de retomar os estudos, e teve essa oportunidade quando comecei a trabalhar no CIEP. Assim como ela, havia outros estudantes na mesma situação. Qualquer semelhança com o conto trabalhado, “As Marias” de Anna Claudia Ramos, que será descrito em um dos capítulos dessa pesquisa, é mera coincidência.

A função social do PEJA é muito valiosa. É um nicho da escola que é discriminado, tratando-se de um lugar de voz mais complicado. Jovens que precisam estudar e trabalhar e que, de tempos em tempos, necessitam se apresentar à justiça, sendo acompanhados por juiz. E outros, já adultos, tiveram portas fechadas para a educação formal e hoje precisam de resistência e força para continuar enfrentando as adversidade. O professor Luciano Maia¹¹ atenta para o fato:

A educação Superior de qualidade é destinada aos estudantes egressos das classes média e alta. A educação básica, da rede Pública, ofertada a estudantes socialmente excluídos, que apresentam condições socioeconômicas determinantes para justificar as suas inserções, com idades e de forma precoce, no mercado de trabalho. Esse contexto social adverso inviabiliza assim, os estudos desses prejudicados socialmente que, por amargarem essa cruelíssima condição, são fadados, inexoravelmente, à evasão escolar. Não logram nem lograram a finalização, a tempo e

¹¹Luciano Maia - Professor Associado da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO. Graduado em Engenharia Civil; Bacharel em Artes Cênicas - Interpretação; Licenciado em Educação Artística habilitação Pedagogia do Teatro, UNIRIO. Especialista em Teoria Literária, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Mestre e Doutor em Teatro, UNIRIO. Pró-Reitor de Extensão e Cultura- PROEXC (2008) UNIRIO; Diretor da Escola de Teatro (2011) UNIRIO.

a contento, do ensino fundamental ou do Ensino Médio, em Escolas públicas, em âmbito estadual (MAIA, 2021)¹²

Minha prática docente se baseia na experiência vivida durante muito tempo em sala de aula. Porém, apesar de todo esse tempo de trajetória profissional, percebo questões que vão se ampliando cada vez mais e que foram, aos poucos, sendo alimentadas pela presença de estagiários de artes cênicas. Eles revigoram e provocam outros questionamentos, causando saudáveis inquietações e somando novos olhares que interferem nas ações pedagógicas colocadas em prática, fazendo, assim, com que os planejamentos sejam revisitados.

Um dos aspectos de muita relevância no PEJA é o fato do processo de ensino-aprendizagem possuir uma estreita relação com a vivência dos estudantes. É fundamental construir conhecimentos a partir da problematização e reflexão sobre as experiências empíricas deles. Dessa forma, as abordagens que passam por esse lugar estabelecem uma proximidade e uma motivação para eles, que são oriundos de uma classe trabalhadora. Chegam à sala de aula depois de uma semana exaustiva e, no caso das aulas de linguagens artísticas, elas acontecem às sextas-feiras no horário das 18 às 22 horas, tornando ainda mais desafiador para os docentes transformarem energias e estados de presença. A professora Dirce Helena Carvalho¹³ ressalta a importância em “[...] acreditar que a arte pode criar espaços de resistência dentro da instituição escolar, subvertendo fórmulas desgastadas e engessadas no exercício da autonomia promovida pelo fazer apreciar arte/teatro.”

Considerando as especificidades dessa modalidade de ensino (jovens e adultos) e respeitando as formas de conhecimento e os valores que os estudantes já trazem ao longo de suas vidas, os objetivos a serem alcançados são os seguintes:

- Produzir uma educação estética na qual o sujeito e a produção do olhar estabeleçam relação com o objeto;
- Proporcionar, através dos meios simbólicos e sensíveis, formas possíveis de transformação da sociedade;

¹² A autoria desse parecer se refere ao professor Luciano Maia, fazendo parte do meu exame de qualificação no qual ele fez parte na Banca de qualificação do dia 04 de maio de 2021.

¹³ Dirce Helena Carvalho Atriz/Diretora Teatral/Pesquisadora; Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação (FEUSP/USP); Mestra em Estética e História da Arte (USP, 2008); graduada em Licenciatura em Artes pela Universidade Católica de Campinas (PUC - CAMPINAS); Graduada em Licenciatura em Artes Cênicas; Formada pela Escola de Artes Dramática USP; Formada pelo Conservatório Musical Campinas PUC - instrumento piano. Atualmente é professora adjunta do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, MG. Professora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; Professora do Programa de Pós Graduação Mestrado Profissional/PROFARTES. A autoria desse parecer se refere à professora, fazendo parte do meu exame de qualificação no qual ela fez parte na Banca do dia 04 de maio de 2021.

- Possibilitar a prática de liberdade no ambiente da sala de aula, ultrapassando suas limitações;
- Trabalhar coletivamente, dialogando com os estudantes para evoluir num respeito mútuo;
- Desafiar o educando a produzir sua compreensão sobre o que está sendo comunicado;
- Provocar curiosidades para que o estudante seja crítico e transformador;
- Trabalhar a união entre mente, corpo e espírito na integridade de uma pedagogia holística;
- Propiciar atividades em que o educando possa, além dos aspectos cognitivos da aprendizagem, vivenciar conhecimentos por meio do pensamento sensível de símbolos e imagens;
- Produzir cultura e ser artista no ambiente escolar, bem como na sociedade;
- Trabalhar a pedagogia do jogo teatral, desenvolvendo um olhar estético sobre o momento presente e estimulando a teatralidade;
- Ampliar um espaço propício, em sala de aula, para a fala, suas manifestações, diálogos e livre expressão a partir da liberdade de escolha dos educandos;
- Propiciar, na multiculturalidade brasileira, uma aproximação de códigos culturais de diferentes grupos;
- Trabalhar com jogos teatrais que se proponham a desenvolver a educação estética do aluno, despertando o prazer, o conhecimento, a curiosidade e a imaginação;
- Experienciar a prática de exercícios que permitam ao educando se conectar com suas percepções internas para traduzir suas sensações, pensamentos e sentimentos de pertencimento;
- Trabalhar a linguagem da cena em um processo de aprendizagem que passe pelo caráter coletivo.

Nesse entendimento, essa dissertação tem como um dos principais focos a análise da utilização da Pedagogia Teatral como prática coletiva e social por meio de relatos descritivos-analíticos de turmas de uma Escola de Teatro e do PEJA da Rede Pública de ensino do RJ, que experienciaram, através de textos dramáticos e literários, processos e produtos finais (sem dicotomias e polarizações) conduzidos pelas construções improvisacionais com ênfase nas ações físicas por Stanislavski e na análise ativa, nomenclatura dada por Maria Knebel. A escolha desse aporte metodológico está pautada na minha prática em sala de aula sustentada por esse pilar de genialidade de diretor, pedagogo e escritor russo de comprovada

contribuição teatral. Sendo uma potente referência e um dos mais importantes diretores, ele apresenta a arte teatral na "natureza da criação" na qual o ator é impulsionado a trabalhar sobre si mesmo a partir da ética e poética em consonância com o ser físico e espiritual, visando um fazer coletivo. Ancoro-me em algumas pesquisas, principalmente de Maria Knebel com a colaboração da tradução do russo de Anatoli Vassiliev, e outras abordagens do método por Nair D'Agostini e Michele Zaltron.

A pedagoga teatral, atriz e diretora, Maria Knebel, discípula direta de Stanislavski, aplicou e desenvolveu o Método de Análise Ativa no GITIS - Academia Russa de Arte Teatral. A prof^a. Dr^a. Nair D'Agostini estudou com Gueorgui Tovstonógov, discípulo de Maria Knebel, prosseguindo com suas pesquisas artísticas a partir do método de Análise Ativa e Michele Zaltron, com estágio doutoral na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou, na Rússia, sendo também discípula de Nair D'Agostini.

A escolha por essas pesquisadoras surgiu quando tive a oportunidade de vivenciar na prática a oficina para atuação e direção de "Análise Ativa e criação de études", ministrada por Nair D'Agostini e Michele Zaltron, com textos improvisados através das aulas práticas e teóricas oferecidas pelo seminário de Stanislavski - Ano II - idealizado e organizado pela própria Michele Zaltron, junto de Tatiana Motta Lima¹⁴ e realizado no teatro Poeira, situado no bairro de Botafogo, no ano de 2018; quando também trabalhei numa Escola Técnica de Teatro na formação de atores.

Estimulada pelo desafio de ser professora de um curso técnico, encantei-me com a possibilidade de acessar as traduções dos textos diretamente do russo com base nas edições originais abordadas por Maria Knebel, Elena Vássina, Nair Dagostini e Michele Zaltron , portanto, oportunizando um maior conhecimento do "novo método" de trabalho descoberto por Stanislavski. Antes disso, as principais obras do autor eram de tradução norte-americana. Creio que o acesso à tradução diretamente do russo nos aproxima e muito nos encanta em relação ao autor pesquisado.

Considerando esse fazer teatral permeado pelo respeito do educador à autonomia do educando, experiencio um núcleo pedagógico, artístico e estético que traz como tema a autonomia criativa de jovens e adultos da Rede pública através dos jogos improvisacionais a partir do texto e da ação física.

¹⁴ Tatiana Motta Lima possui graduação em Artes Cênicas pela UNIRIO (1991) e em Comunicação Social pela UFRJ (1990). Possui doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) pela UNIRIO (2008), com bolsa sanduíche concedida pela CAPES (2005-2006) na Paris VIII/-MSH

De acordo com Zaltron (2021), baseada em Stanislavski¹⁵, pode-se afirmar que: “[...] ao realizar sua ação, o ator deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena a fim de se manter em permanente estado criativo. A base da perejivânie¹⁶ é portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação do ator em cena” (ZALTRON, 2021, p. 43).

Koudela (1992) com base em Viola Spolin¹⁷ faz também uma afirmação destacando a importância da relação do jogo teatral “O objetivo do sistema não é a interpretação, mas a atuação que surge da relação de jogo [...]. A preocupação maior em todo o processo é libertar a interpretação de toda a carga de superatuação, que impede a ação espontânea” (KOUDELA, 1992, p. 50).

Nessa proposta experienciada com os estudantes o processo não é sobretudo mental, e sim, com ênfase na corporeidade.

Nesse entendimento, considero que o trabalho de Viola Spolin, com a tradução de Ingrid Koudela, com sua proposta de jogos de improvisação com ênfase na fisicalização, dialoga com Stanislavski. Nesta investigação é ressaltada a importante influência desse mestre em sua metodologia do fazer teatral. Spolin também se configura, igualmente, um eficaz alicerce metodológico para o presente estudo.

¹⁵ Konstantin Serguêievitch, conhecido como Stanislavski (Moscou 1863-1938), foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo. É um dos nomes mais importantes do teatro contemporâneo. Em 1897, junto com Vladimir Nemiróvitch (1858-1943), elaborou o *Teatro de Arte de Moscou* (1898). Nesse mesmo ano, ambos dirigem *A gaivota*, de Anton Tchêkhov, e esse encontro dos três resulta em um novo sistema teatral. Stanislavski funda o teatro estúdio no ano de 1905. Porém, nesse mesmo ano, devido à conturbação política da época, com greves gerais e confrontos violentos relacionados à Revolução de 1905, bem como por conta das suas insatisfações com relação ao trabalho dos atores, o estúdio é fechado antes da sua inauguração. No seu percurso, encontra-se com outros parceiros e sua investigação cênica vai sofrendo modificações (SHUBA, 2016).

¹⁶ A autora Michele Zaltron faz uma abordagem aprofundada da pesquisa de Stanislavski sobre o trabalho do ator sobre si mesmo que se divide em Peréjivanie (vivência e em Voploschénie: encarnação, corporificação ou personificação) .. São processos entrelaçados. Traduzidos pela autora do original russo, das pesquisas do mestre. Perejivânie – “vivência”, abrange a relação de cada um de nós com o seu entorno, com o mundo, sendo parte inseparável da própria existência humana”. E, considerando o envolvimento de propriedades emocionais e sensações, também é possível afirmar que a perejivânie diz respeito ao ser humano em sua totalidade psicofísica (ZALTRON, 2021, p. 34).

¹⁷ Viola Spolin (1906 a 1994). Sua primeira formação foi de assistente social, trabalhando junto aos imigrantes de Chicago na *Neva Boyd's Group Work School* (Escola de Formação de trabalho de Grupo de Neva Boyd) entre 1924-1927. O trabalho inovador realizado por Neva Boyd nas áreas de liderança, recreação e trabalho social, a partir da estrutura tradicional dos jogos, influenciou Spolin. Como sua aluna, esta recebeu um treinamento sobre o uso de jogos e folkdance enquanto instrumentos para estimular a expressão criativa, tanto em crianças quanto em adultos, através da autodescoberta e experimentação pessoal.

Entre 1960 e 1965, Spolin trabalhou com seu filho, o também diretor Paul Sills em Chicago. Em 1963, publicou seu primeiro livro, *Improvisação para o Teatro*, que foi traduzido por Ingrid Koudela e Eduardo Amos. Em 1975, publicou *O Fichário de Viola Spolin*. Em 1976, fundou o *Centro de Jogos Teatrais*, em Hollywood, onde atuou como diretora artística até 1990.

Viola Spolin sistematizou um método para o ensino do Teatro através do jogo teatral.

Segundo Maria Lucia de Souza Barros Pupo¹⁸ “[...] Spolin, marcada pela influência de Stanislavski no período final de sua vida [...] formula seus dispositivos de aprendizagem de modo a promover a fisicalização, ou seja, a preocupação em tornar reais lugares, objetos, ações e personagens” (PUPO, 2005, p. 219). Essas execuções através de jogos improvisacionais, principalmente das ações físicas, “impõem à percepção discente sobre o ritmo e a expressão dos seus corpos, pertinentes ao universo dos seus cotidianos” (MAIA, 2021)¹⁹. Esses estudantes jovens e adultos, que tanto necessitam de estímulos “para ampliar sua percepção do outro, passam a desenvolver uma consciência de si próprios e, a partir disso, chegar aos desenvolvimentos expressivos de outros corpos e de suas outras realidades” (MAIA, 2021).

A pesquisadora Michele Zaltron dialoga com o professor Luciano Maia quando ela afirma que “[...] a proximidade do ser humano com sua própria natureza vai se perdendo no dia a dia, nos automatismos que se fixam constantemente pela repetição de atos e pensamentos padrões” (ZALTRON, 2021, p. 53).

Esses jogos aos quais me refiro como objeto de pesquisa dessa dissertação estão associados a esses preceitos, aos textos dramáticos ou literários, que foram trabalhados durante minhas aulas por meio das ações físicas do “novo método” proposto por Stanislavski.

Essa pesquisa teve início com entrevistas de alguns estudantes; sendo a entrevista um dos procedimentos metodológicos. Eles participaram das experiências relatadas e analisadas nessa dissertação. Tratando-se de um memorial analítico, fazer esse resgate de memórias também através dos estudantes foi de importante valia. Além disso, utilizei um diário de bordo com anotações desde o ano de 2017, data da primeira experiência analisada nesta pesquisa, e com algumas fotos que também muito contribuíram no resgate dessas memórias. “[...] Lembrar, não é de fato reviver uma memória conservada, intacta; pelo contrário, lembrar é ato de refazer, reconstruir, repensar com as idéias de hoje, as experiências do passado”

¹⁸ Maria Lucia de Souza Barros Pupo possui graduação em Escola de Comunicações e Artes pela Universidade de São Paulo (1973), mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1981) e doutorado em Études Théâtrales - Université de Paris III (Sorbonne- Nouvelle) (1985), além de ter efetuado pesquisa de pós doutorado em Tétuan, Marrocos (1996). Vem atuando na área de licenciatura em artes cênicas, principalmente em torno dos seguintes temas: pedagogia, formação, teatro contemporâneo, ação cultural, mediação teatral e dramaturgia. Suas pesquisas e atividades docentes se estendem a diferentes cidades brasileiras, além de se desenvolverem também na França, Bélgica e México.

¹⁹ A autoria desse parecer se refere ao professor Luciano Maia, fazendo parte do meu exame de qualificação, do qual ele fez parte da Banca de Avaliação do dia 04 de maio de 2021.

segundo Bosi (2003, *apud* OGEDA, 2008, p. 48). Esses registros foram primordiais nesse caminho de construção, reflexão e análise dessa pesquisa articulada à epistemologia do teatro.

Para melhor entendimento dessa dissertação, a organização está estruturada da seguinte forma:

O primeiro capítulo, “O olhar em Ariano Suassuna”, foi construído de forma a apresentar teoria e prática das experiências criativas entre os estudantes da Escola de Teatro da FAETEC de Quintino e o PEJA do CIEP Presidente Tancredo Neves. Os estudantes da escola de Quintino se apresentaram no CIEP com o texto “O rico avarento” de Ariano Suassuna. Discute-se por meio dessa pesquisa, que gira em torno do memorial analítico do ano de 2017, os procedimentos pedagógicos relacionados à imaginação, pensamentos, palavras e ações físicas.

Os subcapítulos do capítulo 1 tratam especificamente das questões referentes ao teatro na educação. O primeiro subcapítulo é intitulado: “O ator criativo - fluidez na sala de aula” e o segundo subcapítulo é intitulado: “Procedimentos em sala de aula: ensaios com o grupo Chapuletarte”. As discussões giram em torno dos relatos descritivos-analíticos da teoria e prática dos elementos constitutivos para o ator criativo, relacionando com as ações físicas e estímulos de jogos de improvisação a partir do texto de Ariano Suassuna (“O rico Avarento”). O terceiro subcapítulo se intitula: “‘O Rico Avarento’- Visões dos estudantes da Escola de Teatro da FAETEC Quintino”. São abordadas as diferentes visões dos estudantes a respeito de suas personagens através da produção de pequenos textos. O quarto subcapítulo “Caracterização e Inspiração” ressalta um pouco da cultura popular no processo criativo atravessado pela autonomia dos estudantes. O quinto subcapítulo “Ultrapassando os muros de Quintino” destaca as apresentações dos estudantes em diferentes locais com o texto “O Rico Avarento” de Ariano Suassuna, assim como outros, inclusive autorais inspirados no mesmo autor. No sexto subcapítulo, intitulado “Aula espetáculo - educação e resistência” e o sétimo subcapítulo “Encontro dos estudantes da Escola de Teatro da FAETEC Quintino e o PEJA-CIEP Presidente Tancredo Neves: Conexões de Teatro e Educação”, são discutidas as experiências do espectador de teatro e sua conexão com a educação através da aula espetáculo do referido texto com ações em defesa da cultura brasileira, produzindo na sala de aula uma educação estética integrando os estudantes das duas escolas. Questões referentes às propostas diferenciadas de transformação do “quadrado” da sala de aula na produção de uma educação estética embasada no simbólico e sensível são abordadas.

Os principais referenciais teóricos são: 1) Maria Knébel²⁰, que transmite, por meio do seu livro “Análise-Ação”, o método recebido diretamente por Stanislavski; cujos textos, em russo, são traduzidos por Anatoli Vassíliev²¹ têm por base as edições originais com tradução e notas de Marina Tenório²² e Diego Moschkovich²³. Esse livro muito contribuiu para minha produção escrita e meu encontro com o conceito teórico e o fio condutor dessa dissertação - “Texto e ação - autonomia criativa na Formação de Jovens e adultos da Rede Pública do Rio de Janeiro”; 2) A pesquisa de Nair D’Agostini²⁴ por meio do seu livro “Stanislávski e o método de Análise Ativa” muito contribuiu para a estruturação e melhor compreensão pedagógica da análise do método, assim como Helena Vássina e Aimar Labaki 3) A abordagem da pesquisadora Michele Zaltron²⁵ por meio do seu livro “Stanislávski e o

²⁰ Pedagoga teatral, atriz e diretora, Maria Knebel nasceu em Moscou no ano de 1898. Começou a estudar teatro em 1921, no Estúdio dirigido por Mikhail Tchekov, e, em seguida, foi aceita como atriz no Teatro de Arte de Moscou. Em 1935, passa a trabalhar como pedagoga de “Palavra Artística” no Estúdio de Ópera e Arte Dramática, que Stanislavski manteve em sua casa até 1938, ano de sua morte. Coordenou o curso de direção do Instituto Estatal de Artes Teatrais (GITIS). Knebel é reconhecida por sistematizar e manter viva a pedagogia da Análise Ativa, objeto de artigos e livros ao longo de sua vida. E também por seu trabalho como pedagoga, pelo qual foi reconhecida com o título de *Artista do Povo da Rússia*. Entre seus estudantes estão alguns dos mais importantes diretores da segunda metade do século XX, como Anatoli Efros, Anatoli Vassíliev, Adolf Shapiro e Leonid Kheifits. Faleceu em 1985 em Moscou (KNEBEL, 2016).

²¹ Nascido em 1942, entrou no curso de direção do Instituto Estatal de Artes Teatrais (GITIS). Estudou com Andrei Popóv e Maria Knebel. Em 2005, tornou-se o diretor artístico da faculdade de direção no Instituto Teatral ENSATT, em Lyon. Em 2006, após desentendimentos com a administração de Moscou, é expulso da Rússia e continua suas atividades na Europa. Seu espetáculo mais recente foi *La Musica*, baseado na peça de Marguerite Duras e encenado na Comédie Française em 2016. É autor de diversos livros publicados na França, Itália, Alemanha e Hungria. Foi vencedor dos prêmios Stanislavski, Golden Mask e Ubu, este o maior prêmio teatral italiano. Na França, foi condecorado com os títulos de *Comendador da Ordem das Artes e das Letras* e *Cavaleiro da Ordem das Palmas Acadêmicas*. (KNEBEL, 2016).

²² Nasceu em Moscou, em uma família russo-brasileira, passando a infância e a adolescência entre os dois países. É tradutora. Estudou teatro em Moscou, onde se formou com o diretor Anatoli Vassíliev. Fez mestrado em coreografia pela HZT, em Berlim. Traduziu, diretamente do russo, a novela *O duelo*, de A.P Tchekhov (Editora 34, 2014) (KNEBEL, 2016).

²³ Diretor de teatro e tradutor. Tem bacharelado em Artes Cênicas pela Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo e fez mestrado em Literatura e Cultura Russa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde pesquisou as heranças históricas de Stanislavski e Meyerhold (KNEBEL, 2016).

²⁴ Nair D’Agostini Formada bacharel em Direção Teatral, professora com licenciatura plena em Arte Dramática Federal pela UFGS universidade federal do Rio Grande do Sul, realizou pós graduação no LGITMIK- Instituto Estatal de Teatro, doutorado na universidade de SP- Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Departamento de letras e ciências humanas- Departamento de Letras Orientais- Pós Graduação em literatura e cultura Russa.

²⁵ Michele Almeida Zaltron é professora, diretora, atriz e pesquisadora da arte teatral. Doutora em Artes Cênicas- Linha de Pesquisa: Processos Formativos e Educacionais, pela UNIRIO (2016), com estágio doutoral (bolsa CAPES - PDSE) na Escola-estúdio do Teatro de Arte de Moscou – Moscow Art Theatre School, Rússia, (2014-2015). Tese: O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o sistema de K. Stanislávski. Mestre em Ciência da arte pela UFF- Área de Concentração: Teorias da Arte, pela UFF (2011). Dissertação: Imaginação e desconstrução em K. Stanislávski. Bacharel em Artes Cênicas - em Direção e em Interpretação Teatral pela UFSM (2002 e 2003). É idealizadora, organizadora e coordenadora geral, junto de Tatiana Motta Lima. Do seminário Stanislavski, evento de âmbito nacional que já realizou duas edições, em 2026 e em 2018, no Rio de Janeiro.

trabalho do ator sobre si mesmo" e também de seus artigos foram imprescindíveis para uma maior reflexão sobre a ética e a poética dos ensinamentos do mestre 5) Michael Chekhov com exercícios práticos 6) Yoshi Oida com reflexões do processo criativo do ator 7) Viola Spolin, com teorias e práticas dos jogos teatrais, assim como Jean Pierre Ryngaert 8) contou-se também com Ingrid Koudela que, além de apresentar no Brasil o nome de Viola Spolin, contribui de maneira significativa como autora, conhecedora e pesquisadora de Brecht, presente nessa pesquisa; 9) Augusto Boal e Boaventura de Souza Santos dialogam sobre a democracia que se impõe por práticas nas esferas locais e que se realizam nas Redes de movimentos sociais e de resistência; 10) se contou também com Flávio Desgranges, que argumenta a disponibilidade do espectador e sua conquista cultural, com Larrosa Bondia, refletindo sobre as experiências, com Marina Henriques Coutinho, Maria Lucia Puppo, argumentando sobre ações educativas, com Marco De Marinis e Fernando Antônio Mencarelli sobre corporeidade no Teatro e dramaturgias em processo.

No segundo capítulo, intitulado "Experiências criativas dos estudantes do PEJA da Rede Municipal de Ensino do RJ- CIEP Presidente Tancredo Neves", aborda-se a relação dialética entre teoria e prática, com discussões de temas inerentes ao contexto dos estudantes e confrontados na prática teatral. O conto de Anna Claudia Ramos, "As Marias", é a matriz a ser discutida no capítulo. Impulsionados pelo texto, os estudantes compartilham seus sonhos.

O primeiro subcapítulo, intitulado "Procedimentos em sala de Aula" trata de questões relativas aos avanços e dificuldades no decorrer do processo das aulas de Arte/ teatro com a turma do ano de 2019 do PEJA. O segundo subcapítulo "As Marias": relação professor-estudante", apresenta o conto de Anna Claudia Ramos, fomentando uma discussão que gira em torno da relação aluno-professor. O terceiro subcapítulo, que tem por título "Ações físicas: transformações nos estados de presença", discute o sistema de jogos de Viola Spolin no instrumento da fisicalização, indicando uma influência de Stanislavski em seu método. Brecht e Koudela ressaltam a importância dos jogos teatrais na promoção da construção de pensamentos. No quarto subcapítulo, nomeado de "superobjetivo: diálogos com os estudantes", é apresentado esse importante elemento de análise geral da obra proposto por Stanislavski, sendo contextualizado por intermédio de um relato de um sonho de uma das estudantes. No quinto subcapítulo, chamado de "Construção do enredo e ação no texto *As Marias*", de Anna Cláudia Ramos, os estudantes selecionaram os grandes acontecimentos; os fundamentais, impulsionados pelas circunstâncias dadas e conflito e foi feito um esquema de

cenar com circunstâncias dadas e objetivos da personagem. A partir desse eixo, os estudantes fizeram a análise ativa dos “études”. A questão da lógica e das ações são debatidas com os estudantes. No subcapítulo seis, denominado de “Jogos improvisacionais: trocas de experiências criativas”, os estudantes fazem improvisações a partir de um jogo adaptado por mim a partir da proposta de Viola Spolin. Esses estudantes contextualizam de uma outra forma o conto e se apresentam em um evento da prefeitura, o qual acontecia todos os anos, antes da pandemia. O evento é o “Encontro de jovens e adultos da Rede Pública do RJ”.

O principal referencial teórico deste capítulo são as teorias e pesquisas das abordagens de Paulo Freire, que embasam as discussões em torno da resistência e obstáculos à nossa existência e seu desafio na relação aluno-professor, em diálogo com pensadores, entre eles professores e pesquisadores da pedagogia do teatro, como os que já foram mencionados anteriormente, além de Ryngaert, Bell Hooks, Ana Mae Barbosa, Marcos Bulhões, Michele Zaltron e Nair D’Agostini.

No terceiro capítulo, “Ação e Palavra em tempos de pandemia com os estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino”, são abordadas questões relativas às práticas teatrais por meio da comunicação virtual no ensino a distância (EAD), analisadas no relato de experiências ocorridas no ano de 2020 com os estudantes da Escola de Teatro da FAETEC de Quintino. Refiro-me à leitura dramatizada do texto “Aurora da minha vida” de Naum Alves de Souza transmitida na Rede social pelo canal do *Youtube*.

O primeiro subcapítulo, que recebe por título “Novas Trilhas Teatrais”, é destinado à reflexão da impermanência e instabilidade desse momento atual pandêmico, porém como possibilidade de transformação e caminhos. Stanislavski enfatiza as leis da Arte as da natureza, assim como Yoshi Oida. A pesquisadora Michele Zaltron faz também uma abordagem do ser humano integrado à natureza e o trabalho sobre si mesmo com ações que estimulam a autonomia criativa. No segundo subcapítulo, denominado: “Jogo teatral através da tela”, faço um relato analítico descritivo do trabalho por meio da plataforma on line, discutindo escolhas de textos, estratégias e caminhos para processo e produções artísticas durante a pandemia do quadro da “COVID 19”, destacando algumas inquietações e questões sobre a prática da “falta” de liberdade. A teoria e prática de jogos teatrais de Viola Spolin e Roberta Carreri compõem essa análise da práxis pedagógica. No terceiro subcapítulo nomeado: “Momento presente: Improvisações gerais com o texto de Aurora da minha vida de Naum Alves de Souza”, são descritas as improvisações do romance da vida das personagens

embasadas na abordagem de Nair D'Agostini com jogos práticos propostos por Viola Spolin. No quarto subcapítulo, “Texto e ação: O ser humano ator” são abordadas as fissuras da pedagogia teatral se investigando a fala cênica como importante ação no processo criativo de acordo com Maria Knébel. O subcapítulo cinco intitulado; “Criação Artística: Estudantes de Quintino cruzando fronteiras” fala dos estudantes de diferentes períodos letivos, inclusive de mais de vinte anos atrás que participaram da apresentação virtual se estendendo também à 8ª JITOÚ”(Jornada Internacional de Teatro do Oprimido) .

Para alicerçar esse capítulo, como referências teóricas além dos mencionados anteriormente, são convocados outros pensadores, entre professores e pesquisadores da pedagogia, como Artaud, Foucault Augusto Boal, Boaventura de Souza Santos, Thich Nhat Hanh, Bell Hooks, Paulo Freire, Larrosa Bondia, Maria Lucia Puppo, Adrienne Ogêda Guedes, Liliane Mundim, Juliana Souza Rego, Helen Sarapecck, Lineu Carlos Constantino, Jane Celeste Guberfain.

Os apêndices A e B, respectivamente, trazem os depoimentos do grupo Chapuletarte da Escola de Teatro FAETEC Quintino sobre a experiência vivenciada durante a apresentação no CIEP Tancredo Neves com a montagem do texto “O Rico Avarento” de Ariano Suassuna, e dos estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino sobre a experiência do processo criativo virtual com o texto “A Aurora da Minha Vida” de Naum Alves de Souza. Por fim, o apêndice C traz o Termo de Autorização para a utilização de imagem e entrevista individual para fins de pesquisa, solicitado aos estudantes participantes desse estudo.

CAPÍTULO 1

O OLHAR EM ARIANO SUASSUNA

1.1 O ator criativo: fluidez na sala de aula

O diretor Yoshi Oida (2001) conta que, no teatro Kabuqui, há um gesto que indica “olhar para a lua” e que é quando o ator aponta o dedo indicador para o céu. Certa vez, ele afirma, um ator muito talentoso interpretou tal gesto com graça e elegância e o público achou que ele tinha feito um lindo movimento. Um outro fez o mesmo gesto: apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante, simplesmente viu a lua. Yoshi prefere este tipo de ator: “o que mostra a lua ao público”. O ator capaz de tornar-se invisível.

Ele afirma ainda que figurino, peruca e maquiagem não são suficientes para alcançar esse nível de desaparecimento. Comenta também que os ninjas tinham que treinar por muitos anos seus corpos para se tornarem invisíveis. Para ele, “Do mesmo modo, os atores devem trabalhar duro para se desenvolverem fisicamente não para exibir habilidades, mas serem capazes de sumir” (OIDA, 2001, p.21).

Creio que esse ator de que fala Yoshi Oida apresenta pontos de contato com as observações apontadas por Stanislavski:

[...] a criação é acima de tudo a plena concentração de toda a natureza espiritual e física. Abrange não só a visão e a audição, mas todos os cinco sentidos do homem. Abrange, ademais, o corpo, o pensamento, a mente, a vontade, o sentimento, a memória e a imaginação. (STANISLAVSKI, 1989, p.414)

Com o conceito da ação física proposto por Stanislavski, utilizando como exemplo o gesto do ator que olha para a lua, este deveria permitir-se realizar essa ação sem a preocupação em emocionar-se, uma vez que “Stanislavski sempre evitou trabalhar diretamente sobre emoções/sentimentos/sensações, ainda que buscasse meios para trazê-los à tona” (ZALTRON, 2015, 39), distanciando-se do que poderia ser um clichê, mas utilizando-se da “plena concentração” na ação do ator de Yoshi; “apontar para a lua”. O ritmo com que direciona o dedo da mão pode também acontecer “dentro de um tempo ritmo variado, sendo que as ações preenchem o tempo com movimentos rápidos e lentos e pausas” (D’AGOSTINI, 2019, p114).

Zaltron (2021) faz referência à natureza criativa e orgânica que Stanislavski buscava na totalidade corporal do ator. Ela afirma: “[...]inexistência de dicotomia no entendimento de Stanislavski entre ‘interno’ e ‘externo’. É de suma importância que o leitor receba esses termos sob a perspectiva da totalidade psicofísica e indivisível do ator.” (ZALTRON, 2021, p.45)

As ações físicas ganham muita importância no processo criativo do ator no “novo método” pensado pelo mestre russo e dialogam com outros diretores do teatro contemporâneo. Segundo o professor Marco de Marinis²⁶:

A experiência prática dos diretores-pedagogos mostra que o ator, para chegar a expressar em cena de maneira eficaz em relação aos objetivos do papel-partitura, ou todavia, da sua performance, não deve começar pelos sentimentos, mas pelo corpo, isto é, deve começar pelos movimentos, pelos gestos, pelas ações físicas. Serão aqueles movimentos, aqueles gestos, aquelas ações físicas a induzir nele as sensações-sentimentos-estados de ânimo apropriados para a situação. O último stanislavski (ações físicas), Meyerhold (Biomecânica) e Artaud (Atletismo afetivo)- para mencionar apenas três dos mais importantes- se encontram totalmente reunidos na adoção desse paradigma. (DE MARINIS, 2014, p 48)

Os elementos presentes anteriormente no sistema proposto por Stanislavski também se relacionam com as ações físicas. Ressalto alguns constitutivos do “estado interior da criação” e fundamentais para o ator criativo. Elencados por Nair D’Agostini (2019), e em diálogo com abordagens de Elena Vássina²⁷ e Aimar Labaki²⁸ (2015), destaco os que mais utilizo durante o processo de trabalho com os estudantes:

Concentração da atenção: envolve a observação, imaginação e a memória. “A observação da vida e de si inclui um vasto trabalho sobre os cinco sentidos, os quais segundo Stanislavski, liberam o sexto sentido, a intuição e a inspiração”.(D’AGOSTINI, 2019, p. 79). Spolin também dialoga com o mestre quando orienta:

Continue a estimular os alunos-atores a fazer um estudo consciente e cuidadoso do mundo físico que os cerca. Encoraje-os a observar como as coisas se parecem, como é o sabor, o som o aroma e a textura delas. A observação clara do mundo à sua volta é uma ferramenta necessária para o ator do teatro improvisacional. (1992, p.79)

Procuo estimular os estudantes a observarem algo não percebido enquanto fazem determinada refeição, observando mais profundamente o sabor e o cheiro dos alimentos, o

²⁶ Marco De Marinis (1949) é professor regular da área do teatro da Universidade de Bolonha na Itália. Se especializou em teoria do teatro

²⁷ Elena Vássina é pesquisadora e professora russa, formada na Faculdade de Letras da Universidade Estatal de Moscou Lomonósov (MGU) com pós- doutorado em teoria de Semiótica de Cultura e Literatura pelo Instituto Estatal de Pesquisa da arte (Rússia). Atualmente, é professora da Literatura e Cultura Russas na Universidade de São Paulo.

²⁸ Aimar Labaki é dramaturgo, roteirista, diretor de teatro e cinema, tradutor, ensaísta e curador de artes Cênicas.

ritmo com que o transporte público faz o trajeto até suas residências, as cores e formas das imagens que os atravessam enquanto estão sentados, próximos à janela. Em sala, também trabalhamos o círculo de atenção, que é um espaço estabelecido pela visão do ator no qual eles focam em alguns objetos dentro ou fora do ambiente. O pequeno círculo são as ações mais próximas com um determinado objeto, consigo mesmo ou com o colega de cena. O médio círculo amplia essa área de visibilidade e se estende para um espaço maior do jogo cênico. No grande círculo, estendemos para o imaginário, para fora da sala e outras visualizações. Sobre a questão da atenção cênica, Stanislavski nos ensina que: “A atenção dirigida a um objeto desperta uma necessidade natural de fazer algo com ele, enquanto a ação faz a atenção se concentrar ainda mais no objeto. Desse modo, a atenção se unindo e se entrelaçando com a ação, criará um forte vínculo com o objeto”. (STANISLAVSKI,1989, apud VÁSSINA e LABAKI, 2015, p.300)

A Imaginação: A técnica utilizada por Stanislavski como caminho de criação artística é a improvisação e “esta exige do ator não a rigidez de ideias e atitudes, mas uma mente volátil, ágil e alerta, capaz de responder, imediatamente, aos estímulos com a ação. Para dar sentido e interesse ao jogo, o ator tem que acreditar nas proposições destes.” (D’AGOSTINI, 2019, p. 88) Os estudantes são estimulados a trabalhar o imaginário na arte, o que os impulsiona também à inventividade de suas realidades. O mestre russo nos faz refletir ao apontar que:

A imaginação cria o que existe, o que acontece, o que conhecemos, a fantasia, por sua vez, nos mostra aquilo que não conhecemos, o que jamais existiu ou existirá na realidade. Ainda que, talvez, pudesse vir a acontecer. Quem sabe? Quando a fantasia do povo criou o tapete mágico, quem poderia imaginar que viríamos a voar em aviões? A fantasia sabe tudo e pode tudo. E assim como a imaginação, é indispensável ao artista. (STANISLAVSKI,1989 apud VÁSSINA e LABAKI, 2015, p. 297)

O Se Mágico: “O que eu faria se me encontrasse em tais circunstâncias?” A ação é gerada pelo objetivo externo mas, também, pelo impulso interno, por uma motivação, uma causa, pelas circunstâncias propostas. O estudante é desafiado a agir e convocado para o jogo teatral. Na abordagem de Elena Vássina e Aimar Labaki :

O se, simples ou mágico, é a fórmula que Stanislavski encontra para concentrar a ideia de situação ficcional que, vivenciada como real pela imaginação do ator, permite que seu corpo e seus sentimentos reajam de maneira natural, orgânica, propiciando uma presença viva no palco. O mesmo processo, na verdade, é vivido pelo autor, pelo diretor e pelos demais criadores da cena. Cada um reage a um determinado se proposto por si mesmo ou pelos artistas que o precederam no processo. (VÁSSINA e LABAKI, 2015, p.294)

Creio que o “Se”, por não falar sobre a realidade do fato, seja uma alavanca para o estudante de Artes/Teatro se permitir colocar-se no lugar da personagem, se experimentando em circunstâncias por ele não vivenciadas e aceitando com fluidez a existência de tal fato, impulsionando para o jogo teatral.

Fé e sentido de verdade: “A verdade na cena é aquilo que acreditamos sinceramente que ocorre dentro de nós mesmos, internamente, como também na alma de nossos *partners*. A verdade é inseparável da fé, como a fé o é da verdade.” (STANISLAVSKI, 1961 apud D’AGOSTINI, 2019, p.93). O estudante cria de forma consciente e, desse modo, desperta o sentimento (subconsciente) estimulado pela fé e a verdade cênica.

Tempo-Ritmo: Stanislavski, em suas pesquisas, procurou estabelecer uma maior precisão da ação psicofísica e da linguagem “O tempo é rapidez ou lentidão. O tempo encurta ou prolonga a ação, acelera ou retarda a linguagem.” (STANISLAVSKI, 1955 apud D’AGOSTINI, 2019, p.114).

Segundo Nair D’Agostini, os elementos da arte do ator - físicos, espirituais e emocionais - seriam desencadeados pelo tempo- ritmo, estimulando diretamente as forças motrizes da vida psíquica: a mente, a vontade e os sentimentos. No decorrer das pesquisas e experimentações de Stanislavski. entende-se que “é necessário primeiro experimentar com o corpo físico para depois captar interiormente o significado e a influência do tempo-ritmo em cena” (D’AGOSTINI, 2019, p.113), não partindo, portanto, somente de processos mentais, mas também da corporeidade, que é o foco investigativo que permeia a presente pesquisa.

Pensando no Tempo-Ritmo, expressividade e pesquisa corporal, utilizo um jogo teatral proposto por Spolin, que se intitula “Imagens de animais”, segundo a orientação da autora:

Quatro ou mais jogadores

leve o grupo para um zoológico ou fazenda para o movimento, ritmo e características físicas reais dos animais - o osso e as estruturas faciais são tão importantes quanto o mais óbvio movimento. Desta forma, os alunos-atores terão uma impressão real para recapturar e não simplesmente uma figura de um livro. A generalização deve ser evitada para que o exercício tenha valor.

Separadamente, cada ator decide qual animal vai retratar. Os atores não precisam discutir sua escolha entre si. Cada ator deve assumir exatamente as qualidades físicas de seu animal e mover-se pelo palco com ele. Deve ser dada instrução durante o exercício, para liberar os atores para trabalharem com o problema.

Quando os alunos tiverem se entregado totalmente para as qualidades do animal e tiverem captado novos ritmos corporais, peça que façam os sons de seus animais.

Continue com a instrução até que tenham desaparecido as resistências e som e movimentos corporais estejam integrados.

Agora, peça aos atores para que se tornem novamente humanos e se movimentem pelo palco absorvendo as características e o som dos animais na sua ação e discurso humanos. Devem manter o ritmo dos animais no seu corpo e o som dos animais nas palavras que estão pronunciando.

Quando estiverem se movimentando em pé e tiverem absorvido as características e som do animal, o orientador rapidamente estabelece: Onde, Quem e o Quê para eles. (SPOLIN, 1992, p.236)

Segundo as pesquisas de D'Agostini:

A observação e a mimesis dos animais passam a ser estudo obrigatório, desenvolvido nos programas das “escolas estúdios”. A mimesis deve ser entendida não como uma cópia do animal, uma imitação, mas a incorporação do ritmo interno, que constitui a essência de determinado animal. O ator necessita entender e perceber em si o mecanismo do corpo do animal, as articulações e a plasticidade e, sobretudo, a sua característica interior, as nuances de seu estado anímico, as defesas e os ataques. (D'AGOSTINI, 2019, p.109)

A partir de observações, os estudantes experimentam algumas adaptações relacionadas à plasticidade do movimento e à expressividade, experimentando diferentes posturas com variações de ritmos e respirações. Levam, então, para as suas personagens, a energia que encontraram em alguns animais, o objeto de sua pesquisa corporal, conforme destaca D'Agostini com relação a prática da mimesis corpórea utilizada por Stanislavski e Spolin numa das propostas de seus exercícios.

Procuo também estimular diferentes ritmos nas ações propostas pelo texto ou pelas situações a serem trabalhadas. Utilizo recursos sonoros e marcações com as “palmas das mãos”, através das repetições, buscando gerar precisão e verdade nas ações propostas aos estudantes.

A repetição também é um aspecto relevante na análise da ação. No processo criativo, ela não está limitada somente a reproduzir o que já foi realizado. Ela pode levar a uma transformação das próprias ações, da qual o ator vai se apropriando. Ioshi Oida legitima esse aspecto da repetição quando observa:

[...] Movimentos repetidos têm o efeito de estimular nossa energia interna, tornando-nos mais sensíveis e despertos como pessoas. No passado, os monges cristãos gastavam parte do dia andando em círculo nos claustros dos mosteiros, assim como é feito nos santuários japoneses xintoístas.[...] uma boa ação física é aquela que provoca alguma mudança ou nos leva a uma maior compreensão. Sendo assim, quando empregamos o tipo certo de voz ou movimento físico, podemos sentir que nossa vida está mais alegre, ou nossa mente está mais límpida, ou nossa prontidão se torna mais sensível. De algum modo nos tornamos mais fortes (OIDA, 2001, p.77-80).

Durante minhas aulas, realizo alguns exercícios de aquecimento que passam pela repetição, com o objetivo de estimular a energia interna e despertar os estudantes para o momento presente. Nas aulas que aconteceram na Escola de Teatro da FAETEC Quintino, algumas salas são mais espaçosas, com cadeiras que ficam nas laterais do espaço. Isso é um aspecto facilitador, pois permite uma liberdade espacial para que os estudantes experienciem exercícios de estímulos à habilidade física.

“No novo método” do mestre, as ações físicas passam a estar à frente do processo criativo, Zaltron fala que os meios experienciados por Stanislavski através da importância e o respeito com a essência da criação processual de estar aberta a experimentações no momento presente da cena, envolvendo corpo e mente e transformando suas estratégias artísticas, passaram da inversão do “crer para agir” ao “agir para crer” (RUGGIERO, 1993 apud ZALTRON 2015). Segundo Zaltron:

A Ação física além de exigir a integralidade psicofísica do ator para sua realização, também é a responsável concreta pela geração dos sentimentos e das sensações involuntárias que proporcionam vida à cena.

Dessa nova perspectiva, os objetivos, a lógica e as coerências das Ações físicas são os elementos que recebem mais atenção no decorrer do processo criativo. Conforme salienta Stanislavski, os atos que realizamos na vida possuem espontaneamente lógica e coerência, pois tem um porquê, um fundamento. Enquanto que na cena não funciona dessa maneira, ao lidar com situações fictícias, o espontâneo tende a se tornar falso convencional. Portanto, cada ator precisa criar a lógica e a coerência do que faz em cena, considerando a necessidade de cada ação para a realização do seu objetivo. (ZALTRON, 2015, p.40)

As situações fictícias encontram na improvisação a autonomia criativa para a espontaneidade que o estudante experiencia, como estímulo ao ator criador. RYNGAERT²⁹ alude a esse respeito: “A improvisação é mitificada porque autoriza a cada momento a criação do ator e restabelece o contato íntimo entre o corpo do ator e seu imaginário. Não mais dizer as palavras de um outro ofereceria uma sensação única de liberdade.” (RYNGAERT, 1995, p.30).

Neste capítulo, farei relatos descritivos-analíticos com base em um processo com estudantes da Escola de teatro e do CIEP, em trabalho desenvolvido no ano de 2017. Por meio de muitas conversas, entrevistas, anotações em caderno e diário de bordo, foi possível voltar a esse tempo e analisar os registros de muita importância para esse memorial. Segundo Bosi:

²⁹ Jean – Pierre Ryngaert, diretor e teatrólogo. Considerado uma das principais referências para a área da Pedagogia do Teatro, Ryngaert vem desenvolvendo um consistente trabalho com diferentes grupos desde a década de 1970 e publicou suas experiências sobre os jogos dramáticos, construindo um processo de trabalho baseado no conceito de indutor de jogo. (MUNDIM, 2016, p.14)

[...] As situações que vivemos e as outras pessoas afetam, provocam, impulsionam nossa memória. Cada memória individual é assim, um ponto de vista sobre a memória coletiva que muda conforme o lugar que ocupamos e as relações que mantemos com os outros meios”.(BOSI, 2003, *apud*, GUEDES, 2008, p.48).

Essa escola de teatro reluz no complexo da FAETEC de Quintino³⁰, no “Nosso Quintal”, como é carinhosamente reportada pelos professores e estudantes. A letra da música de Alceu Valença desperta nas minhas memórias físicas o primeiro espetáculo montado na escola³¹ e comunica a atmosfera do lugar:

Na bruma leve das paixões que vêm de dentro
Tu vens chegando pra brincar no meu **quintal**
No teu cavalo
Peito nu, cabelo ao vento
E o sol quarando nossas roupas no varal
Tu vens, tu vens
Eu já escuto os seus sinais³².

“Tu vens” - estudantes de diferentes classes sociais e de diferentes lugares - ocupando o nosso “Quintal” com suas energias renovadoras e as paixões pelo jogo e o fazer teatral!

1.2 Procedimentos em sala de aula: ensaios com o grupo Chapuletarte

Nesse “Nosso Quintal”, os estudantes, participantes dos processos que descrevo nessa pesquisa, brincaram, jogaram e encontraram-se a partir do ano de 2015. São oriundos de alguns cursos ministrados por nós, professores da escola de teatro³³. Minha disciplina sempre

³⁰ Complexo da FAETEC Quintino - situado em um grande complexo - está localizado na capital do Rio de Janeiro, no bairro de Quintino. Algumas das unidades que fazem parte desse lugar são: Faculdade de Educação Tecnológica, Escola Técnica Estadual, Centros Vocacionais Tecnológicos (CVT, aos quais nesse presente momento, a Escola de Teatro da FAETEC Quintino está subordinada), Escolas de Artes, de hotelaria, entre outras.

³¹ O primeiro espetáculo montado na Escola de Teatro FAETEC Quintino, no ano de 1997, foi *O pedido de casamento*, de Tchekhov, sob a ótica Stanislavskiana, e teve a minha direção conjunta com o professor Luiz Ernesto Fraga.

³² ALCEU VALENÇA. **Anunciação**. Direção artística: Mazzola. São Paulo: Ariola, 1983

³³ Os professores que trabalham atualmente na Escola de Teatro FAETEC Quintino e que participaram do processo de formação desses estudantes são:

foi a de interpretação. Esses profissionais formam uma equipe muito comprometida e trabalham nesse espaço juntos ao longo desses 24 anos, entre os que estão desde o início e os que foram chegando com o tempo. Eles tiveram muita importância no despertar desse desejo de continuidade das experimentações do fazer teatral desses estudantes.

É característica desse coletivo potencializar os projetos, normalmente com um professor na linha de frente. No trabalho que é relatado, eu ocupava esse lugar, na direção do grupo. Esses docentes acompanharam os estudantes direta e indiretamente, cada qual com sua especificidade: na voz, na teoria, na expressão corporal, na música, sendo também muito

Ana Lúcia Barbosa - fonoaudióloga. Graduada na Universidade Veiga de Almeida, pós-graduada em Linguagem (Centro Especializado em Fonoaudiologia Clínica - CEFAC), Psicopedagogia (Cândido Mendes) e Voz (Centro Especializado em Fonoaudiologia Clínica - CEFAC). Atua na área de teatro com a disciplina de *Expressão Vocal e Preparação Vocal* há mais de 20 anos, na preparação de atores da Escola de Teatro da FAETEC Quintino, e também atuou durante dois anos na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna. Participou de diversos cursos e workshops na área da voz falada (Sotaque, Ressonância, Respiração, Teatro), tendo como supervisora a fonoaudióloga doutora Jane Celeste na área do teatro.

Gustavo Pereira - iniciou seu caminho musical na percussão, com ritmos tradicionais e populares, passando posteriormente ao estudo do cavaquinho. Além de músico, atua como arte educador e instrutor de música. Participa, neste momento, de alguns projetos musicais, como o *Grupo Zanzar* (de danças e músicas populares), o grupo de samba *Batuque Feiticeiro* e o elenco do musical sobre a obra e vida de Clara Nunes (o espetáculo *Deixa Clarear*). Como arte educador na área de música, atua na Escola de Teatro FAETEC Quintino, da rede FAETEC do Governo do Estado do Rio de Janeiro, integra o quadro de educadores da *ONG Solazer* e ainda da creche escola *Ativa Idade* de educação infantil.

Jorge Leite - é ator, tendo trabalhado em diversas Cias (*Chronos, Atores invisíveis, Troupp Pas D'argent e Le Royaume*), com várias montagens. Premiado no cinema com *JENIFFER E NORIVAL – 2015*: Prêmios de Melhor Ator no *Terceiro Festival Brasil de Cinema Internacional* e no *Arouca Film Festival 2015* (Portugal). Formado em Licenciatura em Artes Cênicas pela UNIRIO (RJ), é também Arte Educador, com ênfase na interpretação teatral, dirigindo montagens de formação na Escola de teatro da FAETEC Quintino, desde 2003, e na E.T.E. Martins Penna. Também atua, desde 2006, na preparação e formação de atores e contadores de histórias.

Luiz Ernesto de Oliveira Fraga - Formado em Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilidade em Artes Cênicas pela UNIRIO (RJ) e especialista em Administração Escolar pela Universidade Cândido Mendes. Leciona, há 25 anos, na Escola de Teatro FAETEC Quintino e, há 22 anos, na Rede Municipal de Educação. Lecionou durante 3 anos na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna. Autor, junto com a professora Patrícia Oliveira do Prado (Patrícia Alencar) e com o professor José Teixeira d' Assumpção, do artigo intitulado *Escola de Teatro do CETEP-Quintino e seus caminhos artísticos*, integrante do livro *História e memória da educação profissional no Rio de Janeiro – coletânea de artigos de autores da Rede FAETEC*, organizado pelo Centro de Memórias da FAETEC.

Márcio Saretta - Formação em Bacharelado em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral (1997) e Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (1999), ambos pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Há mais de vinte, anos atua como professor de Artes Cênicas. Atualmente, leciona na Escola de Teatro da FAETEC Quintino, governo do estado do Rio de Janeiro, desde 2001, em diversos cursos, e na Secretaria Municipal de Educação da cidade do Rio de Janeiro desde 2000. Lotado no *Instituto Helena Antipoff*, trabalha com jovens e adultos com deficiência, desde 2010.

Marco Aurélio - é ator desde 1998 e iniciou sua jornada como assistente de direção de David Herman nos cursos da CAL. Foi convidado para atuar e produzir na *Cia d'Os Melodramáticos* e, durante os três anos em que esteve com eles, investigou as obras e técnicas circenses de melodrama. Em 2016, passou a integrar a equipe de profissionais da Escola de Teatro da FAETEC Quintino. Por ter experiência paralela no campo da gestão, onde sua vivência soma à liderança de equipes e à administração de uma escola de maquiagem, foi convidado a assumir a coordenação desta escola de teatro. É professor de *interpretação e expressão corporal*, além investigador iniciante na arte de figurinos e indumentárias.

responsáveis pelo refinamento que os educandos foram conquistando ao longo das experimentações. Além do mais, esses professores estavam presentes em muitas das apresentações externas do grupo, fortalecendo ainda mais a atmosfera criativa positiva, que os apoiava com bons fluidos de energia e muita afetividade (Figura 1).

Figura 1 - Professores e estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino reunidos para concentração, momentos antes de uma apresentação externa.



Fonte: Arquivo pessoal Patrícia Alencar

A trilha foi atravessada pelo universo de personagens das obras de Ariano Suassuna nas atividades oferecidas pela Escola que reuniram os primeiros integrantes do grupo (que se intitulavam “Prática Teatral” e “Criação de Personagem”), nas quais eu era a única professora (Interpretação). Posteriormente, alguns deles almejaram a continuidade das pesquisas e práticas desse autor. Dessa forma, aconteceu o encontro de cinco estudantes³⁴ já com essa

³⁴ Integrantes do grupo Chapuletarte:

Brena Pires - 33 anos, jornalista. Na Escola de Teatro da FAETEC Quintino, cursou Interpretação Teatral e Produção Teatral e Aspectos Legais. Hoje é atriz profissional.

Cléia Gonçalves - 80 anos, fez contabilidade. Na Escola de Teatro, cursou Teatro para Iniciantes, Interpretação Teatral, Preparatório de Voz e Canto e Prática Teatral. Com o itinerário formativo oferecido pela escola, conquistou seu registro profissional de atriz .

Janice Fernandes - 65 anos, fez licenciatura plena em matemática na UFRJ. Na Escola de Teatro, fez os seguintes cursos: Contadores de histórias, Interpretação teatral, Produção Teatral, oficinas de Teatro

experiência anterior, culminando no grupo teatral “Chapuletarte”. O nome foi escolhido pelos próprios estudantes, influenciados pelo uso do termo pelo comediógrafo Ariano Suassuna³⁵.

Em um segundo momento, com a formação do referido grupo, as aulas passaram a ensaios, pois era um desejo desses estudantes dar continuidade aos estudos e práticas iniciados nas atividades oferecidas. Como era algo movido por um desejo nosso, pedi para que a coordenação da escola autorizasse esses encontros, que passaram a acontecer nos meus tempos vagos na Escola de Teatro. Com o decorrer do tempo, a partir da necessidade de aprimoramento do trabalho, fizemos uma extensão de horários, que se estendeu ao espaço da escola, passando também por outros ambientes, como a casa dos estudantes e locais públicos, tal como os jardins do Museu da República³⁶.

Farei aqui relatos descritivos-analíticos desse processo de ensaios ocorridos no ano de 2017 no espaço da sala Fernanda Montenegro³⁷, destinada às aulas práticas na Escola de Teatro da FAETEC Quintino.

O grupo chegava em sala com muita disponibilidade. Na maioria das vezes, os nossos ensaios aconteciam da seguinte forma:

1) Chegada e aquecimento no espaço

Conforme os estudantes chegavam no espaço, pedia para que se alongassem, antes mesmo de que todos estivessem presentes: individualmente, observando sua respiração e silenciando, chegando no lugar.

Fazíamos sempre um círculo no qual nos olhávamos por um tempo. Sempre com uma música instrumental de fundo, costumava pedir para que andassem pela sala, equilibrando os

de Bonecos e Prática Teatral. Hoje, com o itinerário formativo oferecido pela Escola de Teatro FAETEC Quintino e outras experiências, conquistou seu registro profissional de atriz.

Paulo Mansur - 38 anos, fez o ensino médio. Na Escola de teatro, cursou Interpretação Teatral, Criação de Personagem e Prática Teatral.

Thiago Lourenço - faz Licenciatura em Teatro na Faculdade Cesgranrio. Na Escola de Teatro, cursou Interpretação Teatral, além das atividades de Impostação vocal e Jogos Teatrais.

³⁵ O termo chapuletada significa pancada, chacoalhão no sentido figurado.

³⁶ O grupo se reuniu muitas vezes nos jardins do Museu da República, localizado na rua do Catete, 153, Catete- Rio de Janeiro.

³⁷ Cada sala da Escola de Teatro é intitulada com nomes de profissionais vinculados à Arte, como: Fernanda Montenegro, Nelson Rodrigues, Gastão Tojeiro, Viola Spolin, Stanislavski, Jorge Amado e Bibi Ferreira. Também, duas delas homenageiam dois funcionários que trabalharam por muito tempo na Escola: José D’Assumpção e Neuza Matos (*in memoriam*)

espaços vazios e, dessa forma, ocupando-os melhor. A orientação era que buscassem na imagem de um navio esse equilíbrio com maior atenção e distribuição. Segundo Stanislavski (2016), a imaginação é um elemento fundamental do processo criativo. Na abordagem de Knebel sobre o método do mestre, “[...]é o poder da imaginação que nos torna capazes de criar imagens análogas em força às impressões de vida ali presentes” (KNÉBEL, 2016, p 69). Interrupções com ”palmas” serviam de estímulos de concentração para que parassem e observassem se o espaço estava bem ocupado. Caso não estivesse, eles retomavam e voltavam a caminhar, finalizando somente quando alcançavam o objetivo.

Algumas vezes, utilizava exercícios de Michael Chekhov³⁸, conforme esse proposto por ele:

Abra-se completamente, escancarando os braços e espalmado as mãos como se estivesse abrindo as asas para alçar vôo, com as pernas bem separadas. Mantenha-se nessa posição expandida por alguns segundos. Imagine que está ficando cada vez maior. Volte à posição original. Repita o mesmo movimento numerosas vezes. Conserve presente em seu espírito a finalidade do exercício, dizendo a si mesmo ‘Vou despertar os músculos adormecidos de meu corpo: vou reanimá-los e usá-los’ (CHÉKHOV, 1996, p.6).

Observei que esse exercício despertava nos estudantes uma energia e um estado de prontidão que contribuía para libertá-los das tensões físicas do corpo cotidiano Chekhov ratifica em seus escritos:

[...] Somente um comando indiscutível de seu corpo e de sua psicologia lhe dará a autoconfiança, a liberdade e a harmonia necessárias a sua criatividade. Pois na moderna vida cotidiana não fazemos uso suficiente ou apropriado de nossos corpos e, em consequência, a maioria de nossos músculos torna-se fraca, sem flexibilidade, insensível. Eles devem ser reativados para que não lhes falte elasticidade (CHEKOV, 1996, p.6).

Sobre essa “liberdade e a harmonia necessárias à criatividade”, o mestre russo Stanislavski, partindo da abordagem de Nair D’Agostini (2019), considera que “[...] a tensão e o esforço físico em cena são causados pela violação das leis da natureza e paralisam todo o trabalho ativo do ator, interferindo em sua vida psíquica, o que se reflete no processo orgânico da ação” (D’AGOSTINI, 2019, p106). Dessa forma, os estímulos criativos partiam em busca de uma consciência corporal para um melhor controle físico e libertação corporal para a fluidez do processo criativo para as outras propostas que vinham a seguir.

2) Improvisações a partir de algumas cenas do texto de Ariano Suassuna

³⁸ Michael Chekhov – Sobrinho do dramaturgo Anton Chekhov, atuou como diretor, ator e professor no Teatro de Arte de Moscou, sendo um dos melhores alunos de Stanislavski.

Pensando no tempo presente, em consonância também com os jogos teatrais propostos por Viola Spolin, que estimulam “Aquecimentos, Consciência Física e Movimento, Tempo Presente/Aqui e Agora, sentidos, Comunicação não verbal” (Spolin, 2008), os exercícios eram propostos de acordo também com a necessidade do grupo, o interesse dos estudantes e o objetivo a ser alcançado em cada aula.

Trabalhei muitas propostas direcionadas a diálogos não verbais buscando um contato e uma comunicação mais direta entre eles. Entre os inúmeros exercícios direcionados ao grupo, destaco este indicado por Spolin (2008):

Blablação: Intérprete

Times de três. Dois jogadores falam línguas diferentes (ambos usam Blablação). O terceiro jogador entende ambas as línguas e atua como intérprete: o intérprete ouve um jogador e, dirigindo-se ao outro, traduz o que foi comunicado usando o Português. O segundo jogador então responde a comunicação feita pelo primeiro usando Blablação que o intérprete traduz para o primeiro jogador, usando novamente Português. A conversação continua entre os dois estrangeiros através do intérprete que fala sempre Português. (SPOLIN, 2008, B17).

Nesse exercício de Spolin, o ponto de concentração é a “Blablação”- língua estrangeira que propicia uma integração entre som e corpo. Na instrução de Spolin (2008), a autora orienta que o intérprete deve procurar entender o que está sendo comunicado, percebendo que ao longo do jogo todos estão inter-relacionados.

O diálogo não verbal os conduziu para uma comunicação mais atenta. Observei que quando realizavam a proposta em subgrupos menores a comunicação fluía de maneira mais orgânica sem demonstração de sentimentos ou clichês.

Creio que esse exercício proposto por Spolin é oportuno para que o estudante permita adaptar-se a si mesmo à circunstâncias que se apresentam no jogo improvisacional, pois “as possibilidades de adaptação são infinitas, dependem da perspicácia do ator, de sua agilidade mental, temperamento, imaginação artística e, sobretudo, de sua disposição e capacidade para o jogo.” (D’AGOSTINI, 2019, p.103). Ainda segundo D’Agostini (2019), o mestre russo Stanislavski considera que a adaptação é um dos elementos de maior relevância na comunicação. Portanto, utilizo esse exercício de “blablação” para estimular a imaginação também no contexto da cena. Os estudantes se divertem com as inúmeras “adaptações” que vão surgindo no trabalho com o *partner*.

Um outro estímulo criativo proposto aos estudantes era, antes mesmo de apresentar o texto a ser trabalhado, fazer pequenas cenas com o propósito de, através de seu conteúdo, improvisar, sem memorização mecânica, mas falando com suas próprias palavras o que

havam compreendido do texto. Eles, depois de algumas leituras, analisavam os acontecimentos, ações e temas principais do fragmento cênico. Tomando este aqui como exemplo, destaco uma das cenas do texto de *O Rico Avarento*:

Tirateima (só) - está aí um cidadão decente, um sujeito bom! Não visita a casa da mãe pra ela não visitar a dele, dando despesa e botou a pobre senhora para fora por causa de um pires de farofa que ela quebrou! Estou arranjado! Mas, o que é aquilo aí? Menino, olha! Uma galinha assada! Assadinha que está uma beleza! chega está brilhando!

O Rico- (reaparecendo, apavorado)- Epa! Largue essa galinha

Tirateima- (empurrando-o)- Espere, espere lá! Isso não é assim, como o senhor está pensando não! Que é isso?

O Rico- Me dê minha galinha! Essa galinha eu matei, faz duas semanas e estou comendo de pedaço em pedaço, todo dia!

Tirateima- Minha nossa senhora, duas semanas? e como é que o senhor faz?

O Rico- Bem, no café eu como o fígado, no almoço os pés, no jantar um pedacinho da asa e assim ela, sozinha, vai dando pra me sustentar! Não precisa mais! (SUASSUNA, 2007, p.36).

Eles se dividiam em duplas e se apresentavam com diferentes soluções cênicas. Esse exercício era repetido em mais dois ou três encontros antes da leitura do texto. Constatei que as cenas isoladas os impulsionavam a trabalhar o imaginário antes de conhecerem o texto na íntegra o que despertava a criatividade, trazendo uma inquietação para, mais tarde, compararem suas visões à totalidade da obra e à concepção geral do autor.

O interessante é que tiveram a oportunidade de assistir, através da divisão palcos-plataea, a mais de uma versão da mesma cena e isso trazia um certo vigor. Ao mesmo tempo, servia também de aquecimento para a continuidade posterior com todo o texto. Observei que as duas duplas de estudantes que fizeram o personagem do avarento não valorizaram tanto a seguinte fala: “Me dê minha galinha!”, que já demonstrava a avareza do personagem em não querer dividi-la. Essas palavras são de muita importância no jogo teatral, pois os estimulam a interagir, a visualizar com mais facilidade o que está sendo falado e o jogo alcança maior fluidez. Stanislavski, em uma conversa com seus estudantes³⁹, orientou:

Minha tarefa enquanto ser humano que diz algo a alguém. Que tenta convencer alguém de algo, é conseguir que a pessoa com quem me comunico veja o que quero através dos meus próprios olhos. Isso também é importante a cada ensaio, a cada espetáculo: fazer com que o parceiro veja os acontecimentos assim como eu os vejo. Se possuímos esse alvo interior, seremos capazes de agir através das palavras. Senão, o quadro torna-se crítico: falaremos as palavras do papel apenas, por falar, e elas acabarão por acomodar-se no músculo da língua. [...] Não decoram o texto enquanto não tiverem estudado nos mínimos detalhes o seu conteúdo. Só então o texto será necessário. Em segundo lugar, é preciso decorar uma outra coisa: no

³⁹ Essa conversa de Stanislavski com seus estudantes consta nas orientações de Maria Knebel em uma das aulas do *Estúdio de Ópera e Drama* em 1936.

papel, é preciso memorizar a visão, o material das sensações interiores tão necessário para que a comunicação aconteça (STANISLAVSKI, *apud*, KNEBEL, 2016, p.70).

No processo de trabalho, sempre orientava os meus estudantes para que não decorassem o texto, com o objetivo de que este ficasse mais orgânico através das ações psicofísicas propostas por Stanislavski, para que tivessem mais autonomia criativa na experimentação de diferentes formas de comunicação através da improvisação e de suas experiências em cena.

3) Jogos teatrais

No terceiro momento do ensaio, a proposta de trabalho era direcionada para jogos de estímulos criativos voltados para necessidade do grupo. Na cena trabalhada, por exemplo, com “Tirateima” e o “ Rico”, na qual se evidenciava a necessidade para a “visão” em cena, este propósito era explorado na aula seguinte e o jogo teria esse fim. Era um momento para potencializar o que ainda faltava e isso também era decidido com eles. No final da aula, havia um tempo reservado para a avaliação de todos os exercícios realizados, discutindo o que necessitava ser mais trabalhado posteriormente.

Viola Spolin dialoga com Stanislavski em muitas de suas propostas de jogos teatrais. Para esse propósito de contato através do olhar, a autora propõe:

Contato através dos olhos nº 1

Objetivo: Fazer com que os jogadores vejam uns aos outros.

Foco: Em estabelecer contato direto através dos olhos com outros jogadores e dirigir a visão para o adereço ou área de cena a qual se referência.

Descrição: Dois ou mais jogadores. Onde, Quem e O quê são estabelecidos.

Exemplo: Maria entra no quarto para visitar João. João: “Oi Maria” (contato através dos olhos com Maria.) “ Não quer entrar?” “(contato através dos olhos com o quarto) Maria: “ Oi João” (Contato através dos olhos com João.) “ Aqui está o livro que eu ia trazer” (Contato através dos olhos diretamente com o livro) “ Você ainda vai querer? (Contato através dos olhos com o João) (Spolin, 1999, p.81).

A partir desse exercício de Spolin, eu descrevia o “Onde, Quem e O quê” orientada pela cena do Rico Avarento:

Exemplo: Tirateima: “Mas, o que é aquilo ali?” (Contato através dos olhos com a galinha). O Rico: “Epa! Largue essa galinha” (Contato através dos olhos com a galinha) Tirateima- “Espere, espere lá! Isso não é assim, como o senhor está pensando não!” (Contato através dos olhos com o Rico)...

Quando passaram a direcionar a visão para “a galinha”, as duplas que jogavam, nitidamente, estabeleciam um contato e energia fazendo com que “agissem através da

palavra”, como aponta Stanislavski. Essas ações externas atuavam sobre o processo interno e vice-versa. O mestre também orienta sobre elementos que fazem parte da sua psicotécnica, intitulada como Irradiação e Inradiação:

Além do processo de comunicação externa, visível, corporal, também existe outra maneira e mais importante: a comunicação interna, invisível, espiritual.[...] Você sente que, além da discussão verbal e do intercâmbio mental de idéias, se produz ao mesmo tempo dentro de você um processo de percepção recíproca, de absorção e envio de uma corrente com os olhos. É a comunicação invisível por meio da inradiação e da irradiação, que como uma corrente submarina, se move constantemente por baixo das palavras e dos silêncios, e cria uma ligação invisível entre os sujeitos que resulta em uma engrenagem interna. (STANISLAVSKI 1989,apud,VÁSSINA e LABAKI, p.312)

Percebo que a experiência desse recurso proposto por Stanislavski é possível de ser trabalhada com mais fluidez com estudantes em estágio mais avançado, como o grupo aqui descrito. Existe uma variação e um refinamento maior na comunicação.

4) Revelação do texto: *O Rico Avarento*⁴⁰, de Ariano Suassuna

Com adaptação livre, inseri a personagem “Marieta”, de um outro texto do autor, intitulado “Torturas de um coração”⁴¹, a pedido de uma das integrantes do grupo “Chapuletarte”, que a interpretava em outra montagem da atividade Prática Teatral, oferecida pela Escola, e que manifestou um grande desejo de experienciar a personagem em outro contexto, fazendo par romântico com o empregado do Rico.

A história do Rico Avarento gira em torno de “Tirateima”, rapaz humilde que aceita ser mestre-sala do coronel. Com o tempo, ele vai conhecendo a personalidade do patrão, que nega comida aos pobres. O personagem título é punido e a moral cristã permeia o desenrolar da história. Nessa adaptação, a estudante que fazia o coronel também era a “velha”, um único personagem que assumia todas os outros descritos pelo autor no texto original.

Após o contato com algumas cenas isoladas, eles foram direcionados para o momento de revelação do texto, lendo-o integralmente. Conforme o estudo foi avançando, através das leituras e ações, eles foram se apropriando e se encantando pela obra. Stanislavski orienta:

Que os atores, depois do primeiro contato com a peça e o papel, continuem a dar espaço ao seu arrebatamento artístico por mais tempo e com mais força, que contaminem um ao outro com ele, que se apaixonem pela peça, que fiquem relendo-a, inteira e por partes, lembrando as passagens de que gostaram, abrindo um ao outro

⁴⁰ Ariano Suassuna escreve *O Rico Avarento* em 1954, entremez popular em um ato baseado em uma peça popular tradicional de mamulengo (Santiago, 1974).

⁴¹ O mesmo autor escreve *Torturas de um coração ou Em boca fechada não entra mosquito* em 1951 em Taperoá para receber sua noiva e familiares que iam visitá-lo. Uma peça para mamulengos

novas belezas da peça, que discutam, gritem e se inquietem, que sonhem com o seu papel e o dos outros, com a encenação. O arrebatamento e a paixão são a melhor receita para se aproximar da peça e do papel e para conhecê-los.(STANISLAVSKI,1950, apud, KNEBEL, 2016, p.131)

O grupo comentou suas impressões sobre a obra, se entusiasmou com o texto, se encantou com a comédia, focando nos principais acontecimentos, ações, temas, objetivos das personagens, entre outros aspectos. De acordo com cada acontecimento, eles partiam para a cena descobrindo, através das ações físicas, possibilidades de maior entendimento da obra e voltavam para novas leituras do que haviam acabado de experimentar na prática. Analisavam no texto as concepções do autor e o que havia lhes escapado na cena, retomando mais algumas vezes o processo entre ação física e novas leituras.

5) Trabalhando individualmente o “filme de visões” e o “subtexto ilustrado”

Quando Stanislavski falou pela primeira vez de “filme de visões” e o “subtexto ilustrado”, foi algo novo no teatro. De acordo com Maria Knebel:

A visão é a lei do pensamento imagético do ator em cena. Na vida sempre vemos aquilo de que falamos [...] em cena, porém, traímos com frequência essa característica [...] e tentamos agir sobre o espectador por meio de palavras “vazias”, por trás das quais não há imagens vivas do fluxo contínuo da existência (KNEBEL, 2016, p.148).

O grupo “Chapuletarte”, por ser constituído por estudantes em estágio mais avançado, permitia-se experienciar mais esse jogo com as palavras, aprendendo a valorizá-las por meio das imagens. Stanislavski orientava seus atores a treinar as visões de momentos isolados do papel e, conforme fossem as acumulando e as criando de forma lógica, fariam os “filmes do papel”.

Sobre o “subtexto ilustrado”, a concentração sobre os fatos faz com que nos apropriemos mais e quando o ator cria esse subtexto ele estimula sua imaginação, valorizando ainda mais o texto do autor com novos elementos artísticos. Com o decorrer dos meses de ensaio (um semestre letivo), eles espontaneamente já decoravam o texto de maneira orgânica.

1.3 “O rico Avarento” – Visões dos estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino

Com base nesses conceitos de Stanislavski (experienciados também por Maria Knebel), o grupo de estudantes realizou uma atividade. Após terem vivenciado o jogo improvisacional proposto, pelo viés da análise ativa, eles acumularam mais conhecimento,

colocando em prática o material para atuar na imaginação. Com isso, produziram pequenos textos intitulados: “A história do Rico Avaro contada na visão da personagem” (Figuras 2, 3, 4 e 5).

Figura 2 – História contada na visão do Coronel, por Janice Fernandes

Do: Coronel "Rico Avaro"
Um velho sempre vai ser um velho!
Mas você pode escolher como vai
ser a sua velhice.
Eu escolhi viver sozinho numa casa
grande, vazia de lembranças e velha
como eu. Só com bichos, esses sim, são
meus amigos verdadeiros...
Não tive tempo de ser feliz, porque
só pensava em ganhar muito dinheiro,
achava que o dinheiro é que ia
me trazer felicidade!
Reconheço que estive o tempo todo
enganado, no pensamento e também
pelas pessoas, que só se aproximavam
de mim pelo meu dinheiro.
Assim, eu resolvi fechar o cofre e
me fechar para a vida e para o amor!
Sem herdeiro, acho que vou enterrar
meu dinheiro e mandar meu empregado
de abastado procurar! A oportunidade é dele.

Janice Fernandes

...agora vejo
minha conta
ad'ou...
me empreste a sua.

Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar

Figura 3 – História contada na visão de Marieta, por Cléia Gonçalves

VISÃO DE MARIETA SOBRE O RICO AVARENTO.

Eu sou Marieta, namorada do Sirateima, que foi trabalhar de mestre-sala na casa do Rico Avarento. Imaginem que ele não visitava a casa da mãe pra ela não visitar a casa dele. O Rico era uma pessoa maravilhada! Botou pra fora uma empregada velha porque ela quebrou um pires de farefa, e mais, comida não tinha não!

Ele assou uma galinha e ficou comendo pedacinho por pedacinho durante duas semanas. Que homem horrível! No café da manhã ele comia o fígado, no almoço, os pés, no jantar, um pedacinho da asa, e assim ia se sustentando, não precisava mais nada.

Sirateima, meu sapuzinho do nordeste, é um calha muito esperto. Assistiu muitas muletas do Rico Avarento e, por fim, pediu as contas, largou o emprego e estamos juntinhos desde então. Éita calha danado de bom!!!

Cleia Gonçalves.

Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar

Figura 4 – História contada na visão de Tirateima, por Brena Pires

A HISTÓRIA DO RICO AVARENTO CONTADA POR
TIRATEIMA

OVI DIZER QUE AQUI EM TAPERÓÁ MORA UM HOMEM
RICO, MAS MUITO RICO, QUE TÁ É PRECISANDO DE UM
EMPREGADO. NÃO PERDI TEMPO, ME APRUMEI TODIN
E BATI LÁ NA CASA DELE PARA ASSUNTAR SE
ELE ME ARRUMAVA UM EMPREGO.

FUI LOGO ENTRANDO E ME DEPAREI COM UM QUINTAL
ENORME, UM HOMEM GRANDE COM TRAPOS DE FAZENDEIRO,
CABELOS COR DE LVA LOBERTOS POR UM CHAPEU DE PALHA,
ESTURRICADA DE TÃO SECA, QUE SOMBREAVA OS OLHO.
O CABRA AINDA USAVA UM SAPATO VÉIO, QUE DE TÃO POÍDO
OS DEDO SAIA PRA FORA. VI TUDIN NUMA PISCADELA E
FUI LOGO ME APRESENTANDO. DISSÊ QUE QUERIA ME EMPREGAR.
O HOMI FOI DEPRESSA DIZENDO QUE NÃO DÁ EMOCA A
NINGUÉM, ME PASSOU O SERVIÇO, ME DEU UMAS LUVINHAS
BRANQUINHAS DE DÁ GOSTO E DISSÊ QUE ME QUERA PRA
MESTRE-SACA SEU.

EU FAZIA DE UM TUDO. ATÉ QUE AS LUMBRIGA COMEÇAVA
A GRITAR E EU SENTIA A BARRIGA NAS COSTAS. NUM DIA
DESSE EU FUI NA COZINHA, MENINDO! EU VI UMA GALINHA
ASSADA, ASSADINHA QUE CHEGAVA A TÁ BRILHANDO. BOTEI
MINHAS MÃOS NECA E AI! O RICO PEGOU A GALINHA PRA
ELE.

Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar

Figura 5 - história contada na visão de Tirateima, por Brena Pires

O CABRA COMEU A BICHA DE PEDAGO EM PEDAGO O
MÊS INTEIRIN. O FÍGADO NO CAFÉ, OS PÉ NO ALMOÇO E
NO JANTAR, UM PEDACINHO DA ASA. ASSIM FOI DE SEMANA
A SEMANA. TU ACREDITA?

AÍ ESTÁ UM CIDADÃO DECENTE, UM SUJEITO BOM QUE NÃO
COMPARTILHA NADA COM NINGUÉM. O CABRA ACHA QUE NO
MUNDO SÓ EXISTE MESMO É ELE. O TIPO NÃO VISITA A
CASA DA MÃE PRA ELA NÃO VISITAR A DELE DANDO
DESPESA. ELE É ASSIM Ó! AVARENTO QUE SÓ. O MÃO
FECHADA DOS DIABOS.

CANSEI DE CORRER PRA UM LADO E PRO OUTRO SEM
VER MEU ORDENADO! ME APRUHEI E PEDI MEUS DIREITOS.
AÍ, ORICO DISSE QUE NÃO IA ME PAGAR. FUI ME EMPORA.
EITA CABRA AVARENTO QUE SÓ.

NESSE INTERIM, ME ENROSQUEI COM A MOÇA MAIS FAZEIRA
DO NORDESTE. FOI POR MARIETA QUE ME APAIXONEI, A
MULHER COM O MAIOR QUADRIL QUE SE TEM NOTÍCIA.
ELA É MI LOVE, MINHA MORENA EM FRANCÊS.
TÁ PRA NASCER MULHER MAIS LINDA QUE ELA. NÃO É A
TOA QUE O NORDESTE TODINHO SE ENRABICHA POR ELA,
MEU DENGO.

Tirateima
POR
Brena Gomes Chaves Pires

Fonte: Acervo pessoal de Patrícia Alencar

O exercício de fazer essas pequenas produções textuais trouxe uma maior amplitude na visão das personagens. Da mesma forma, a experiência de se colocar na primeira pessoa os aproximou mais do papel. Uma das estudantes comenta sua percepção do exercício⁴²:

Entendi o que você quer relacionar. [...] Quanto ao que escrevi, percebo agora que foi por isso que consegui colocar no papel aquela história num espaço de vinte minutos entre escrever e passar a limpo... não foi uma história sobre as cenas, sobre os outros personagens, foi a história dele, não inventada mas, sentida por mim nas cenas. O porquê dele ser assim, sem educação, grosseiro, avarento... Mas decidi dar à ele um momento de generosidade quando ele diz que vai dar ao empregado a oportunidade de ser um rico, mas se diverte com a ideia de enterrar o dinheiro.

Stanislavski (2016) enfatiza a importância de se elaborar todo um papel em que crer em algo existente, física e psicologicamente, seja basililar. Ele afirma que o ator pode referir-se à personagem na primeira pessoa ao invés da terceira. Ele diz que, dessa forma, a personagem é abordada mais concretamente, como se o ator se dirigisse a si mesmo, alcançando a sensação de que está dentro do papel e assim fundir-se com seu estado criador interior.

1.4 Caracterização e inspiração

O grupo “Chapuletarte” utilizou, nas primeiras apresentações, figurinos do modesto acervo da nossa Escola de Teatro, que dispõe de adereços, acessórios e algumas roupas recebidas de doações ao longo desse tempo. Com a falta de uma política pública, ao longo desses 24 anos de escola, só recordo de termos recebido no máximo duas vezes um apoio financeiro destinado à compra de tecidos. Nesse período, tivemos na escola alguns profissionais que por ali passaram e trabalharam com figurinos, muito contribuindo para educação estética, sendo preservados ao longo do tempo e que foram sendo reutilizados, com o apoio também, algumas vezes, de profissionais de costura da FAETEC Quintino, que faziam peças-chave utilizadas em espetáculos diferenciados.

Com relação à caracterização e maquiagem, trazendo um pouco da cultura popular, utilizávamos alguns figurinos do grupo de projeção de folclore e cultura popular em um processo criativo que era atravessado pela autonomia dos estudantes (Figura 6). Os figurinos utilizados pelo grupo, portanto, foram compostos pelas combinações disponíveis no acervo

⁴² Depoimento de Janice Fernandes, que interpreta a personagem do Rico Avarento.

(Figura 7). Mais tarde, contamos com o cuidadoso olhar de uma estudante⁴³ da escola que tinha um *atelier* e criou e confeccionou combinações assertivas e criativas.

Os estudantes trabalharam com a imaginação, observando e criando a caracterização a partir do conteúdo interno do papel, e buscaram corporificações específicas de seus personagens. Durante as improvisações do processo criativo da análise ativa, eles foram descobrindo como seus personagens agiam e pensavam em determinadas circunstâncias propostas. Enfatiza Maria Knebel (2016):

[...] É muito importante ajudar os intérpretes a enxergar a caracterização não apenas nos aspectos externos e físicos - no andar, no gestual - mas, também, e antes de tudo, na maneira precisa como o personagem se comunica, como percebe, pensa e reage aquilo que o cerca (KNEBEL, 2016, p,78).

As marcações foram surgindo durante o processo. Os estudantes as experimentaram com muita autonomia e em uma atmosfera criativa, inspirados por um ambiente que proporcionava a eles a segurança e o afeto necessários para que pudessem se arriscar e se permitir. Viola Spolin (1999) comenta que a inspiração no teatro aparece em forma de energia. Quando existe um relaxamento dessa energia dos ensaios, faz-se necessário que o professor diretor avalie e faça, segundo ela, as seguintes perguntas:

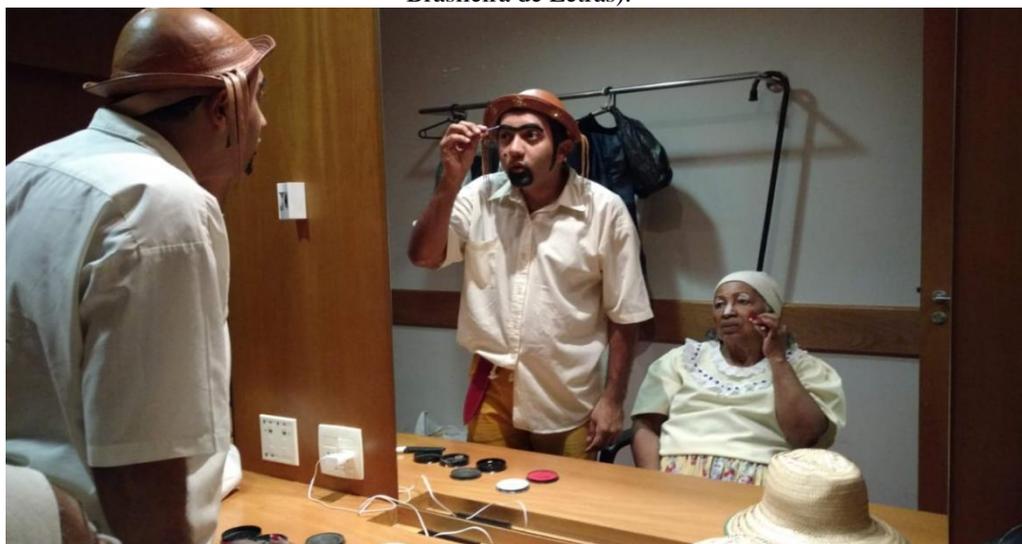
- 1- Estou dando energia suficiente?
- 2- Estou me atendo demais a questões mecânicas/técnicas?
- 3- Quais atores precisam de atenção individual?
- 4- Eles precisam de mais oficinas?
- 5- Os ensaios estão muito puxados?
- 6- Estou importunando os atores?
- 7- Estou atacando-os?
- 8- Os atores estão trabalhando em disputa comigo?
- 9- O problema é físico ou psicológico?
- 10- Estou sendo um guarda de trânsito?
- 11- É necessário estimular mais a espontaneidade?
- 12- Estou usando os atores como bonecos?
- 13- Estou exageradamente ansioso?
- 14- Estou pedindo a eles mais do que eles podem dar nesse momento?
- 15- Estou alcançado/atingindo o intuitivo? (SPOLIN, 1999, p. 27-28).

Creio ser muito importante o professor-diretor se avaliar sempre durante o processo. Formular e reformular caminhos a partir da necessidade do grupo, buscando uma “escavação, em que todas as energias são canalizadas para o potencial artístico total em perceber o texto”

⁴³ Ana Rita Baltaz - Formada em jornalismo, exerceu durante seis anos a profissão, mas sentia a arte pulsando nas veias. Decidiu então mudar de profissão e assumir toda sua arte. Em 2005, veio para o Rio de Janeiro e, em 2008, criou seu atelier de moda e acessórios (@baltazatelier). Em 2016, fez curso de Interpretação Teatral na FAETEC Quintino, em 2017, de Produção Teatral, também na FAETEC. Hoje dedica-se ao ofício de atriz, cantora, compositora, figurinista e ao seu *atelier*.

(SPOLIN,1999 ,p.28) . Se faz necessário que o estudante se observe: “É preciso que cada ator se torne consciente daquilo que bloqueia o seu processo criativo em cena, por entender que, de uma forma ou de outra, os bloqueios já conhecidos, ou outros que estão por vir, são ‘escombros’ que sempre existirão”. (ZALTRON, 2021, p.85)

Figura 6 - Thiago Lourenço e Cleia Gonçalves se caracterizando para apresentação na ABL (Academia Brasileira de Letras).



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2018.

Figura 7 - Grupo Chapulearte no final da apresentação de “O Rico Avarento” na ABL com os figurinos idealizados e confeccionados por Ana Rita Baltaz. Da esquerda para direita: Eu, Thiago Lourenço, Paulo Mansur, Brena Pires ,Cleia Gonçalves e Janice Fernandes.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2018.

1.5 Ultrapassando os muros de Quintino

Os estudantes se apresentaram em diversos locais, ultrapassando os muros de Quintino e encenando outros textos do referido autor: *Torturas de um coração* e *O casamento suspeito*. Também inspirados em Ariano Suassuna, encenaram um texto autoral, uma esquete de uma das integrantes do Grupo; Janice Fernandes, intitulado: “Força tarefa contra a Zika”⁴⁴ (Figura 8).

Figura 8 – Cartaz da esquete *Força tarefa contra a Zika*

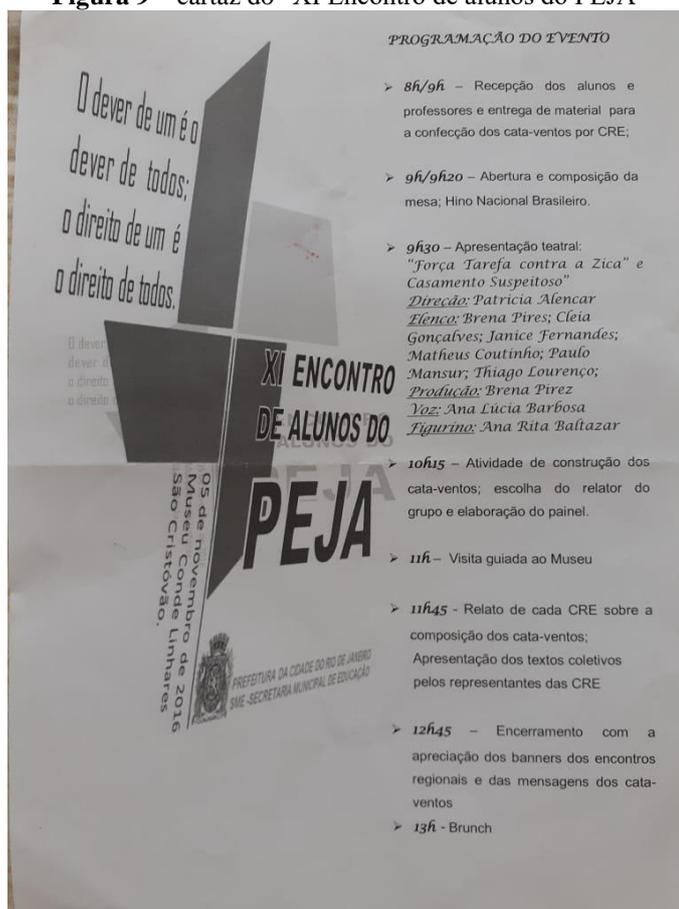


Fonte: arquivo pessoal do grupo Chapuletarte

Essa esquete foi também apresentada no “XI Encontro de alunos do PEJA”, evento da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro SME- Secretaria Municipal de Educação (Figura 9).

⁴⁴ A esquete *Força tarefa contra a Zika*, escrita por Janice Fernandes, se passa na casa do velho Amaro, um solitário e mal-humorado coronel que está triste com a ausência do seu empregado Zezin, que não aparece para trabalhar há uns dias, sem dar nenhuma explicação. Recebe a visita de Inocência, a bela noiva do empregado, que avisa que este não voltará ao serviço enquanto não se recuperar, porque provavelmente está com a doença da Zika já que tem manchas na pele e dores no corpo.

Figura 9 – cartaz do “XI Encontro de alunos do PEJA”



Fonte: arquivo pessoal Patrícia Alencar

Esses trabalhos foram gestados e realizados coletivamente, possibilitando uma autonomia criativa e impulsionando o grupo a estar em diferentes espaços e dramaturgias, o que segundo Mencarelli⁴⁵ pode ser entendido como:

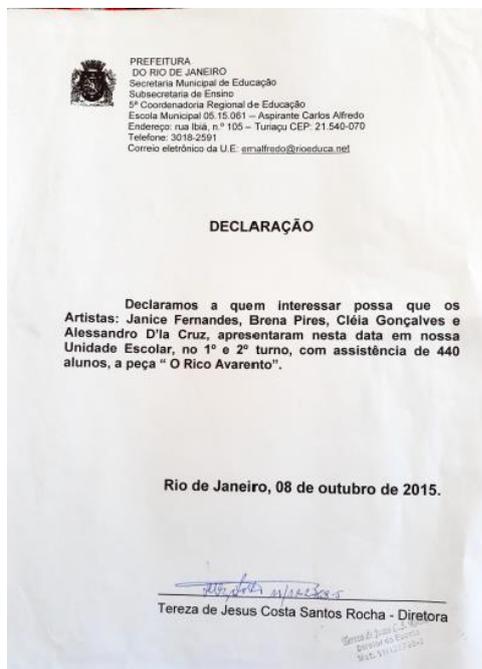
Uma percepção das múltiplas textualidades permite vislumbrar uma polifonia discursiva constitutiva da cena teatral. Dramaturgia da cena, concluem os criadores debruçados sobre uma pluralidade signíca e polissêmica de gestos, filhos, amigovras, imagens, luz, espaço. Uma não hierarquização das funções, uma pluricentralidade das proposições, a afirmação dos criadores em suas competências, o convite para conceber uma totalidade. Faz espetáculo em exercícios coletivos, uma percepção das múltiplas esferas da textualidade cênica, todos esses movimentos propiciam um deslocamento e um investimento nas etapas preparatórias, uma concentração nas etapas processuais. (MENCARELLI, 2010, p.17)

O processual coletivo foi se fortalecendo conforme eles foram se apropriando do espetáculo que a cada apresentação caminhava para um local de pertencimento do grupo. Se

⁴⁵Fernando Antonio Mencarelli é membro do Comitê Diretor do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares da Universidade Federal de Minas Gerais. É professor titular da UFMG, pesquisador, diretor teatral. Doutor e mestre pela UNICAMP na área de história social da cultura. Pós-doutoramento em Teatro, no laboratório ARIAS/CNRS-Universidade Sorbonne Nouvelle/Paris, França.

fortaleciam com novas descobertas e a certeza do inacabamento para, a cada novo momento, buscarem novas estratégias na comunicação e relação entre eles e o público (Figura 10).

Figura 10 - Declaração de apresentação do grupo para 440 estudantes em Escola Pública



Fonte: Acervo pessoal Patrícia Alencar

Spolin (1992) traz uma questão disparadora:

Como um modo de ação planejado pode ser ao mesmo tempo livre? A resposta é clara. São as exigências da própria forma de arte que devem nos apontar o caminho, moldando e regulando nosso trabalho e remodelando a nós mesmos para enfrentar o impacto dessa grande força. Nossa preocupação é manter uma realidade viva e em transformação para nós mesmos e não trabalhar compulsivamente por um resultado final. Sempre que nos encontrarmos, seja nas sessões de trabalho ou nos espetáculos, deve haver o momento do processo, o momento do teatro vivo. (SPOLIN, 1992, p.18)

Creio que a polifonia de coletividades, processualidades, autonomia e atoralidades é uma ação libertadora para um teatro vivo. Com essa busca caminhamos juntos “ultrapassando os muros de Quintino” provocando novos deslocamentos em novos espaços (Figuras 11, 12 e 13).

Figura 11 - Apresentação do texto *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna, no Teatro Memorial Getúlio Vargas.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

Figura 12 - *O casamento suspeito* no XI Encontro de alunos do PEJA da Secretaria Municipal de Educação do RJ realizado no Museu Militar Conde de Linhares (São Cristóvão).



Fonte: arquivo pessoal Patrícia Alencar. Ano: 2016.

Figura 13 - Apresentação do *Casamento suspeito* no Museu Militar Conde de Linhares. Na foto, Thiago Lourenço.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

Figura 14 - Apresentação de *O casamento suspeito* no "nosso quintal" da Escola de Teatro FAETEC Quintino.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

As experiências desses estudantes com os textos de Ariano Suassuna, em especial *O casamento suspeito* e *O Rico Avarento*, renderam ao grupo diversas apresentações⁴⁶ além do CIEP Presidente Tancredo Neves, que também é objeto de estudo dessa pesquisa e que tratarei mais adiante. O grupo acumulou diversas memórias dos diferentes espaços por onde passou (Figuras 15, 16, 17, 18 e 19).

Figura 15 - Grupo Chapuletarte se apresentando nos jardins da Quinta da Boa Vista.



⁴⁶ Apresentações realizadas pelo grupo Chapuletarte:
 2015 - Escola Municipal Aspirante Carlos Alfredo (Turiaçu);
 2016- Escola de Teatro FAETEC Quintino
 FAETEC Alemão (Complexo do Alemão)
 Autódromo Itaguaí;
 Teatro Abdias do Nascimento da FAETEC Quintino;
 Auditório Roquete Pinto do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (São Cristovão)
 XI Encontro de alunos do PEJA da Secretaria Municipal de Educação do RJ realizado no Museu Militar;
 Conde de Linhares (São Cristovão)
 Memorial Getúlio Vargas (Glória)
 Escola Municipal João Kople (Piedade)
 Escola Municipal Barão de Itacurussá (Tijuca)
 Escola Municipal João Mendonça Lima (Jacarépaguá)
 2017- CIEP Presidente Tancredo Neves (Catete) - Apresentação para o PEJA;
 Escola Municipal Honduras (Praça Seca)
 2018- ABL- Academia Brasileira de Letras (Centro)
 Núcleo de Arte da Escola Municipal George Pfisterer (Leblon)
 Escola Técnica República (Quintino)
 2019- Escola Municipal Minas Gerais (Urca)
 CIEP Presidente Tancredo Neves (Catete) - Apresentação para as crianças.
 2021- Casa de Cultura Lauro Alvim (Ipanema) – A apresentação está disponível no Canal Dionísio, a lança e o Dragão no Youtube <https://youtube.com/c/DionisioalancaeoDragao> outras produções da Escola também estão registradas nesse canal.

Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

Figura 16 – Certificado de menção honrosa



Fonte: Arquivo pessoal grupo Chapuletarte. Ano: 2016.

Figura 17 - O Rico Avarento de Ariano Suassuna com a participação dos professores da Escola de Teatro FAETEC Quintino em Itaguaí.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

Figura 18 - *O Rico Avarento*, de Ariano Suassuna, na ABL (Academia Brasileira de Letras).



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2018.

Figura 19 - Término de apresentação de *O Rico Avarento* na sala Fernanda Montenegro da Escola de Teatro FAETEC Quintino. Grupo Chapuletarte com alguns professores. Da esquerda para direita: Eu, Janice Fernandes, Luiz Ernesto Fraga, Thiago Lourenço, Ana Lúcia Barbosa, Cleia Gonçalves, Paulo Mansur e Jorge Leite.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar. Ano: 2016.

1.6 Aula espetáculo: educação e resistência

O papel que o Teatro desempenha, estabelecendo uma relação estética e artística é uma potente comunicação sensorial com os estudantes. Augusto Boal alude sobre isso:

O pensamento sensível que produz arte e cultura é essencial para a libertação dos oprimidos. Amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagens) se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la. Só assim surgirá um dia uma real democracia. (BOAL, 2009, p.16).

Segundo Boal (2009), não é satisfatório somente consumir cultura; é necessário também produzi-la e ser artista, transformando as ideias em atos sociais concretos. Nesse contexto, destaco a **aula espetáculo**. Segundo as pesquisadoras Margarete Araujo e Roberta Fajer,⁴⁷ podemos dizer que essas aulas comunicam:

Ações em defesa da cultura brasileira, desenvolvida pelo escritor dramaturgo, romancista, poeta e professor Ariano Suassuna e de suas aulas espetáculos [...] São veículos acumuladores e aceleradores culturais e representam as novas correntes da Folk comunicação. (ARAUJO e FAJER, 2018, p.1)

Essas ações que ensinam pelo humor e pela arte os valores culturais, estimulam nos estudantes pensamentos sensíveis livres para a sua criatividade. Quando levamos para o espaço escolar propostas diferenciadas de comunicação, essas ações transformam o lugar comum do quadrado da sala de aula, produzindo uma educação estética. Reunimos os dois pensamentos: o simbólico e o sensível nesse olhar direcionado para jovens e adultos da Rede Pública do Rio de Janeiro.

É importante que o prazer em ensinar provoque transformações, como foi observado por Bell Hooks (2013). Para ela, as estratégias de ensino aprendizagem são atos transgressores e devem ser constantemente modificadas, inventadas e reconceitualizadas para dar conta de cada nova experiência de ensino.

A maior parte dos estudantes da Rede Pública é sobrevivente dessa desigualdade social e conflituosa, uma vez que são oprimidos pelo sistema político e econômico. Apesar dessas adversidades, demonstram uma enorme força de vontade que os impulsiona e fortalece numa busca pela transformação. E mais do que isso, anseiam que a democracia promova um

⁴⁷ ARAUJO Margarete; FAJER Roberta. Aula espetáculo. Rio de Janeiro. Disponível em: [revistas.uepg.br>articleview](http://revistas.uepg.br/articleview).

ambiente mais humanitário, coletivo e pacífico, para que alcancem suas liberdades de expressão nessa sociedade culturalmente diversa, porém muito desigual.

Boaventura de Souza Santos afirma que “A democracia tem de existir muito além do sistema político. No sistema econômico, nas relações familiares, raciais, sexuais, regionais, religiosas, de vizinhança. Comunitárias.”(SOUSA SANTOS, 2016, p2)

Boal dialoga com Boaventura quando se refere à democracia que se impõe por práticas nas esferas locais e que se realizam nas Redes de movimentos sociais e de resistência. Me ancoro nesse pensamento: a Escola é um espaço de convocação para emancipação desses estudantes e o Jogo Teatral provoca fissuras nessa busca por saídas e novos caminhos de libertação. Por isso, a proposta de aulas espetáculos. Nesse caso, me refiro a troca de experiências entre estudante-ator espectador, propiciando a observação da comunicação humana, podendo gerar potências nesse exercício de empoderamento e teatralidade.

Esses jovens e adultos que nunca tiveram acesso à programação cultural têm direito, assim como todos que se encontram em situação de vulnerabilidade social, a um lugar de equanimidade. Suas liberdades de expressão e pluralidades precisam ser preservadas e a Arte é um grande instrumento nesse lugar de afirmação das identidades.

No ensinamento de Paulo Freire:

Creiamos nos homens oprimidos. Que os vejamos como capazes de pensar certo também. Se esta crença nos falha, abandonou a idéia, ou não a temos, do diálogo, da reflexão, da comunicação e caímos nos slogans, nos comunicados, nos depósitos no dirigismo. Esta é a ameaça contida nas inautênticas adesões, causa da libertação dos homens (FREIRE, 2002, p.53)

1.7 Encontro dos estudantes da Escola de Teatro da FAETEC Quintino e o PEJA-CIEP Presidente Tancredo Neves: conexões de Teatro e Educação

No dia vinte de outubro do ano de 2017, realizei um encontro entre os estudantes da Escola de Teatro FAETEC Quintino, formado pelo grupo Chapuletarte e os do CIEP Tancredo Neves, das turmas do PEJA. Segundo a professora e pesquisadora Marina Henriques Coutinho ⁴⁸, “O teatro pode acontecer em sua plenitude em outros espaços assumindo diversas formas, atingindo e interagindo com diversas plateias e em diferentes contextos.”(2012, p. 115)

⁴⁸ Marina Henriques Coutinho é Professora do Departamento de Ensino do Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas (PPGEAC) e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Os estudantes, integrantes do grupo "Chapuletarte", ultrapassaram os muros da Escola de Teatro da FAETEC Quintino e levaram sua montagem do texto de Ariano Suassuna - *O Rico Avarento* - para ser apresentada ao grupo de estudantes do PEJA, no CIEP Presidente Tancredo Neves. Dessa forma, legitimou-se na prática a constatação da professora e pesquisadora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo: “os coletivos teatrais revelam uma notável capacidade de intervenção na vida social [...] o teatro transborda das margens que até há pouco pareciam conter o seu percurso” (PUPO, 2008 , p.61)

O grupo estava um pouco apreensivo porque seria a primeira experiência com adultos. Eles já tinham realizado muitas outras apresentações como essas citadas anteriormente para o público infantil.

Com essa forma de produzir Teatro, partindo de olhares coletivos, na qual desempenhei a função de professora diretora da referida montagem, acredito ter provocado nos estudantes um movimento de uma estética relacional, que passou pelo exercício de individualização do olhar. Boal afirma que a “Arte é o objeto material ou imaterial. Estética é a forma de produzi-la e percebê-la. Arte está na coisa: Estética no sujeito e no olhar.” (2009, p.22)

Os pensamentos simbólicos e sensíveis são saberes necessários para uma educação emancipatória. A aula espetáculo, enquanto jogo teatral, propicia que o objeto (nesse caso, a montagem do texto de Ariano Suassuna) seja atravessado por um olhar de estudantes espectadores, sujeitos dessa ação desejada, do pensamento sensível posteriormente expressos em palavras.

Boal (2009, p.27) reafirma essa perspectiva dizendo que “O ato de pensar com palavras tem início nas sensações e sem elas, não existiria, embora delas se desprenda e se automatize até a sua mais total abstração.”

A fluidez das nossas ações, levando em conta informações e conhecimentos, faz parte do pensamento sensível, podendo ser verbalizadas ou não.

O educador francês Phelippe Meirieu, potencializa a expressão:

Quem sabe ouvir uma história sabe contar histórias.
Quem ouve histórias sendo estimulado a compreendê-las
exercita também a capacidade de criar
e contar histórias, sentindo-se quem sabe,
motivado a fazer história. (MEIRIEU, apud DESGRANGES, 1993, p.5)

Os estudantes do CIEP ficaram muito envolvidos com a história do Rico Avarento, que havia sido também trabalhada antes da apresentação através de muitas leituras e

discussões sobre as temáticas abordadas e que se desdobrou depois em vários jogos improvisacionais com as turmas do PEJA. Eles apreciam muito a comédia.

Vale ressaltar que, em outras propostas de aulas, quando trabalho com outros gêneros, como o drama, eles demonstram uma inquietação solicitando, que eu proponha um gênero mais leve. Dizem que "A vida já é muito dura e que precisam sorrir". De fato, eles necessitam resgatar o encantamento e uma leveza em suas vidas desafiadoras.

Quando comuniquei à turma que tínhamos na escola uma apresentação de teatro, todos demonstraram contentamento, ainda mais porque nosso trabalho tinha como tema o autor Ariano Suassuna. Eles assistiram ao filme *O Auto da Compadecida*, o qual também rendeu boas discussões. Então, a expectativa para conhecerem aqueles personagens vividos por eles era grande e a curiosidade era contagiante! Lembro que uma das estudantes falava de como seria engraçado ver o personagem de *O Avarento* sendo interpretado por um artista.

Eles tinham um olhar de encantamento diante da possibilidade de assistirem a uma montagem de um grupo externo sendo levada até eles - mesmo sendo orientados que ela também era composta por estudantes que desejavam ser também atores e atrizes, por isso estavam fazendo uma Escola de teatro com direcionamento mais específico. Muitas perguntas foram surgindo a esse respeito: Onde era essa Escola? Qual a idade deles? Em que trabalhavam?

Não tive dúvidas de que aquele encontro de estudantes de diferentes escolas afirmaria ainda mais a ideia de que Teatro e educação ocupam o mesmo espaço. Desgranges reafirma essa perspectiva:

A Arte como valor educacional podendo valer-se desse seu potencial à atividade artística, como foco principal, o Teatro, pode, por si mesma, ser reconhecida enquanto atividade pedagógica. O teatro apesar de ser apontado como importante aliado da educação; assistir espetáculos, instrumento de conteúdos de outras disciplinas, não deve ficar nesse lugar tão restritivo. A experiência proposta ao espectador, enquanto atividade educacional é grande. (DESGRANGES, 2004, p. 3)

Essa “experiência proposta ao espectador, enquanto atividade educacional” de que fala Desgranges, possibilitou, entre ambas as partes, uma conexão na qual uma relação entre eles foi estabelecida no que tange o caráter pedagógico e artístico. Era uma comunicação de estudantes para estudantes. Nessa direção, Marco de Marinis potencializa a experiência do espectador quando destaca:

Particularmente importante foi a tomada de consciência que, não apenas o ator, mas também o espectador tem um corpo, além de uma mente e uma competência enciclopédica e intertextual e que é com o seu corpo e no seu corpo que ele vivencia

a experiência do espetáculo. Ou seja, percebe, vive, compreende e reage ao espetáculo. (DE MARINIS, 2014, p.45)

Ancorada no pensamento de que os estudantes vivenciarão nos seus corpos a experiência de serem espectadores da aula-espetáculo do texto de Ariano Suassuna, a apresentação foi marcada no horário das 20 horas. Eles chegaram no CIEP por volta das 18 horas. Aconteceu no auditório da escola. O grupo deixou o material de cena no local. Fizeram breve reconhecimento do espaço, organizaram a posição das cadeiras, pois eles queriam deixar o público mais próximo e, por isso, optaram por uma disposição de semiarena. O cenário era simples e bem funcional: um varal com alguns figurinos do personagem principal (o Avarento) e um tecido colorido de fundo.

A proposta dessa encenação era trazer o não ilusionismo do Teatro Popular. Com isso, os estudantes se preparavam na presença da plateia, estabelecendo, desde o início, a relação de proximidade com esse público também tão especial. Essa estratégia também era interessante para o PEJA, que teve a oportunidade de estar inserido nesse jogo, com cenas desconstruídas. A aula-espetáculo possibilitou uma nova atmosfera dentro da escola. Eram pessoas externas à comunidade escolar.

Enquanto o grupo finalizava a preparação do auditório, os estudantes do PEJA, no horário de início da minha aula (18:30), ficaram comigo em outra sala. Era também um momento para os preparar com orientações finais de como deveriam receber aquele grupo também especial. Fiquei um pouco apreensiva com um determinado estudante que ao longo do processo destoava do restante do grupo, pois tinha um comportamento demasiadamente agitado. Levando o caso à direção, em contato com os responsáveis, tivemos informações mais precisas sobre ele, que se encontrava em tratamento. Ao me deparar com tais informações, passei a ter um olhar mais atento e cuidadoso com esses casos que extrapolam ou que nos chamam mais atenção. Creio ser de muita importância para a Escola e para o professor conhecerem o histórico de seus estudantes.

Segui em frente, sentei ao lado do rapaz durante toda a apresentação, apostando no meu objetivo maior daquele encontro entre os estudantes: a conexão entre teatro e educação. Creio que o diálogo e o afeto ainda sejam um arsenal para a Educação. Expliquei para todos que o grupo que iria se apresentar estava no CIEP por iniciativa própria, sem nenhum apoio estrutural. Solicitei aos professores que, se quisessem, colaborassem com os gastos de transporte e muitos assim o fizeram. Além disso, a apresentação era no período noturno e

no grupo havia uma senhora de quase 80 anos. O que os movia a estar ali era a magia do jogo teatral que aconteceria naquele momento presente.

A maioria dos estudantes do PEJA nunca teve acesso a essa proposta. Esse seria o início de um trabalho de formação de plateia e também um exercício de observação.

Brecht fala sobre a arte da observação e a importância em democratizá-la:

É uma opinião antiga e fundamental que uma obra de arte deve influenciar todas as pessoas, independentemente da idade, status ou educação [...] todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de Arte porque todas têm algo de artístico dentro de si [...] existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas, na minha opinião, não é totalmente democrático. (BRECHT, apud KOUDELA,2010,p.110)

Creio que possibilitar o conhecimento do teatro, através da arte da observação, democratizando e viabilizando para toda turma de jovens e adultos essa ação, é afirmar uma autonomia no exercício de uma coletividade independente de status, idade ou educação.

Desgranges (2012, p.21) considera que “O ato artístico solicita, pois, uma disponibilidade distinta do espectador. Disponibilidade esta que não parece evidente, e que não pode ser compreendida como um talento natural, mas sim como uma conquista cultural.

Criar movimentos trazendo para as nossas escolas espetáculos, possibilitando também o atravessamento de muros entre os que apresentam e os que assistem em espaços diferenciados, pode ser um caminho para essa conquista cultural.

Conforme os estudantes e professores entravam para assistir à apresentação, aquela atmosfera das personagens tão próximas e ainda desconstruídas convidava essa plateia para a cena. Ao ritmo da música de Antônio Nóbrega⁴⁹, todos, muito receptivos, acompanhavam com o bater das palmas das mãos e pareciam muito integrados naquele espaço que se transformou em outro lugar.

Aqueles corpos, que haviam vencido um dia exaustivo de trabalho e atribuições, naquele momento, se encontravam num estado de presença latente. Inclusive, o estudante a quem me referi anteriormente, durante a apresentação, me surpreendeu reagindo e respeitando muito bem o grupo, também de estudantes, que ali se apresentava.

Acredito poder dizer que essa dramaturgia, apresentada com essa tipologia, provoque uma empatia nesses estudantes que, ao experienciarem a prática do fazer teatral associada

⁴⁹ Antonio Nóbrega nasceu em Recife, Pernambuco, Brasil em 1952. É violinista desde criança. Em 1971, foi convidado por Ariano Suassuna a integrar o Quinteto Armorial, grupo precursor na criação de uma música de câmara brasileira de raízes populares.

à oportunidade de a assistirem, e que possa também contribuir para além do entretenimento que esse público tanto necessita, provocando reflexões sobre esse considerável dramaturgo brasileiro.

Desgranges (2004) traz uma reflexão sobre o olhar interpretativo para a vida, dizendo que podemos compreendê-la de uma maneira pessoal e que, quando nos apropriamos da linguagem, essa leitura flui de maneira mais efetiva. Fazendo história, contamos histórias, compreendendo-a e modificando-a.

Nesse sentido, acredito que personagens e histórias conhecidas podem ser compreendidas e também modificadas. Conforme esses estudantes vão sendo despertados para uma vontade reflexiva, eles se apropriarão muito mais nas leituras e dos diversos aspectos da teatralidade.

O espetáculo foi acontecendo e todos responderam muito bem, aplaudindo em cena aberta. Algumas vezes, demonstravam familiaridade com o exercício de apreciação, pois antes da apresentação experienciaram e experimentaram aquele contexto se apresentado. As ações físicas dos Estudantes que atuavam através de suas personagens envolveram os estudantes espectadores. Segundo observa Marco de Marinis:

[...] Para estimular uma resposta naquele que assiste, não são suficientes simples gestos, mas são necessários movimentos intencionados, isto é, providos de um objetivo, de um impulso, dito diversamente. Eles servem-se das ações físicas, segundo a terminologia dos mestres da cena contemporânea de Stanislavski a Grotowski. (DE MARINIS, 2014, p.49)

Creio que os dois grupos, das diferentes escolas, vivenciaram uma potente experiência de que também nos ensina Jorge Larrosa, quando afirma:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça (LARROSA, 2001, p21)

Acredito que o Teatro e a Educação articulam-se e abrem caminhos para muitas experiências. Os estudantes do PEJA são disponíveis, mesmo sem vínculos de pretensão de carreira artística. Maria Lúcia Pupo, aponta que:

Refletir em torno da ação educativa proporcionada pelo exercício e pela fruição da cena por parte de pessoas de qualquer idade que vivam processos de aprendizagem em teatro, sem, no entanto possuir qualquer vínculo profissional com essa arte. (PUPO, 2008, p. 220).

Essa ação de que nos fala a autora é, sem dúvida, primordial para muitas construções de conhecimento e, como desdobramento, cito depoimentos de alguns dos estudantes,

integrantes do grupo Chapuletarte da Escola de Teatro da FAETEC Quintino, a respeito dessa experiência realizada no CIEP (Figura 20):

Foi muito bom esse retorno. Você vê que eles adoraram! eu me senti muito bem, muito útil na função que a gente exerce, de levar isso para eles. Fico imaginando como deve ser bom ter condições de viajar e em lugares mais distantes apresentar esse tipo de coisa. A importância dessa aula é justamente isso; eles terem contato mais próximo, real, porque o único contato que eles têm com as Artes Cênicas é a televisão.⁵⁰

As palmas no final, todo mundo querendo tirar fotos, isso é uma delícia! Eu acho que levar o teatro para a Escola é uma grande alegria! O público também que está ali é de pessoas dignas de receberem aquelas histórias, de ter esse encontro com o teatro. e com certeza, vai ficar na vida deles e também na nossa esse aprendizado de vida que vamos guardar na memória!⁵¹

Teve um retorno positivo porque assim que terminou a apresentação, além das interações que tiveram durante o espetáculo, lembro que no final a gente fez um momento com fotos , não só para o registro do grupo mas, por conta do público, porque eles queriam tirar fotos com a gente e isso foi muito gostoso!⁵²

Nossa! me senti muito realizado! Eu vejo as aulas espetáculos como a prática de sistência nas escolas públicas [...] para que eles possam ter as suas vivências , suas experiências teatrais ou seja, sair daquela coisa de só ouvir falar da parte teórica e estar podendo produzir algo na prática [...] Buscando assistir peças de teatro, ser um público.⁵³

Aquela apresentação no PEJA para mim e para o grupo foi muito satisfatória porque nós já estávamos acostumados apresentar para crianças de 6 a 12 anos e ali naquele espaço, eram pessoas adultas, então foi muito gratificante! Eu fiquei muito feliz! Aquela apresentação foi inesquecível!⁵⁴

⁵⁰ Estudante da Escola de Teatro FAETEC Quintino, integrante do grupo Chapuletarte – Paulo Mansur

⁵¹ Estudante da Escola de Teatro FAETEC Quintino, integrante do grupo Chapuletarte – Janice Fernandes

⁵² Estudante da Escola de Teatro FAETEC Quintino, integrante do grupo Chapuletarte- Brena Pires

⁵³ Estudante da Escola de Teatro da FAETEC Quintino, integrante do grupo Chapuletarte- Thiago Lourenço

⁵⁴ Estudante da Escola de Teatro da FAETEC Quintino- integrante do grupo Chapuletarte- Cléia Gonçalves

Figura 20 - Término de apresentação com os estudantes do CIEP Tancredo Neves, FAETEC



Fonte: <http://cieptancredoneves.blogspot.com/?m=1> acesso em 08/09/2021

Considero fundamental oportunizarmos esses encontros de troca, onde o Teatro pode ser vivenciado e a aprendizagem acontece de maneira dialógica; provavelmente se fará refletir como linguagem artística na vida desses estudantes, dentro do componente curricular, e também para aqueles que pretendem seguir o teatro como ofício.

CAPÍTULO 2

EXPERIÊNCIAS CRIATIVAS DOS ESTUDANTES DO PEJA DA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DO RJ - CIEP PRESIDENTE TANCREDO NEVES

2.1 Procedimentos em sala de aula

Existe uma história zen sobre um homem e um cavalo. O cavalo está galopando rapidamente e parece que o homem que cavalga se dirige a algum lugar importante. Outro homem, em pé ao lado da estrada grita: ‘Aonde você está indo?’ e o homem a cavalo responde: “Não sei pergunte ao cavalo!” esta é a nossa história. Estamos todos sobre um cavalo, não sabemos aonde vamos e não conseguimos parar. O cavalo é a força de nossos hábitos que nos puxa, e somos impotentes diante dela. Estamos sempre correndo, e isso já se tornou um hábito. Estamos acostumados a lutar o tempo todo, até mesmo durante o sono. Estamos em guerra com nós mesmos, e é fácil declarar guerra aos outros também (HANH, 2001, p. 35). Os estudantes do PEJA, com a força do hábito, são puxados por desafios diários que lhes exigem não parar. Trabalham durante o dia, por mais de doze horas entre os afazeres domésticos e suas funções desempenhadas - tais como faxinas, construções, entre outras, funções essas que exigem de seus corpos prontidão e energia vital na luta pela sobrevivência. Quando chegam a minha aula os recebo, na maioria das vezes, com uma música de fundo suave, escureço a sala e tento fazê-los desacelerar. Oriento para sentarem nas cadeiras, que já estão arrumadas de maneira diferenciada da forma como se apresentam em outras disciplinas. Faço um semicírculo na sala de informática, solicitada e conquistada durante o ano de 2019 para as minhas aulas. Eles, já acostumados com essa dinâmica proposta por mim, permitem-se descer de seus *caballos* e chegar a sala de aula enquanto conduzo os exercícios de auto observação para percepção de suas tensões. Muitos dizem até que vão acabar dormindo de tão cansados, mas aviso que não é essa a proposta. Após esse primeiro exercício, eles seguem fazendo outros jogos, estimulando o trabalho coletivo e seus estados de presença. Para Ryngaert, “[...] é preciso elaborar transições, pontes, não para incidir verdadeiramente nas técnicas, mas para criar uma situação favorável ao desbloqueamento imaginário, significar que a gaiola está aberta, que os corpos são convidados a entrar em função” (2009, p. 25).

Com o propósito de transformar o hábito negativo, que impossibilita essa percepção *sobre si mesmo*, e em busca mais especificamente do que Stanislavski intitula como “libertação muscular” se transformando num hábito positivo, destaco essa importante orientação do mestre:

Este hábito deve ser elaborado diariamente, sistematicamente, não apenas durante a aula e nos exercícios em casa, mas também em sua própria vida real, fora da cena, quando a pessoa se deita, levanta, faz refeições, passeia, trabalha, descansa, em suma, em todos os momentos de sua existência. É necessário aplicar o controle muscular em sua própria natureza física, fazer dele a sua segunda natureza. Somente neste caso o controle muscular nos ajudará no momento da criação. Se trabalharmos sobre a libertação muscular apenas durante as horas ou minutos destinados a esse propósito, então não alcançaremos o resultado desejado, visto que, tais exercícios, limitados pelo tempo, não produzem o hábito, não o conduzem até os limites do inconsciente, do costume mecânico (STANISLAVSKI, 1989, *apud* ZALTRON, 2021, p. 57).

Zaltron (2021) elucida que o objetivo de Stanislavski é que o ator se observe e tenha uma percepção dos níveis de tensão em seu corpo, tensão essa prejudicial para seu fluxo criativo e cênico. Ela complementa dizendo que o exercício do hábito que transforma em segunda natureza passa por um processo de escuta e descoberta de aperfeiçoamento humano e artístico.

Utilizo muito em minhas aulas alguns *jogos de sentindo o eu como eu e jogos de caminhada no espaço*, descritos por Viola Spolin (2008). No comentário da própria autora:

Caminhada no espaço e sentindo o Eu com o Eu, mais do que exercícios de percepção sensorial, são maneiras orgânicas de perceber/sensibilizar/experienciar o ambiente (espaço) à nossa volta como uma dimensão atual na qual todos entram, comunicam, vivem e são livres. Distrações são abandonadas e os jogadores são ajudados a entrar no momento presente, com outros jogadores e com formas e objetos [...] A caminhada no espaço invariavelmente cria um estado de alerta e um sentido de pertencimento e conexão (SPOLIN, 2008, p. 41).

Segundo indicação de Spolin (2008), *sentindo o contato do corpo com a parte indicada* é um exercício interessante para iniciar a aula. Os jogadores devem permanecer sentados em suas carteiras e fisicamente sentir aquilo que está em contato com seus corpos conforme a condução do professor. Observo que esse exercício, com uma música de fundo e também sendo direcionada com minha fala, estimula uma maior auto-observação do corpo. Os *jogos de caminhada com o objetivo de sentir o espaço*, caminhando e investigando fisicamente o espaço, contribuem muito também para despertar os corpos desses estudantes.

Nair D'Agostini (2019) destaca, no que tange o trabalho de corpo e sua *liberdade muscular*, a importância de Stanislavski, declarando que:

Stanislavski, além de ter determinado um treino físico diário, adotou, na primeira etapa prática do estudo do elemento liberdade muscular, um programa pedagógico que consistia de exercícios de sensibilização, percepção, equilíbrio, força, resistência, destreza e consciência do fluxo da energia interna do movimento[...] visando sobretudo, a uma realização concreta de uma ação orgânica plasticamente expressiva, dirigida a um fim (D'AGOSTINI, 2019, p. 111).

Essa turma em especial manteve-se sempre receptiva aos exercícios práticos, porém, nas aulas iniciais, quando orientava para que simplesmente *despertassem seus corpos e se alongassem*, isso suscitava risos. Também, não foi fácil que naturalizassem o movimento de levantar de suas cadeiras. Havia um estranhamento em realizar algo que transformaria suas rotinas, mas foi isso que busquei em nossas aulas e passei a propor sempre um jogo para tentar fazer com que desconstruíssem uma *fixidez*, procurando enfatizar seus estados de presença. No decorrer do processo, fui introduzindo a cada dia um novo jogo teatral, buscando diversificar com aulas também teóricas, pois percebia que havia uma necessidade, com esses estudantes do PEJA, de transitar cautelosamente entre o ensino tradicional, a que estavam acostumados com outros professores, e nossas aulas de Artes (Teatro), as quais causavam inquietação por nunca terem sido experienciadas antes.

Esses estudantes que estavam sendo apresentados à disciplina pela primeira vez gostavam muito de registrar até mesmo as aulas práticas e suas impressões no caderno. O registro do que passava pelo corpo e a compreensão da proposta eram de grande importância para validação em suas percepções do que estava sendo apresentado. Costumo permitir o uso do celular para fazerem pesquisas. Trabalhamos com músicas e textos diversos (literários ou dramáticos) em pequenos grupos, estimulando sempre discussões e reflexões, além da produção de canções com ritmos variados, poesias, vídeos e o fomento do que intitulamos como *Aulas passeios* entre Teatros e exposições, quando a saída da unidade escolar é permitida pela 2º coordenadoria de Ensino, a qual o CIEP é subordinado. A direção da escola⁵⁵ apoia meu trabalho e recebe com satisfação os grupos da minha outra Escola de Teatro FAETEC Quintino, a qual também é objeto da minha pesquisa. Como esse ano completo 20 anos que trabalho ali, tive também oportunidade de ser professora de Artes/Teatro nas turmas dessas profissionais que, antes de assumirem o cargo como diretoras, eram professoras do fundamental 1 do diurno.

Com o decorrer do tempo, quando a confiança está instaurada e já estabelecemos uma relação de afeto, a qual considero ser basilar para a condução do trabalho, gradativamente, o foco nos jogos teatrais, que já no início apareciam, vai se potencializando até eles serem seduzidos pelas aulas práticas. Em algumas turmas, muitas vezes, não consigo fazer uma substituição total, mas com esses estudantes em que descrevo e analiso minha experiência

⁵⁵ As professoras Deise Carla Araújo dos Santos e a vice diretora Renata carneiro Moura, estão nessa função de Direção do CIEP Presidente Tancredo Neves desde o ano de 2012.

nesse ano de 2019, isso aconteceu e, quando menos se esperava, estavam todos envolvidos, felizes em se experimentar, principalmente nos jogos improvisacionais, e conscientes de que “ A imaginação do ator e suas qualidades pessoais podem se desenvolver mais amplamente na improvisação de que em qualquer outro lugar[...] A improvisação, pelo contrário, permite encarar o corpo como a própria fonte de invenção criativa” (RYNGAERT, 2009, p. 5).

Segundo Nair d’Agostini na abordagem que faz do *novo método* de Stanislavski: “Considera-se que a capacidade para a improvisação deve ser inerente ao ator, pelo menos em embrião, e pode ser desenvolvida e dominada com o treino constante da imaginação criativa[...] que leva ao entusiasmo e ao jogo que contagia todo o coletivo” (D’AGOSTINI, 2019, p. 65).

Na medida em que esses estudantes foram se permitindo através dos jogos improvisacionais, as aulas se aproximaram ainda mais do que o fazer teatral e a ação cultural se propõem, bem como de temas de abordagens de questões sociais contemporâneas, como drogas, violência, Educação, e outros, sugeridos pelos próprios estudantes. Segundo Ingrid Koudela e Arão Paranaguá (2005), os pesquisadores que transitam em projetos também no âmbito não governamental e através de apoios da iniciativa privada buscam com essa tendência a ampliação de discussões do papel do Estado para os problemas sociais contemporâneos através do teatro e da arte. Na figura 21, pode-se observar os troféus já recebidos pelos estudantes.

Figura 21 - Troféus recebidos pelos estudantes quando participaram nos anos anteriores do concurso *Tirando a Droga de Cena*⁵⁶



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar.

Os estudantes também começaram a gostar das músicas do percussionista brasileiro Marcos Suzano, músicas essas que, antes, por não terem conhecimento, associavam à questão de religiosidade dizendo ser “de macumba” e que potencializavam ainda mais os exercícios de aquecimento. Passei a aumentar o volume do som, afastando por completo as cadeiras. Nesse período, as professoras das outras disciplinas, que às sextas-feiras fazem seu Centro de estudos e, portanto, não estão em turmas, não se incomodavam com o alto volume da música, ao contrário de uma única vez que aconteceu no CIEP de uma colega bater na minha porta de aula e dizer: *Preciso dar minha aula e você está me atrapalhando*.

Um momento também muito especial nas minhas aulas foi quando recebi alguns estudantes da UNIRIO e, em uma determinada etapa do estágio deles, abri espaço para que eles conduzissem alguns exercícios, compartilhando nossos conhecimentos (figuras 22 e 23). Levando um dinamismo às aulas, essa troca de experiências com esses jovens trouxe uma leveza também para o PEJA e os estudantes ficam disponíveis e motivados com a presença desses novos olhares. Percebo, inclusive, que eles buscaram fazer o seu melhor nas propostas sugeridas numa arte gestada e realizada coletivamente.

⁵⁶ Durante alguns anos, participei de alguns concursos organizados pela Secretaria Municipal de Educação e de Dependência Química do RJ, com a participação da Sociedade brasileira de autores Teatrais – SBAT - intitulados como “Tirando a droga de cena”, no qual fui orientadora dos textos teatrais produzidos por estudantes do PEJA. Algumas vezes, eles foram premiados, alcançando o segundo e o terceiro lugares entre todos os estudantes das outras coordenadorias de ensino e contemplados com aparelhos eletrônicos com seus nomes publicados no diário Oficial do RJ. Os troféus recebidos se encontram no CIEP Presidente Tancredo Neves.

Figura 22 - Estudante da UNIRIO, Marcielly Vanucci Daumas Nunes, conduzindo uma aula do estágio com a turma do PEJA no CIEP Tancredo Neves



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar.

Figura 23 - Estudante da UNIRIO, Marcielly Vanucci Daumas Nunes, conduzindo uma aula do estágio com a turma do PEJA no CIEP Tancredo Neves



Fonte: arquivo pessoal de Patrícia Alencar.

2.2 As “Marias”: relação professor-estudante

Duas jovens com o mesmo nome: *Maria*. Elas usavam lentes diferenciadas quando o assunto era estudo. Uma se mostrava mais disponível e a outra um pouco resistente, talvez

porque esta não tivesse sido ainda despertada para o que poderia ser libertador, por não mensurar descobertas que o conhecimento pudesse lhe oferecer.

A primeira Maria, embora a vida lhe mostrasse apenas um caminho por um solo árido, com a falta de luz elétrica em sua casa e a escola localizada muito distante de onde morava, mantinha o desejo de superar esses desafios e seguir sua trilha. A segunda, por sua vez, não vivia essa situação de vulnerabilidade social, pelo contrário, tinha o alicerce familiar e uma situação econômica um tanto generosa quando comparada com outras realidades. Porém, sentia-se tão distanciada quanto à primeira Maria, mas não do espaço geográfico e sim por não ter muito estímulo para os estudos.

Com a chegada de duas novas professoras, as duas Marias seguiram. A primeira teve a oportunidade de estudar em um galpão improvisado na região onde morava, com o auxílio de uma professora muito engajada no propósito de fazer possível aquela ação de ensino aprendizagem. Já a segunda, foi despertada pelo trabalho da outra docente e a prática pedagógica desta. As educadoras tinham algo em comum: usavam “malotecas” - malas com muitos livros que funcionavam como biblioteca.

Essa narrativa, intitulada “As Marias”, trata-se do conto cuja autoria é de Anna Claudia Ramos⁵⁷ e foi trabalhado em minha aula com os estudantes do PEJA⁵⁸, em consonância com a proposta do projeto político pedagógico da escola, que tratava do tema “sonhos” no primeiro semestre do ano de 2019 e também fazendo parte da *FLIT*, festa literária do CIEP Tancredo Neves, no qual um autor é escolhido pela equipe escolar. Nesse ano, em que trabalhei o texto mencionado, a autora homenageada foi a Anna Claudia Ramos que esteve inclusive presente na Sala de leitura que se intitula com seu nome.

O estímulo inicial aconteceu a partir desse conto com o propósito de produzir cenas teatrais. Esse texto foi sugerido pela professora da sala de leitura⁵⁹ do CIEP *Presidente*

⁵⁷ Anna Claudia Ramos é escritora, professora de oficinas literárias, graduada em letras pela PUC-RIO e mestre em ciência da literatura pela UFRJ.

⁵⁸ Programa de apoio aos sistemas de ensino para atendimento à educação de jovens e adultos (PEJA) da Rede Municipal de Educação do RJ. O atendimento se destina a pessoas jovens e adultos a partir de 15 anos completos, sem limite de idade, interessadas em completar os estudos referentes ao Ensino Fundamental (acelerativo) na Rede pública do Município do Rio de Janeiro (Disponível em www.rio.rj.gov.br/sme/projprog/eja).

⁵⁹ Lauriene Dutra, professora da sala de leitura do CIEP Presidente Tancredo Neves desde 2013 e professora do CIEP desde 2003.

Tancredo Neves, sendo este o lócus da prática pedagógica com os jovens e adultos que relato aqui.

A escolha do texto se deu na busca por algum tema que pudesse atravessar os estudantes e que fosse capaz de fazê-los refletir sobre educação a partir da seguinte pergunta disparadora: “Quais eram seus sonhos com os estudos?” Nesse sentido, o texto escolhido aborda um universo muito próximo ao que eles vivenciam e falar sobre escola era algo que os interessava, passando pela relação aluno-professor. Paulo Freire comunica muito bem a importância do ensino-aprendizagem:

Ensinar exige alegria e esperança. Há uma relação entre a alegria necessária à atividade educativa e a esperança de que, juntos professores e alunos podemos aprender ensinar, inquietar-nos, produzir e juntos igualmente resistir aos obstáculos à nossa alegria (FREIRE, 2002, p. 29).

Em diálogo com essa abordagem, pode-se considerar que os obstáculos devem ser enfrentados e a relação professor-estudante é uma matriz para o desenvolvimento da aprendizagem. No texto apresentado para os estudantes, “As Marias”, esse tema é bem presente.

Os estudantes se sentiram estimulados a pensar sobre essas questões e muitas discussões foram surgindo a partir do conto. Muitos deles se identificaram com a primeira Maria, pela questão da vulnerabilidade social dela aliada ao imenso desejo de transformar a situação. Pedi a eles que compartilhassem comigo seus sonhos, escrevendo em folha de papel. Alguns se expressaram desta forma:

“Não tenho sonhos, aliás, muitos sonhos. Só quero acabar meus estudos, porque preciso arrumar um trabalho e muitos estão exigindo pelo menos o ensino fundamental completo. Também tem alguns concursos públicos que quero fazer”;

“Eu quero jogar no Flamengo, aparecer com a camisa do time no vídeo”;

“Meu sonho é ser professor de história e ir para a Grécia e também conhecer a cultura grega”;

“O meu sonho é terminar os estudos para não trabalhar mais de empregada doméstica e sim, outra profissão”;

“Eu parei de estudar com 22 anos quando eu tive a minha filha. Casei e dei prioridade para criar ela e trabalhar para sustentar e pagar a Escola dela e ela ainda está na faculdade mas, agora resolvi voltar para a Escola e se Deus quiser, vou continuar e quero terminar o segundo grau e fazer uma faculdade, arrumar outro trabalho, fazer cursos, viajar, ter mais conhecimentos e conhecer pessoas interessantes. Se Deus quiser!”

Brecht (2017) e Koudela (2017) falam da relação dialética entre teoria e prática estabelecida nesses jogos teatrais que promovem a construção de pensamentos na educação desses estudantes na medida em que se coloca em discussão temas inerentes ao contexto deles, que são confrontados na prática do teatro como indagação, negando o princípio de talento e, dessa forma, democratizando a linguagem teatral. Viola Spolin enfatiza também o chamado comportamento talentoso:

Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para a criança que se movimenta inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com suas equações. Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo que ele tem para ensinar. 'Talentos' ou 'falta de talentos' tem muito pouco a ver com isso. É muito possível que o que é chamado comportamento talentoso seja simplesmente uma maior capacidade individual para experienciar. Deste ponto de vista, é no aumento da capacidade individual para experienciar que a infinita potencialidade de uma personalidade pode ser evocada (SPOLIN, 1992, p. 4).

Segundo a autora, faz-se necessário o envolvimento do estudante em todos os níveis (intelectual, físico e intuitivo) na busca pela liberdade pessoal, tanto com o professor, como com o aluno, e a experiência acontece. Spolin dialoga com Stanislavski quando o mestre fala sobre a segunda natureza:

Para o artista, como para a criança de colo, tudo deve ser aprendido desde o princípio: a olhar, a andar, a falar, e assim por diante [...]. Tudo isso sabemos fazer na vida. Mas, por desgracia, na maioria esmagadora dos casos fazemos isso mal, não como foi estabelecido pela natureza. Em cena, é preciso olhar, andar, falar de outro modo - melhor, mais normal do que na vida mais próximo da natureza: em primeiro lugar, porque as falhas que se mostram à luz do palco, ficam especialmente visíveis e, em segundo lugar, porque essas falhas influenciam no estado geral do ator em cena (STANISLAVSKI, 1989, *apud* ZALTRON, 2021, p. 59).

Zaltron (2021) comenta que Stanislavski se refere à segunda natureza como um hábito e que a libertação muscular é um desafio constante do cotidiano e da cena para que a potencialidade artística aconteça, suprindo as tensões corporais, muitas vezes causadas por bloqueios psíquicos. Nas suas palavras:

[...] Como hábito, a segunda natureza trabalhada no (e pelo) ator necessariamente ultrapassa as fronteiras da cena e se estende a vida, o que reforça todo o propósito do sistema Stanislavskiano. A transformação ética, artística e espiritual do ser humano/ator, desejada por Stanislavski, não poderia se restringir apenas à cena (ZALTRON, 2021, p. 57).

Koudela (2017) complementa afirmando que, muitas vezes, existe a necessidade de aproximar o texto da nossa realidade, porém, com um propósito de educação estética, realizando um processo de teatro improvisacional. Nas suas palavras:

[...] O jogo teatral pressupõe um conjunto de princípios pedagógicos que constituem um sistema de trabalho. [...] Deve ser compreendido antes como 'um jogo de construção' que se desenvolverá no sentido de uma linguagem artística (Teatro). [...]

No jogo teatral, a improvisação de cenas não constitui uma extensão da vida, mas sim construção de forma estética. A partir da superação do egocentrismo, o jogo com regras constitui o fundamento do processo educacional com o jogo teatral e serve como veículo para a criação da realidade cênica (KOUDELA, 2017, p. 127).

Pode-se estabelecer um diálogo entre Koudela e Zaltron quando esta pesquisadora afirma que:

A arte da vivência corresponde à orientação artística pela qual Stanislavski foi guiado por toda a vida. O seu princípio fundamental consiste em que a cada apresentação. A cada dia e a cada instante, ao realizar a sua ação, o ator, ou a atriz, deve perceber os novos impulsos e estímulos que surgem em cena, a fim de se manter em permanente estado de criação. Pode-se dizer que a base da vivência é portanto, a capacidade de jogo, de relação, de improvisação e de adaptação em cena (ZALTRON, 2019, p. 223).

A *superação do egocentrismo* (KOUDELA, 2017) acontece através do *jogo, de relação, de improvisação e de adaptação em cena* (ZALTRON, 2019). Essa reflexão que a arte provoca também se estende ao aprendizado da vida por meio das trocas de experiências e das relações que se estabelecem através do jogo teatral improvisacional no trabalho do estudante sobre si mesmo, com afetos e percepções que vão se construindo ao longo do processo no qual essa linguagem artística do teatro é propulsora.

2.3 Ações Físicas: transformações nos estados de presença

O foco do trabalho realizado passou pela comunicação física e não por sentimentos pessoais, libertando os estudantes de exposições particulares e desenvolvendo, dessa forma, relacionamentos objetivos e, com isso, uma maior vitalidade para os alunos-atores. Nesse sentido, ancore-me em Viola Spolin quando a autora fala que:

Estamos interessados somente na comunicação física direta; os sentimentos são um assunto pessoal. Quando a energia é absorvida num objeto físico não há tempo para ‘sentimentos’. Se isto parece rude, esteja certo de que insistir no relacionamento objetivo (físico) com a forma de arte traz uma visão mais clara e uma maior vitalidade para os alunos-atores, pois a energia retida no medo de se expor é liberada na medida em que o aluno intuitivamente reconhece que ninguém está espionando sua vida particular e ninguém está interessado em saber onde ele escondeu o cadáver (SPOLIN, 1992, p. 14).

Koudela (2017) aponta que o sistema de jogos de Spolin pode ter sido influenciado diretamente por Stanislavski no instrumento da fisicalização. Ela diz que o diretor russo passou a inserir a teoria das *ações físicas* enfatizando a vida corporal do papel em relação, ao instrumento psíquico interior. Para ele:

Basta que o ator em cena perceba uma quantidade mínima de verdade física orgânica, em suas ações ou em seu estado geral, para que instantaneamente, suas

emoções correspondam à crença interior na autenticidade daquilo que seu corpo está fazendo [...] é incomparavelmente mais fácil suscitar uma real veracidade e a devida crença nessa verdade, no plano da nossa natureza física do que na região de nossa natureza espiritual (STANISLAVSKI, 1972, *apud* KOUDELA, 2017, p. 131).

Zaltron (2015) destaca essa mudança de perspectiva nas últimas pesquisas de Stanislavski tendo como base a noção de *agir para crer*. Segundo ela:

[...] Dentro dessa perspectiva, a ação deixa de ser somente mais um elemento do ‘sistema’, para se tornar o alicerce e o ponto de confluência dos demais elementos da ação, ou seja, todos os elementos do ‘sistema’ passam a trabalhar de forma integrada para a obtenção de uma ação orgânica, lógica e coerente na realização de um determinado objetivo - os sentimentos chegariam ao ator em decorrência das suas ações (2015, p. 40).

De fato, observo, com minha prática na pedagogia teatral, que as ações físicas devem ser realizadas dentro das circunstâncias dadas, que necessitam ser apuradas e aprofundadas sem focar em sentimentos, pois estes naturalmente serão gerados de maneira involuntária através daquelas. Fixar essas ações também traz uma segurança maior aos estudantes e provoca uma dinâmica mais potente e estimulante para eles, transformando seus estados de presença no decorrer da aula através desse método que utiliza como instrumento a fisicalização.

2.4 Superobjetivo: diálogos com os estudantes

Dialogar estabelecendo uma relação de confiança entre professor e estudantes através do respeito e o entrosamento do coletivo é um facilitador para que a ética se instaure no processo criativo e na transformação humana.

De acordo com Zaltron, “[...] Tanto Stanislavski quanto Sulerjítiski⁶⁰ acreditavam que o teatro seria um meio possível de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade” (2019, p. 221). Creio que a relação da ética com o *superobjetivo*⁶¹, um dos elementos de análise geral da obra também proposto por Stanislavski, tenha contribuído para

⁶⁰ Leopold Sulerjítiski (1872-1916) começou a trabalhar oficialmente no *Teatro de Arte de Moscou* no ano de 1906 como assistente de direção de Stanislavski, tornando-se um dos mais importantes de seus colaboradores. O encontro com Sulerjítiski influenciou fortemente as buscas artísticas e pedagógicas de Stanislavski e o próprio desenvolvimento de seu sistema (ZALTRON, 2019).

⁶¹ Maria Knebel utiliza a terminologia da palavra *zadatcha*, que Zaltron (2021) traduz como *tarefa*, pensada por Stanislavski correspondendo à ideia de um alvo, problema central. Porém, habitualmente o termo é traduzido por superobjetivo. Em minhas aulas, utilizo este último por considerar de mais fácil compreensão pelos estudantes.

um aperfeiçoamento na vida dos estudantes, já que o tema que foi tratado nessa experiência se aproximou de suas realidades.

Eles foram compreendendo o *superobjetivo* no primeiro momento da *exploração mental* (KNEBEL, 2016 na etapa inicial, antes da análise ativa, que investigaria a concepção da autora, através de cada acontecimento improvisado. Estimulados por perguntas e respostas, foram trilhando em um lugar orientado pela lógica do texto.

Qual o superobjetivo das professoras no conto?; O que elas mais queriam?: essas foram as questões que levantei com a turma após explicar esse conceito pensado por Stanislavski. Os estudantes me perguntaram se poderia exemplificar para que entendessem melhor essa terminologia. Remeti-me aos sonhos que eles haviam descrito, pois contextualizando ficaria mais fluida a compreensão. Perguntei se poderia ler para a turma o que haviam escrito para mim, sem identificar os nomes deles, e assim permitiram. Utilizei como exemplo de superobjetivo o da aluna que dizia querer terminar os estudos para não trabalhar como empregada doméstica e ter outra profissão. A maioria dos estudantes tem esse objetivo. Sonham com profissões que possam lhes trazer uma maior ascensão social. Expliquei que o superobjetivo poderia ser definido por ela desta forma: “quero ter outra profissão com melhores condições de trabalho”. Um único superobjetivo representa todos os outros objetivos do papel e abrange toda a meta criativa a ser alcançada (STANISLAVSKI, 2005).

No PEJA, observo a importância de estar sempre contextualizando, assim como afirma Ana Mae Barbosa: “O fazer arte exige contextualização, a qual é a conscientização do que foi feito, assim como qualquer leitura como processo de significação exige a contextualização para ultrapassar a mera apreensão do objeto” (BARBOSA, 2019, p. 33). Colocar o conto em contexto, produzindo sentido na vida desses estudantes e, dessa forma, provocar reflexões, fazia parte do meu superobjetivo como professora de Artes Cênicas. Qual seria o deles como estudantes?

Estimulei-os a pensar também que, assim como na vida, era importante escolher as *palavras ativas* (KNEBEL, 2016) para alcançarem seus objetivos. São estudantes que precisam ter esperança de poderem transformar suas realidades. Fornecer elementos de reflexão como arsenal de superação da condição humana é um objetivo maior da arte proposto por esse encenador referenciado nesta pesquisa.

Pensando que toda a vida do personagem e suas ações deveriam ser direcionadas à materialização do superobjetivo, eles se sentiram estimulados a pensar nos personagens, assim como nos obstáculos que aprofundam as ações. A chegada das duas professoras com suas *malotecas*, simbolicamente representando uma biblioteca, e a improvisação de uma sala de aula em um galpão são ótimos exemplos de ações transformadas por obstáculos.

“A linha transversal de ação da obra: consiste na linha ininterrupta da obra que atravessa todos os acontecimentos para concretizar o seu superobjetivo” (ZALTRON, 2015, p. 197). No texto trabalhado com os estudantes, temos também a luta das professoras na defesa dos direitos a um ensino diferenciado e comprometido para as duas *Marias*, personagens representantes daqueles. Freire afirma que:

É preciso insistir: esse saber necessário ao professor - que ensinar não é transferir conhecimento - não apenas precisa de ser apreendido por ele e pelos educandos nas suas razões de ser - ontológica, política, ética, epistemológica, pedagógica, mas também precisa de ser constantemente testemunhado, vivido (1999, p52).

Freire aguça as percepções e observações da educação e nesse conto, *As Marias*, que traz abordagens transgressoras em relação a essa temática, podemos observar como as personagens das professoras conversam com esse autor, trazendo uma perspectiva de incitar à imaginação dos *leitores* e de contribuir com sujeitos mais críticos e reflexivos. Também é importante trazer o pensamento da estadunidense Bell Hooks (2013), que se remete a este educador como seu *mentor e guia* e reafirma:

Nosso trabalho não é o de simplesmente partilhar informação, mas sim o de participar do crescimento intelectual e espiritual de nossos alunos [...] ensinar de um jeito que respeite e proteja as almas de nossos alunos é essencial para criar as condições necessárias para que o aprendizado possa começar do modo mais profundo e mais íntimo (HOOKS, 2013, p. 2).

2.5 Construção do enredo e ação no texto “As Marias” de Anna Claudia Ramos

Ao instigar a uma análise apaixonada da peça, Stanislavski indicava com precisão os caminhos para adentrar a essência da obra dramática.

Ele achava que o plano mais acessível para análise através da ação era o dos fatos, dos acontecimentos, ou seja o da fábula da peça. Por isso, propunha começar a análise sistemática da peça com a definição dos acontecimentos ou como dizia às vezes, dos fatos ativos, de sua sequência e interação.

Insistia para que os atores aprendessem a desmontar a peça em grandes acontecimentos. Dessa forma, poderiam compreender como são construídos o enredo e a ação.

Stanislavski dizia também que não era fácil aprender a definir os grandes acontecimentos numa obra dramática, que era necessário desenvolver em si mesmo a perspectiva de um olhar que ensinasse a separar o essencial do menos importante (KNEBEL, 2016, p. 131).

Os estudantes do PEJA, após leitura do conto, selecionaram e foram desmontando *em grandes acontecimentos*, como aponta Maria Knebel.

Tive a oportunidade de conhecer e vivenciar na práxis pedagógica e artística a oficina *Análise Ativa e criação de études*, ministrada por Nair D’Agostini e Michele Zaltron no ano de 2018, conforme já foi mencionado na introdução desta pesquisa. Foi muito potente a experiência com o treinamento na posição de estudante. Na época, era também professora da *Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna* e essa vivência com as duas pesquisadoras nesse frutífero encontro com a transmissão do conhecimento da inovação diretamente do teatro russo, conduzido por uma atmosfera de afetividade e generosidade por essa dupla renomada, foi fundamental para me alimentar como *artista docente*. Entusiasmada em experienciar na época essa imersão com os estudantes do curso de formação de ator e percebendo sobre mim mesma tamanha energia e envolvimento com a análise de contos de Anton Tchêkhov⁶² apresentados por elas durante o processo, desafiei levar esse conhecimento para meus estudantes do PEJA, uma realidade diferenciada daquela, e por isso, fundamental no que tange o teatro na educação.

Com essa inquietação de experienciar com eles também o estudo na prática de um texto literário, assim como foi feito durante as aulas que participei com as pesquisadoras e professoras, utilizei o aprendizado adquirido e selecionei as propostas que poderiam afetá-los com mais intensidade. Desenvolvemos o esquema de *análise ativa dos grandes acontecimentos sequenciais* (D’AGOSTINI, 2007)⁶³ inseridos nos grandes acontecimentos - inicial, fundamental, central, final e principal - do conto *As Marias*, de Anna Cláudia Ramos, a ser observado a seguir:

Cena 1

Acontecimento: Relutância em ir à escola

Circunstâncias dadas: a obrigatoriedade de ir todos os dias à uma Escola que “não escuta” seus estudantes

Personagem: Maria 1

⁶² Anton Pavlovitch Tchêkhov (1860-1904) cursou faculdade de medicina. Escritor russo, autor de vários contos. No teatro, sua colaboração com o diretor Konstatin Stanislavski resulta em montagens como *A gaivota* (1898), *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904).

⁶³ Nair D’Agostini apresenta uma abordagem de um esquema de acontecimentos sequenciais da análise ativa em sua tese: *O método de análise ativa de K.Stanislavski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator* (D’AGOSTINI, 2007, p.204).

Objetivo da personagem: ficar no conforto de seu lar

Obstáculos: ela é uma menina que não se adapta ao ensino que somente transfere conhecimento e prefere ficar no conforto de seu lar, assistindo TV, ficando no computador

Ações: reclamar, contestar

Cena 2

Acontecimento: Persistência em ir à escola

Circunstâncias dadas: ela é uma menina que sonha frequentar uma Escola que acredite que é possível mudar

Personagem: Maria 2

Objetivo da personagem: conseguir frequentar a Escola

Obstáculos: ela é uma menina muito pobre, mora numa casa com acesso difícil para chegar à escola

Ações: valorizar, esperar, analisar

Cena 3

Acontecimento: chegada de uma professora

Circunstâncias dadas: ela é uma professora que se “desafia” ensinando em diferentes ambientes, chegando sempre com sua mala de roupas e de livros

Personagem: professora de Maria 1

Objetivo da personagem: fazer com que Maria 1 goste de estudar respeitando seus interesses e saberes

Obstáculos: a resistência de Maria

Ações: chegar, ensinar, esperar, estimular

Cena 4

Acontecimento: chegada de uma professora

Circunstâncias dadas: ela é uma professora que se “desafia” ensinando em diferentes ambientes, chegando sempre com sua mala de roupas e de livros.

Personagem: professora de Maria 2

Objetivo da personagem: fazer com que Maria 2 realize seu sonho de estudar

Obstáculos: os poucos recursos financeiros, a falta de estrutura do local

Ações: chegar, ensinar, esperar, valorizar

Cena 5

Acontecimento: maloteca na casa de madeira

Circunstâncias dada: a necessidade de levar alegria e esperança para uma estudante desencantada.

Personagem: professora de Maria 1

Objetivo da personagem: encantar a aluna com estratégias diferenciadas de ensino

Obstáculos: estranhamento da comunidade escolar

Ações: observar, valorizar, surpreender

Cena 6

Acontecimento: maloteca no galpão

Circunstâncias dadas: a necessidade de superação da falta de recursos

Personagem: professora de Maria 2

Objetivo da personagem: ser a professora dos sonhos de Maria

Obstáculos: adaptar um espaço com poucas estruturas para sala de aula.

Ações: arrumar, deslocar, observar, desafiar

Cena 7

Acontecimento: escola diferente

Circunstâncias dadas: a menina ficou mais estimulada a ir para Escola

Personagem: Maria 1

Objetivo da personagem: estudar na “nova” escola.

Obstáculos: a menina ficou com dificuldades na leitura por conta do tempo em que não se interessou em estudar

Ações: contemplar, perguntar, deslumbrar

Cena 8

Acontecimento: sonho realizado

Circunstâncias dadas: a menina aprendeu a ler

Personagem: Maria 2

Objetivo da personagem: fazer novas descobertas

Obstáculos: falta de recursos. vulnerabilidade social

Ações: agradecer, valorizar, elogiar

Durante minha qualificação de mestrado, Michele Zaltron, que compôs a banca de avaliação, fez algumas observações, contribuindo muitíssimo para elucidar os verbos de ação. Nas palavras dela,

É preciso tomar cuidado na nomeação dos verbos de ação que evoquem sentimentos, como mostrar a insatisfação, lamentar, sorrir, pois esse tipo de verbo pode levar à demonstração de emoções e sentimentos, ao clichê. Tentam tocar diretamente no que seria a consequência da realização de determinada ação. Os verbos devem impulsionar a ação.

E também é importante perceber a diferença entre ação e adaptação, a ação é ‘o que eu faço’, a adaptação é ‘como eu faço’. Exemplo: minha ação é convencer alguém de algo (o que), para isso eu posso andar devagar, parar, abraçar, sorrir (como).

A adaptação ou o ‘como’, faz parte da capacidade de improvisação, de jogo, de relação, da singularidade de cada artista/ estudante para realizar as suas ações dentro de determinadas circunstâncias, ‘no aqui e agora’. O ‘como’ é descoberto no jogo, na experimentação em cena, a partir do “o que” (ZALTRON, 2021)⁶⁴.

Com essa análise de acontecimentos, ficou evidente que os estudantes se aproximaram mais do texto porque a história foi contada através daqueles. “A maior ou menor complexidade de compreensão da ação depende da relação dialógica que se estabelece entre texto e sujeito que compreende e desvela a ação contida nele, por meio da vivência.” (D’AGOSTINI, 2007, p. 23).

Essa “relação dialógica” de que fala D’agostini aconteceu logo nas primeiras leituras do conto. Esses estudantes tiveram grande empatia com a temática abordada, sentindo-se mais livres para improvisarem. Apenas no primeiro momento, fizeram uma análise mais racional do eixo do enredo do conto a partir desse esquema pensado coletivamente, que serviu de base conforme esses princípios norteadores indicados.

Os acontecimentos, apontados no texto através do fluxo contínuo, direcionaram toda a experimentação às ações e através de suas análises os estudantes compreenderam melhor o conflito. Após essa estrutura básica do conto ter sido resolvida, os educandos passaram para análise ativa. Sobre esse período inicial de investigação do texto, a diretora Maria Knebel conclui que:

É esse período que Stanislavski chama de ‘exploração mental’. Assim que essa parte do trabalho está superada, propõe-se passar a etapa seguinte, de uma análise mais aprofundada, que ocorre não à mesa, mas em ação. Ao agir, o ator estuda simultaneamente a vida física e a vida psíquica do personagem. Percebe de forma real e concreta a unidade, a coesão dos processos (KNEBEL, 2016, p. 136).

⁶⁴ A autoria desse parecer se refere à pesquisadora Michele Zaltron, fazendo parte do meu exame de qualificação, no qual ela participou como integrante da Banca no dia 04 de maio de 2021.

Cada estudante, nesse método da análise ativa, realizava as etapas de análise mais aprofundada através das ações de que fala Knébel; os *études*⁶⁵. Zaltron (2015) esclarece que:

A prática do *etiud* consiste na investigação artístico pedagógica, por meio do trabalho ativo e criativo do ator, que concretiza cenicamente o Método de Análise Ativa, metodologia desenvolvida nos últimos anos de vida de Constantin Stanislavski. Em sua essência, como pedagogia teatral, a prática do *etiud* objetiva a educação/ formação do ator pelo aprimoramento em ‘si mesmo’ dos elementos do ‘sistema’ de Stanislavski. A palavra russa *etiud* deriva do francês *étude* e significa tanto estudo, análise, como esboço e composição. Além da arte teatral, o *etiud* também pode ser encontrado na música, nas artes visuais, na literatura e na dança.. O *etiud* pode ser praticado como metodologia de aprendizagem e aperfeiçoamento das habilidades técnicas do artista, e também pode ser aplicado no processo criativo, na composição da obra de arte (ZALTRON, 2015, p. 185).

Nessa *investigação prático pedagógica*, observei uma maior aprendizagem de entendimento do texto e, no decorrer do processo do trabalho com os estudantes do PEJA, a autonomia criativa esteve presente durante todo o percurso.

Essa autonomia se faz necessária para que o estudante, no decorrer do jogo improvisacional, mantenha-se em um estado de presença que o desperte para criação de uma realidade teatral. Spolin (1992) amplia essa discussão focalizando o artista na expressão de uma linguagem física do palco:

Nossa primeira preocupação é encorajar a liberdade de expressão física, porque o relacionamento físico e sensorial com a forma de arte abre as portas para o insight. É difícil dizer por que isso é assim, mas é certo que ocorre. Esse relacionamento mantém o ator no mundo da percepção - um ser aberto em relação ao mundo à sua volta (SPOLIN, 1992, p. 14).

Nessa experimentação, os estudantes, durante o processo, não utilizaram nenhum material de cena, nem figurino, nem cenário. Eles foram criando a realidade teatral “tornando-a física” (SPOLIN, 1992, p. 15) através da relação de grupo e de espaço que foram ganhando textura e profundidade.

Depois que a lógica das ações e acontecimentos foram debatidos com os estudantes, eles se desafiaram a se colocar no lugar do personagem, transferindo-se para a situação e para as circunstâncias propostas do texto. A princípio, pedi para que se imaginassem nestas. Eles caminhavam pela sala e eu pedia para que pensassem como agiriam se estivessem naquela situação. Durante as improvisações, eu narrava a história e eles seguiam o comando. Sem fala e sem se relacionarem com os colegas. O exercício acontecia individualmente. Segundo

⁶⁵ Em minhas aulas, não utilizo o termo *étude*. Prefiro utilizar *análise* ou *estudo* por considerar de mais fácil compreensão pelos estudantes.

Stanislavski (1957), em um primeiro momento, os atores deveriam começar a sentir a si mesmos no papel e, mais tarde, sentiriam o papel em si mesmos.

No segundo momento, os estudantes, a partir dos estudos dos *acontecimentos sequenciais* (D'AGOSTINI, 2007) se apropriaram e partiram para as improvisações, mas, desta vez, relacionando-se com os colegas, a análise era feita após cada cena que acabava de ser interpretada. Eu fazia algumas perguntas, eles respondiam, reliam, entendiam através das ações as questões levantadas no texto e análise dos acontecimentos, voltando para a cena e analisando de maneira real e ativa através da improvisação. Durante todo o processo, eles conseguiam identificar depois da fisicalização o que os aproximava mais do papel e o que deveria ser transformado. Stanislavski orienta:

Mergulhem nesse processo e vocês entenderão que ele é uma análise interna e externa de si mesmo, de seres humanos nas condições de vida do papel. Tal processo não tem nada a ver com a exploração fria e racional do papel, realizada frequentemente pelos artistas no estágio inicial da criação.

O processo de que falo é executado simultaneamente por todas as forças racionais, emocionais, psíquicas e físicas de nossa natureza (STANISLAVSKI, 1957, p. 340-341).

Esse *mergulho* de que fala Stanislavski foi acontecendo gradativamente com os estudantes do PEJA na medida em que se sentiam livres para criar, trabalhando com a divisão palco - platéia. Nessa turma, em especial, a maioria dos educandos gostava de ir para a cena, improvisar e “aproximar-se do papel de forma criativa” (KNEBEL, 2016, p. 52). Alguns faziam o exercício de espectadores, aprendendo através da leitura cênica. Eles adoravam ver seus colegas de sala experienciando esse jogo improvisacional. Havia uma atmosfera muito positiva e aberta para criação. Esses jovens e adultos se permitiam romper suas censuras. Sobre isso, Viola Spolin afirma que:

Abandonados aos julgamentos arbitrários dos outros, oscilamos diariamente entre o desejo de ser amado e o medo da rejeição para produzir. Qualificados como ‘bons’ ou ‘maus’ desde o nascimento (um bebê ‘bom’ não chora) nos tornamos tão dependentes da tênue base do julgamento de aprovação/desaprovação que ficamos criativamente paralisados. Vemos com os olhos dos outros e sentimos o cheiro com o nariz dos outros (SPOLIN, 1992, p. 6).

Spolin faz referência à perda da experiência pessoal, se dependermos da aprovação do outro para agir, e isso se configura na perda de capacidade de estarmos envolvidos em um problema. Dessa forma, os fragmentamos, fazendo um pouco do que o outro quer e deixando de ser nós mesmos. A autora dialoga com Stanislavski no que diz respeito à liberdade pessoal para que aconteça o processo criativo.

Durante as aulas, debatemos sobre a importância de os estudantes investigarem em cena a *solução de problemas* (SPOLIN, 1992, p.8) e *análise interna e externa de si mesmo, de seres humanos nas condições de vida do papel* (STANISLAVSKI, 1957, p.340). Segundo o mestre russo,

Apenas para entrar em cena como simples seres humanos, e não como atores, vocês precisam saber: quem são vocês, o que aconteceu com vocês, quais as condições em que vivem, como passam o dia, de onde vieram e muitas outras circunstâncias propostas que têm influência sobre suas ações. Falando de outro modo, o conhecimento da vida e de nossa relação com ela se faz imprescindível, mesmo que seja apenas para entrar em cena adequadamente (STANISLAVSKI, 1953, p. 624).

Nessa fala de Stanislavski, ele pontua o estado de presença que o ator deve trazer para cena, permitindo ampliar sua visão externa. Spolin (2008) traz para sala de aula esse direcionamento proposto por ele quando introduz os termos: Onde, Quem e O quê, “[...] mantendo o foco e despertando a energia necessária para jogar” (SPOLIN, 2008, p.16-17).

2.6 Jogos improvisacionais: trocas de experiências criativas

Após vivenciarmos essa experiência com análise ativa e através dela adentrarmos na *essência da obra dramática* (STANISLAVSKI, 1957), prosseguimos ainda com o conto *As Marias* de Ana Claudia Ramos, com outra proposta direcionada para o jogo teatral em consonância com Viola Spolin (1992). A perspectiva era dar vazão a uma nova experiência criativa por meio da invenção e recriação possibilitadas pela estrutura desse gênero narrativo.

A pedagoga teatral utiliza como procedimento em sua oficina de trabalho exercícios que orientam de modo ao aluno-ator tentar buscar soluções. Ela defende que “A solução de problemas exerce a mesma função que o jogo ao criar unidade orgânica e liberdade de ação” (SPOLIN, 1992, p. 19).

Baseando-me nesse conceito de fisicalização, termo usado por Viola Spolin (*physicalization*) e também traduzido por Ingrid Koudela como *corporificação* (KOUDELA, 1992, p. 51), bem como com pontos de contato com o pensamento de Stanislavski no que se refere às ações físicas, trilhei esse processo, que teve ainda como base o conto *As Marias* de Anna Claudia Ramos. Dessa forma, durante o percurso, realizei uma adaptação de jogo de Spolin com ênfase nessa descrição:

Mostrar. Não contar! Fisicalização
Mostre! não conte! Mostrar é fisicalização - tornar objetos, relacionamentos; físicos - permitir que aquilo que está acontecendo emerja e seja revelado. Contar é falar sobre

o que está acontecendo em vez de deixar que aconteça [...] Tire da cabeça, coloque no corpo, no espaço! (SPOLIN, 2008, p. 62).

Esse exercício passou por uma adaptação porque, na proposta de Spolin, o tema surge a partir da estrutura dramática (Onde, quem e o quê) e, nesse experimento, parti de um tema proposto pelo conto *As Marias*. Os objetos também surgiram após a construção da cena. Abaixo, descrevo a estrutura criada pelos estudantes:

Objetivo: Fisicalizar

Foco: Usar o objeto real, selecionando espontaneamente no momento em que o jogador precisar, para tornar físico o relacionamento.

Descrição: Alguns jogadores. Onde, quem, e o quê são estabelecidos. Nesse caso:

- 1- Onde = Estúdio de TV e rua.
2. Quem = apresentadores de TV, repórteres, cabeleireiras, câmera, Marias e professoras.
- 3- O quê = apresentadores fazendo telejornal relatam história de duas meninas e suas professoras. Uma gostava de estudar e a outra não.

A partir dessa estrutura montada e pensada pelos estudantes, eles tiveram a liberdade de focar apenas no tema central do conto, criando outras falas e contextualizando de acordo com suas percepções. Foram utilizados alguns objetos e elementos sugeridos por eles: textos dos apresentadores, livros, escovas das cabeleireiras, guarda-chuva preto (simbolizando um microfone do repórter) (figuras 24 e 25).

No primeiro momento, quando trabalhavam com objetos imaginários, eles também mantiveram a qualidade da cena. Segundo D'Agostini (2018), as ações físicas com objetos imaginários contribuem com a verdade cênica:

A ação com o objeto imaginário, além de ser uma técnica psicofísica eficaz para o treino de todos os elementos do 'sistema', sobretudo a atenção, a imaginação, a lógica e coerência, é também fundamental para o ator criar a verdade cênica. Ela obriga a atenção a se fixar no objeto inexistente e o ator começar a agir. A ação com o objeto imaginário ajuda o ator a compreender a lógica e coerência das ações, pois, ao estudar cada parte da ação em separado, ele toma consciência dessas partes que constituem as grandes ações físicas (D'AGOSTINI, 2018, p. 95).

De fato, com os objetos imaginários eles conseguiram detalhar as ações. No segundo momento, os estudantes foram experienciando com os objetos concretos.

Na avaliação depois do término da cena, observamos que os objetos acompanharam as ações, impulsionando outras e estimulando emoções. Quando o aluno que fazia o repórter segurou o "microfone", ele transformou seu estado de presença, trazendo para o jogo

liderança, curiosidade, ritmo com as perguntas que iriam surgindo e a relação que ele construía com as entrevistadas. Esse objeto estimulou uma desenvoltura nas perguntas que surgiam no decorrer da improvisação. Ele foi jogando, apropriando-se do “Quem” estabelecido e se permitindo brincar, criando momentos de humor e, assim como os outros estudantes, estimulando a se comunicar fisicamente.

Figura 24- Exercício de cena. Sala de aula, CIEP Tancredo Neves.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar.

Figura 25- Exercício de cena. Sala de aula, CIEP Tancredo Neves.



Fonte: Arquivo pessoal de Patrícia Alencar

Nesse experimento, a busca em estimular o raciocínio e a imaginação desses estudantes se deu a partir do jogo. O pesquisador Marcos Bulhões (2002) fala da importância da narrativa para o aluno pensador de teatro, que lê e constrói discursos cênicos, e através do desenvolvimento de roteiros, que pode ser construído através de uma partitura de focos de jogos, pode então culminar com uma redação de um roteiro cênico, sendo testado e avaliado algumas vezes.

Viola Spolin (2008) sinaliza que, quando os estudantes se separam do grupo e não interagem na improvisação por estarem produzindo o texto, pode-se impedir uma experiência criativa. Porém, nesse caso, o conteúdo do texto surgiu espontaneamente “a partir da experiência física, intuitiva” (SPOLIN, 2008, p. 17). O grupo não se separou. Ficaram juntos no jogo improvisacional e no final de cada cena realizada.

Assim, o coletivo participou da produção textual, cada um relembrou os principais acontecimentos e ações, resultando na produção de roteiros como registros necessários para a continuidade do processo criativo nas aulas seguintes, com intervalos de uma semana entre uma aula e outra. Dessa forma, esses roteiros funcionavam como registros para poderem memorizar no retorno deles à aula. Eles retomavam sempre do ponto que tinham parado na aula anterior, dando continuidade às improvisações e, em seguida, à produção escrita. Sobre improvisação, a autora Ingrid Koudela pontua:

O princípio da improvisação é entendido como um projeto desenvolvido por um grupo de indivíduos que se reúnem para fazer um experimento a partir de uma moldura predeterminada (fornecida pelo texto). Através da combinação entre invenção própria e moldura do texto, dá-se o processo de comportamento livre e disciplinado (KOUDELA, 2017, p. 17).

Os estudantes solucionaram a cena através do tema principal do conto como “moldura predeterminada” de que fala Koudela. Pensaram em um telejornal com dois estudantes sendo os apresentadores, outro o repórter, também as Marias, professoras, câmera, cabeleireira e coro.

Utilizaram cartazes transitando por entre as câmeras com mensagens ao público *telespectador* com as frases: “Mais Escolas para o PEJA”. Uma das alunas comentou: “Vamos falar de forma crítica das dificuldades que vivemos. Essa cena fala muito de nós. É nossa realidade! Parei meus estudos, não porque não gostava e sim porque morava no interior e não tive possibilidade de continuar”.

Nesse jogo teatral, os estudantes não chegaram a um resultado de texto dramático, mas a um roteiro, o qual traçou um paralelo com a peça didática proposta por Brecht. Este

serviu como base do jogo teatral através de improvisações, buscando estimular a capacidade de identificação e estranhamento. Para o encenador alemão, “[...] A peça didática se baseia na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas” (BRECHT, 1937, *apud* KOUDELA, 2017, p. 16).

A pesquisadora Ingrid Koudela (2017) comenta essa proposta explicitada por Brecht pontuando que os alunos-atores aprendem por meio da conscientização de suas experiências e a peça didática é um meio de aprendizagem, gerando atitudes críticas e pensamentos políticos. Isso porque os espectadores devem ser transformados de passivos em ativos.

Segundo Spolin (1992), a plateia deve ser pensada como membro de muita importância no teatro, dando um significado ao que está sendo compartilhado. Ela é “parte orgânica da experiência teatral” fazendo parte do jogo. Essa turma apresentou a cena citada no encontro de alunos do PEJA, em 10 de setembro de 2019, o qual todo ano costumava reunir estudantes da Educação de Jovens e adultos de diversas coordenadorias de ensino da Rede Pública Municipal de Ensino.

Durante as aulas, trabalhamos com a divisão palco-plateia e os grupos se revezavam, alternando-se entre alunos-atores e espectadores nesse compartilhamento de experiências. Quando o trabalho avançou mais um pouco, eles espontaneamente convidaram alguns professores para fazerem parte daquela troca de experiências. Dessa forma, a perspectiva e criação do produto final aconteceram num processo coletivo, em um ambiente que permitiu uma liberdade pessoal criativa.

Os estudantes foram relaxando para a apresentação com uma plateia diferenciada daquele universo escolar em que estavam habituados e, a partir daí, permitiram-se apresentar nesse evento maior, na Escola Orsina da Fonseca (Tijuca) no dia 10 de setembro de 2019, ultrapassando muros, sendo também plateia de outros estudantes que compartilhavam suas produções, sem exposições e sim numa troca potente de experiências, em uma trilha de aprendizagem Teatral, “gerando processos criativos” como afirma Joaquim Gama (2002):

A concepção moderna do ensino da Arte na Escola propõe que o teatro seja encarado como área específica do conhecimento humano e não como uma simples atividade que venha a preencher os momentos sociais e de lazer da Escola. Dessa forma, processos e produtos tornar-se-ão não dicotomizados gerando processos investigativos que possibilitarão aos alunos e aos professores uma compreensão maior dos elementos na Arte Teatral (GAMA, 2002, p. 269).

Esse processo que caminhou para um produto final estimulou os estudantes a compreenderem melhor alguns dos “elementos na Arte Teatral” de que fala o pesquisador Joaquim Gama e a ideia de fazer e ver Arte é o cerne de todas as manifestações pós-modernas da Arte-Educação.

Ana Mae Barbosa (2019) sistematizou a metodologia baseada nas ações da proposta triangular (fazer, ler, contextualizar) conversando com os teóricos aqui citados e com a maioria dos contemporâneos da educação. A autora afirma que “O fazer Arte exige contextualização, a qual é a conscientização do que foi feito, assim como qualquer leitura como processo de significação exige a contextualização para ultrapassar a mera apreensão do objeto” (BARBOSA, 2019, p. 33).

Ela faz uma revisão na abordagem triangular, dizendo que os professores nos têm ensinado o valor da contextualização, tanto para o fazer quanto para o ver, e a figura do ziguezague corresponde melhor do que a metáfora do triângulo nessa estrutura metodológica, pois o processo pode tomar diferentes caminhos: contexto/fazer/contexto/ver ou ver/contextualizar/fazer/contextualizar ou fazer/contextualizar/ver/contextualizar.

O fazer Arte exige a conscientização, que é a conscientização do que foi feito, assim como qualquer leitura de significação a exige também para ultrapassar a mera apreensão do objeto. O contexto se tornando mediador no Teatro Educação faz com que os estudantes se apropriem melhor da obra, neste caso, o texto aqui mencionado, “As Marias”, trazendo para uma leitura de uma poética mais pessoal do decodificador.

Foi um encontro de jovens e adultos muito produtivo. Eles tiveram a oportunidade de estar com seus pares comunicando suas produções. Os estudantes do PEJA são muito afetuosos e demonstram de maneira muito sincera suas percepções. No final do evento, uma estudante comentou: “Professora, obrigada por você nos apresentar um caminho novo!” - mal sabem que eles é que são responsáveis por me mostrarem novos caminhos! Essa troca de experiências criativas transforma o jovem e com “[...] o adulto não é diferente. Sua educação não pára nunca. Só os mortos não são transformados por seus iguais. Isso explica o significado do jogo teatral para a formação do caráter” (BRECHT, 1976, *apud* KOUDELA, 2017, p. 20) quando eles se permitem experienciar através da relação do jogo e suas ações espontâneas.

CAPÍTULO 3

AÇÃO E PALAVRA EM TEMPOS DE PANDEMIA COM OS ESTUDANTES DA ESCOLA DE TEATRO FAETEC QUINTINO

3.1 Novas Trilhas Teatrais

A compreensão da impermanência nos proporciona confiança, paz e alegria. A impermanência não conduz obrigatoriamente ao sofrimento. Sem a impermanência, a vida não existiria [...] Os regimes políticos opressivos nunca mudariam [...] Devemos aprender a apreciar o valor da impermanência, vamos cuidar da nossa saúde. Ao saber que a pessoa que amamos é impermanente, daremos mais valor à ela. A impermanência nos ensina a respeitar e valorizar cada momento de nossa vida, bem como todas as coisas preciosas que estão ao nosso redor e dentro de nós. (NHAT HANH, 2001, p. 158).

O pacifista, escritor e poeta Thich Nhat Hanh pensa a impermanência como possibilidade de transformação.

Se buscarmos entender a impermanência de que fala o renomado pacifista sob a ótica budista, a valorização do sensível se faz mais presente e a reflexão sobre esse momento difícil, de estranhamento que estamos vivenciando (o caos mundial pandêmico que nos atravessa com muita potência), faz com que as experiências ganhem mais preciosismo, potencializando-se ainda mais.

A complexidade da natureza pode ser levada para o teatro. Stanislavski associava as “leis da arte” com as “leis da natureza”. Segundo reflexão da pesquisadora Michele Zaltron:

Na natureza, a renovação é ininterrupta, e o que envelhece abre espaço para que o novo possa nascer. E é nessa renovação que reside a sua força criativa, força que pode ser delicada como um surgimento de um broto, vigorosa como os raios de uma tempestade ou devastadora como a passagem de um tornado. A vida que move a natureza carrega delicadeza e intensidade. Acontece na medida em que as circunstâncias vão surgindo: algumas são previsíveis e contornáveis, enquanto outras são totalmente inesperadas e colocam nossas escolhas, e a própria vida, em xeque. Um instante pode separar a vida da morte, a alegria da dor. A vida é instável; a estabilidade não conduz à renovação, mas a instabilidade a faz. (ZALTRON, 2021, p.40)

A impermanência das coisas (ou a instabilidade) nos conduz para novos movimentos. Pensando sobre essas provocações e compartilhando um pouco da minha história nessa nova trilha que nos convoca (por conta desse quadro assustador da COVID 19, na qual a natureza sinaliza a necessidade de mudança na relação homem-natureza), posso dizer que fui atravessada, especialmente, pela oportunidade de não paralisar meus estudos do mestrado e,

através das aulas síncronas⁶⁶, percebi que era possível continuar, mesmo diante de tantas incertezas. Edgard Morin nos faz refletir sobre o pensamento da complexidade: “Se a complexidade não é a chave do mundo, mas o desafio a enfrentar, por sua vez o pensamento complexo não é o que evita ou suprime o desafio, mas o que ajuda a revelá-lo, e às vezes mesmo a superá-lo.” (MORIN, 2006, p.8).

Os (as) professores(as) e pesquisadores(as) do PPGEAC da UNI-RIO⁶⁷ foram desbravadores (as) nesse desafio. Eles (as) guiaram a turma, conduzindo-a para um caminho de renovação e superação.

A partir de tantas inquietações e reflexões, minhas perguntas disparadoras seriam: como seguir com a prática da liberdade nesse novo formato de comunicação à distância? Como trabalhar com nossos estudantes escolhas e expressões nesse momento atual de atravessamento de uma pandemia mundial? O trabalho do ator sobre si mesmo poderia ser estimulado de que forma? De que maneira poderia utilizar os princípios e pressupostos filosóficos e conceituais propostos por Stanislavski, Viola Spolin e os importantes pensadores do teatro, norteadores dessa pesquisa? Qual a importância em estabelecer uma relação no espaço virtual no ensino a distância como prática teatral coletiva e social? Como trabalhar a união entre mente, corpo e espírito, integrando uma pedagogia holística através da tela de um computador?

O estranhamento dessa situação inusitada em que vivemos traz muitas questões e os pensamentos nem sempre estão descortinados. O medo, a angústia de um futuro incerto, muitas vezes, predomina nos professores que estão na linha de frente da educação; nesse caso, falo do meu trabalho voltado para jovens e adultos da Rede Pública. Podemos refletir na luz dos ensinamentos de Bell Hooks:

[...] Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para a discussão em sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores, oniscientes e silenciosos. É produtivo, muitas vezes, que os professores sejam os primeiros a correr o risco, ligando as narrativas confessionais às discussões acadêmicas para mostrar de que modo a experiência pode iluminar e ampliar nossa compreensão do material acadêmico. (HOOKS, 2013, p.35)

⁶⁶ Aulas síncronas são aquelas que acontecem à distância em tempo real, durante a transmissão ao vivo. A interação entre estudante e professor acontece no espaço virtual.

⁶⁷ Coordenadora do PPGEAC, professora doutora Rosyane Trotta, no período inicial e, atualmente, nessa nova coordenação, Professora doutora Marina Henriques Coutinho Martins, também professora de Pedagogia das Artes Cênicas; a vice coordenadora do PPGEAC e também orientadora professora doutora Liliâne Mundim; professoras doutoras de Metodologia e Pesquisa: Angela Reis e Carmela Correa Soares e Professor doutor Daniel Marques, um dos colaboradores do evento da Jornada Internacional do Teatro do Oprimido.

Mas e quando a experiência ainda não aconteceu? O professor vai experimentar com seus estudantes algo novo? Acredito que se faz necessário compartilhar suas inseguranças e convidá-los para descobrirem juntos, trazendo uma atmosfera de afeto e cumplicidades.

Trocamos com nossos estudantes essas “narrativas confessionais” no intuito de semear esse novo solo com provocações e discussões acadêmicas. Isso nos fortaleceu mutuamente para arriscarmos, inclusive a realizar, somente os professores, uma primeira experiência de leitura dramatizada no ambiente virtual, na tentativa de entendermos de perto as possíveis dificuldades que também estariam propensas a acontecerem entre os estudantes. Nosso objetivo, como professores-artistas, seria buscar uma compreensão do que eles e nós poderíamos experimentar através da tela. Assim, arriscamos. O grupo dos sete professores, entre eles nosso coordenador, assumiu um determinado personagem na proposta pensada para nossos estudantes-espectadores utilizando como base uma comédia do século XVII⁶⁸.

Nossa equipe de professores optou por esse caminho propondo, logo após essa bem-sucedida experiência, uma atividade síncrona para nossos estudantes. Penso ser importante compartilharmos nossas dificuldades e descobertas em busca de uma experiência processual ainda em estado embrionário que está sendo gestada. Mas o que deveríamos abandonar ou transformar? Nosso mestre russo faz uma provocação:

O “sistema” observa-se em casa, na cena abandone tudo. Não se pode atuar com o “sistema”. Não há sistema algum. Existe a natureza. A preocupação de toda a minha vida. Como é possível chegar próximo do que chamam “sistema”, ou seja, da natureza da criação. Leis da arte- leis da natureza. O nascimento de uma criança, o desenvolvimento de uma árvore, o nascimento de uma personagem- são fenômenos da mesma ordem. (STANISLAVSKI, 1989 apud, ZALTRON,2021, p. 39)

O mestre ressaltava a importância de levar a movimentação da vida, com sua renovação e imprevisibilidade, a partir das diferentes circunstâncias que surgem em diferentes tempos buscando cultivar no palco através do trabalho do ator sobre si mesmo, a força criativa da natureza (ZALTRON, 2021). Dessa forma, não existe uma fixidez e sim uma transformação num processo em que o resultado não se conhece até que ele aconteça no momento presente, aberto à diferentes experimentações. Essas reflexões também se estendem ao pensamento oriental no que diz respeito à natureza. Yoshi Oida sublinha:

Na verdade, os seres humanos estão totalmente conectados e são dependentes da natureza. Ar, água, fogo e mesmo a terra estão em constante movimento e são parte dessa mesma noção. Deveríamos reconhecer essa conexão quando fazemos teatro. Quando construímos um ser humano no palco, deveríamos nos lembrar de que ele

⁶⁸ *O Médico à Força*, de Molière

está ligado a todos os fenômenos da natureza. Se esquecermos disso, uma dimensão mais ampla do que é o ser humano estará perdida. (OIDA, 2001, p. 82)

Como esse público é composto por jovens e adultos que utilizam o teatro como formação (embora a Escola não seja profissionalizante), decidimos coletivamente fazer novas experimentações, fazendo uso do instrumento tecnológico que nos aproximaria dos nossos estudantes, até o momento, distanciados presencialmente.

Com leituras dramatizadas através de uma plataforma⁶⁹, com assistência técnica de um especialista,⁷⁰ optamos por fazer sempre um texto que já havia sido montado por nossa Escola com ensaios que aconteciam duas vezes na semana. Logo após a leitura, tínhamos sempre alguns convidados de diferentes áreas da educação, arte ou saúde para um debate virtual pela Rede Social Youtube a respeito do tema gerador, com o intuito de provocar inquietações e conhecimentos na “Ação e reflexão do mundo para transformá-lo” (FREIRE, 2013, p. 52).

Uma nova proposta artística, que ainda está sendo observada, investigada e digerida. Não sendo televisão, e também se diferenciando de como pensamos o teatro, é necessário um trabalho processual contemplando essa gestação, nascimento e desenvolvimento para, no futuro conseguirmos, conceituá-la. Como expressa Stanislavski: “O difícil se torna habitual, o habitual- fácil e o fácil-belo” (STANISLAVSKI, 1988-1999 apud, ZALTRON, 2021, p. 66).

Sobre os diferentes caminhos, a pesquisadora Adrienne Ogêda Guedes sublinha: “Trata-se de buscar formas através das quais o sentido se constitui valorizando a experiência e a subjetividade” (OGEDA GUEDES, 2008, p.56).

O difícil se torna habitual através da *experiência e subjetividade*, me fazendo também refletir com Larrosa Bondia, que sugere:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos) nem a ‘o- posição’ (nossa maneira de opormos) nem a ‘imposição’ (nossa maneira de impormos) nem a ‘proposição’ (nossa maneira de propormos) mas a ‘exposição’, nossa maneira de ‘ex-pormos’ com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. Por isso é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe. Ou se impõe, ou se propõe, mas não se ‘ex-põe’. É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada ocorre. (BONDIA, 2002, p.25)

Nesse momento pandêmico, a tecnologia se faz ainda mais presente como instrumento para intermediar nossa prática. É necessário uma reinvenção, fazendo os movimentos

⁶⁹ A plataforma utilizada intitula-se *Streamyard*

⁷⁰ O especialista que conduziu as primeiras assistências técnicas virtuais foi Fabiano Carreira, na época funcionário da Escola Técnica Estadual Martins Penna. Logo depois, essa função passou a ser conduzida pelo coordenador da Escola de Teatro FAETEC Quintino, Marco Aurélio

necessários, mas nem sempre possíveis por desafiarmos também a desigualdade digital para nos aproximarmos dos estudantes na sala de aula virtual.

No caso dos estudantes aqui referidos, a maioria consegue ter acesso à internet, mesmo com sinal não muito potente. Outros, residem em área de risco e precisam se locomover à casa de parentes ou amigos, nessa única possibilidade de comunicação de uma educação nada democrática. Penso que o caminho é a resistência e nosso autocuidado, sendo tocados e afetados pela satisfação, alegria e esperança de nossos estudantes. Esses movimentos me movem e me afetam, especialmente. Stanislavski pensava num trabalho para além do ator. De acordo com o pesquisador Gilberto Icle⁷¹:

Suas palavras revelam uma ruptura anunciada: o teatro pode ser maior do que o espetáculo, portanto existiria a possibilidade de se pensar uma cultura teatral para além do espetáculo. Essa cultura de sí, instaurada por ele, ‘Stanislavski’, fez surgir as verdades do humano que se insinuam nos discursos da Pedagogia Teatral. Fez surgir em nós a possibilidade (e mesmo a necessidade) de um trabalho sobre si, generalizando-o para além do ator, para as crianças, para a escola, para as comunidades hipossuficientes economicamente, para a terceira idade. Eis a generalização do princípio do “cuidado de si ‘Stanislavskiano’ (ICLE, 2017, p.15).

Em tempos de pandemia, e conseqüente isolamento social, o que seria de nós professores e estudantes se não houvesse um trabalho sobre si mesmo, especialmente nas aulas de Artes/Teatro, com ações que estimulassem a autonomia criativa? Nossa Escola de Teatro FAETEC Quintino investiu e apostou nos projetos artísticos com debates virtuais através da Rede Social Youtube. Creio que o teatro, nessa nova proposta e formato, nos convida a semear novos solos. De acordo com a pesquisadora Juliana Souza Rego: “Teatro é discurso. Fala é território. É lugar. Lugar da fala. Discurso e espaço. Novos espaços de fala. O território do discurso. Reterritorializar-se. Novos mapas, com novas linhas emitidas por ondas e vozes. Novos encontros. Novos arranjos. Agrupar-se.” (REGO, 2019, p.27).

Juliana Souza Rego⁷² (2019) fala do teatro se expandindo nos territórios da cidade quando ainda não se pensava nessas interferências globalizadas, nesse contexto de isolamento social. Ela, no entanto, instiga um pensamento reflexivo que, acredito, se amplia nesse novo horizonte estético quando aponta os *novos espaços de fala* para além da sala de aula e, desta

⁷¹ ICLE, Gilberto 2007 Pedagogia Teatral como cuidado de sí: Problematizações na companhia de FOUCAULT e Stanislavski GE; Educação e Artes/ n 01 – UFRGS. Disponível em <https://lume.ufrgs.br> Acesso: 06 de setembro de 2021.

⁷² REGO, Juliana Souza. *Crônicas de Cidade, Teatro e subúrbio: Atravessamentos sociais e geográficos na construção da cena*. Dissertação (PPGEAC). UNIRIO, 2019

forma, dialoga com a professora, orientadora e pesquisadora Liliane Mundim⁷³ (2016), que também se refere à cidade na relação atuante-espaço:

[...] Torna-se fundamental que o formador de Teatro se constitua como interlocutor e mediador do vasto repertório epistemológico referente à área, construindo planejamentos com bases sólidas e escolhas abertas à diversidade de tendências contemporâneas, visto que seu papel é de extrema relevância para o campo da educação, em seus amplos aspectos sócio-histórico-culturais. Portanto, mediante um tempo desestabilizador, o educador é permanentemente colocado em jogo, para construir projetos políticos pedagógicos e artísticos interrelacionados a propostas dialógicas e atualizadas. Estabelecer escolhas, recortes e seleção de estratégias não é tarefa fácil. Porém, pode-se ter como princípios norteadores a construção de atitudes metodológicas que priorizem um processo de trabalho calcado no desenvolvimento e na capacidade de refletir criticamente sobre as questões inerentes ao *locus* global e local. (MUNDIM, 2016, p.39)

Liliane Mundim, em sua tese⁷⁴, nos faz pensar sobre *tempo desestabilizador, propostas dialógicas e atualizadas*, ainda no ano de 2016. Essa proposta reverbera nos tempos atuais, quando não há outra escolha senão mudar nossas rotinas e, como consequência dessa imposição, precisamos buscar atitudes metodológicas diferenciadas de conexão com nossos estudantes, fissurando esta realidade através de aulas síncronas-que muito se diferenciam do ensino presencial que levam o ensino para casa dos estudantes.

Pode-se dizer que as linguagens artísticas não eram muito valorizadas dentro da sociedade capitalista, na qual o sistema não permite tempo para que as pessoas tenham uma vida cultural. No entanto, no contexto pandêmico, são elas que vêm salvando a saúde mental das pessoas, incluindo nossos estudantes, que buscam o trabalho do teatro como aperfeiçoamento de si mesmos.

Aproveitando para resgatar a preciosa referência tratada no capítulo anterior sobre Sulerjitski - que muito contribuiu para o trabalho de Stanislavski com seus valores éticos e espirituais de fundamental importância para o desenvolvimento do sistema (ZALTRON, 2021) -, destaco uma importante referência que muito representa essa semente artística e pedagógica. Como dizia Poliakova⁷⁵ a respeito de Sulerjitski: “Ele se volta para o aperfeiçoamento moral de si mesmo como objetivo principal do ser humano; para uma moral

⁷³ Liliane Ferreira Mundim- Doutora em Artes Cênicas (PPGEAC- UNIRIO); professora efetiva do curso de Licenciatura em Teatro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas - Mestrado Profissional (PPGEAC- UNIRIO); pesquisadora do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (UNIRIO); coordenadora de projeto de pesquisa na área de ensino do Teatro e jogos Teatrais (DPQ-UNIRIO); coordenadora do COLETIVO CANTAREIRA- Ilha de Paquetá.

⁷⁴ MUNDIM, Liliane Ferreira. *O espaço da cidade como indutor do jogo teatral*. Tese (PPGAC). UNIRIO, 2016

⁷⁵ E. Poliakova, *Vida e Arte de L.A Sulerjitski*, em I. Sulerjitski, *Powestii Rasskasi*, p.32 (notas de ZALTRON, 2021, p, 74)

separada da política, para a fé na força do bem que é a única coisa capaz de salvar o mundo” (ZALTRON, 2021, p.74).

Creio que a fé e o aperfeiçoamento moral de si mesmo sejam basilares, principalmente no tão peculiar momento pandêmico. Nas palavras de Sulerjitski:

[...] Encontrar um meio de elevar e ampliar a visão do mundo, encontrar um meio de aprofundar o olhar sobre a vida e a relação com ela, de desenvolver uma relação mais ampla com as questões filosóficas morais e sociais- trabalhar sobre a intuição em todas as esferas do espírito humano e da natureza (SULERJÍTSKI, 1970, apud, ZALTRON, 2021, p.67)

Trabalhando muito sobre a intuição, caminhei ao lado dos amigos e colegas professores da Escola de Teatro FAETEC Quintino, em busca de fomentar uma autonomia criativa nos estudantes, adaptando, para o novo formato virtual, exercícios que descrevo no seguinte capítulo do meu memorial analítico.

3.2 Jogo Teatral através da tela

Os encontros com os estudantes aconteceram duas ou três vezes na semana, à noite, durante dois meses. As leituras dramatizadas foram realizadas sempre com um professor diretor de interpretação na linha de frente, em parceria com os docentes de teoria, voz e música.

Farei o relato descritivo analítico de uma leitura na qual fui professora diretora. Como referência, escolhi o texto *Aurora da minha vida*⁷⁶, de Naum Alves de Souza⁷⁷, selecionando dele uma única cena (*aula de inglês*) para ser trabalhada num espaço de tempo não muito extenso, entre ensaios e apresentações. A professora Liliane Mundim diz que estabelecer escolhas, recorte e seleção de estratégias não é tarefa fácil sendo importante priorizar a reflexão crítica através das abordagens de jogo e, poder dessa forma, contribuir para a formação ética, política e estética do sujeito (MUNDIM, 2016).

⁷⁶ Peça de Naum Alves de Souza que se desenvolve dentro de uma sala de aula e apresenta relações e conflitos entre estudantes e professores na década de 1970. Condizente com a época em que é retratada, a montagem representa o sistema escolar repressor e antidemocrático com humor, poesia e leveza, traços marcantes do autor. Os personagens são classificados por suas características e funções. São eles: Diretor, Padre, Quietinho, Gorda, Adiantado, Gêmeas, Órfão, Puxa-Saco e Bobo (sinopse da peça de Naum Alves de Souza. Disponível em <https://livralivro.com.br/livro/a-aurora-da-minha-vida>).

⁷⁷ Naum Alves de Souza, nascido em São Paulo (1942-2016), foi um teatrólogo, artista plástico e professor. É autor das peças: *No Natal a gente vem te buscar*; *A aurora da minha vida*; *Um beijo, um abraço, um aperto de mão*; e *Suburbano coração*

Convidei estudantes de diferentes períodos, inclusive uma jovem que havia participado da montagem⁷⁸ na qual dividi a direção artística com uma outra professora⁷⁹, no ano de 1998⁸⁰. Ela fez a mesma personagem de antes, professora de inglês (figura 26).

Figura 26 - Montagem de *Aurora de Minha Vida* (1998). Direção: Patricia Alencar e Tarlia Laranjeira



Fonte: Acervo pessoal de Patricia Alencar

Convidei também estudantes que já não estavam mais matriculados na Escola e outros que tiveram seus cursos interrompidos antes da pandemia. Além disso, dois professores participaram da leitura assumindo outros personagens⁸¹. Dessa forma, fizemos um coletivo com jovens e adultos que estavam com um desejo muito grande de produzir arte e de experimentarem jogos teatrais nesse novo formato virtual.

No decorrer do processo, fui descobrindo com eles como seriam as estratégias e soluções - uma experiência que só vivenciei quando nós, professores, participamos da primeira leitura, já mencionada anteriormente. Os outros docentes da Escola trabalharam nesse coletivo com suas respectivas disciplinas, contribuindo ainda mais para o processo

⁷⁸ Disponível em <<https://youtube.com/c/DionisioalancaoDragão>> - acesso em 08 de setembro de 2021

⁷⁹ Tarlia Laranjeira foi professora da Escola de Teatro FAETEC Quintino e atualmente está na Escola Técnica Estadual Martins Penna

⁸⁰ Viviane Apolinário foi estudante da Escola de Teatro da FAETEC Quintino no ano de 2008 e no ano de 2021 participou da leitura dramatizada virtual.

⁸¹ Professores artistas da Escola de Teatro FAETEC Quintino: Jorge Lopes Leite e Márcio Saretta

criativo. No primeiro capítulo deste memorial, faço uma apresentação da equipe composta, entre outros, pelo professor de teoria Luiz Ernesto Fraga. Em suas palavras:

Todo o trabalho de teoria desenvolvido por mim, na Escola de Teatro da FAETEC Quintino, é voltado, em primeiro lugar, para a apresentação de questões teóricas que envolvem a prática cênica, porque muitas vezes os estudantes não têm nenhum conhecimento teórico, embora muitos sintam a necessidade de entrar em contato. Num segundo momento, levar a teoria da forma mais leve e próxima do universo daqueles estudantes.⁸²

Através do grupo - formado pelo aplicativo de celular *whatsapp*, que se tornou um importante canal de comunicação entre professores⁸³ e estudantes, reduzindo um pouco o abismo da desigualdade digital de nosso coletivo -, afeto e arte caminharam em uníssono. A figura abaixo (figura 27) foi utilizada na divulgação da leitura dramatizada.

Figura 27 – Arte e Mídia para divulgação da leitura dramatizada da cena Aula de Inglês. Criação: Marco Aurélio



Fonte: canal Dionísio, a Lança e o Dragão no Youtube. Disponível em <https://youtube.com/c/DionisioalancaeoDragao>

Na direção artística, conduzi o processo por um caminho de criação coletiva e dialógica. Chegava, a princípio, com um planejamento de ensaio que, muitas vezes, se

⁸² Relato do professor e pesquisador Luiz Ernesto Fraga em 05 de setembro de 2021.

⁸³ A fonoaudióloga também realizou um potente trabalho de voz, inclusive interagindo com eles, individualmente. O professor de música fez a orientação musical, e o coordenador da Escola ficou responsável pela supervisão geral, no comando técnico operacional da transmissão *on-line*, bem como pela arte do material divulgado.

transformava por conta de uma ideia ou experimentação de um estudante. Assim, o trabalho ganhava forma e juntos aprendíamos a nos comunicar no desafio de **jogar através da tela**. Buscando fomentar o processo criativo, tinha a importante tarefa de, apesar do distanciamento presencial, favorecer um ambiente de troca e participação entre os estudantes e professores-artistas para que todos tivessem prazer no processo criativo Segundo reflexão do pesquisador Lineu Carlos Constantino⁸⁴.

Baseada nos princípios desenvolvidos pelo diretor russo, Spolin (1979) enumera uma série de fatores que tendem a favorecer o ato criativo: liberdade pessoal, ser sujeito de nossas ações; combater a linguagem e as atitudes autoritárias; conquistar um relacionamento de grupo saudável, com todos trabalhando inter-relacionados para executar um projeto, com total contribuição e participação pessoal. Se um indivíduo domina, os outros integrantes do projeto têm pouco crescimento ou prazer na atividade, não existindo um verdadeiro relacionamento grupal. (CONSTANTINO, 2012, p.31)

Creio que o professor mediador, através da experiência e escuta no processo criativo, estimula a produção de conhecimentos nessa práxis artística e pedagógica.

Ao longo da produção deste memorial analítico, recebi muitos estímulos teóricos das aulas de mestrado, que muito contribuíram para o processual. A cada encontro, nos foram apresentados pesquisadores e professores, como foi o caso de Hellen Sarapect⁸⁵. Ela realizou alguns jogos de teatro-imagem que serviram como dispositivos para o meu trabalho na leitura dramatizada. Sobre o Teatro do Oprimido, ela nos ensina: “Enraizado em solo ético e solidário, o Teatro do oprimido é prática para quem tem fé em si, no outro, e na vida. É ação política para quem acredita que um outro mundo, muito melhor e mais humano, é possível. É fonte e inspiração e ato de revolução” (SARAPECK, 2016, p.151).

Os Jogos de Teatro Imagem, do acervo do TO - Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, são propostos através de estratégias variadas. Utilizei em meu trabalho a representação de imagens corporais relacionadas à temática da cena da aula de inglês, na fala da personagem professora de inglês, que apresenta discursos preconceituosos, autoritários e mutiladores de raízes e tradições. Apesar de ter sido criada por Naum Alves de Souza em um contexto de repressão (o período da ditadura militar), infelizmente muito ainda se aproxima, em alguns

⁸⁴ Texto do pesquisador Lineu Carlos Constantino intitulado *Aprendizado em grupo e criação teatral*, que compõe o *Dossiê Ação em tempos de inquietude*, resultado de debates realizados na Escola Macunaíma nos dias 26, 27 e 30 de janeiro de 2012.

⁸⁵ Helen Sarapect esteve como convidada nas aulas de Pedagogia das Artes Cênicas no ambiente das “democracias zumbis” ministrada pela prof. Marina Coutinho e metodologia de Pesquisa no Ensino de Artes Cênicas ministrada pelas professoras Angela Reis e Carmela Soares

posicionamentos, do cenário dos tempos atuais. As imagens foram trabalhadas individualmente, representando, através de significantes e significados, fragmentos do texto e, dessa forma, transformando as situações de opressão. Através desses jogos, os estudantes comunicavam e reagiam criticamente sem a necessidade da utilização das palavras.

Quando trabalhamos com imagens, não devemos tentar entender o significado de cada uma delas, mas sim senti-las e utilizar nossa memória e poder da imaginação. As imagens são sua própria linguagem e o significado delas é a imagem em si. São superfícies que refletem o que nelas é projetado. Assim como os objetos atingidos pela luz, elas conseguem refletir emoções, ideias, lembranças desejos e observações (BOAL, 2015).

As imagens que os estudantes faziam não eram interpretadas de apenas uma maneira; não eram ilustrações de palavras faladas e sim significados a partir de reflexões de mensagens que eles gostariam de transmitir para o outro. A plateia é que faria sua interpretação.

Fomos despertando sensações e, cada vez mais, descobrindo juntos novas possibilidades. Vale ressaltar que os jogos cujo objetivo é estimular as percepções sensoriais contribuem para que o jogador se relacione melhor com o foco da cena (SPOLIN, 1999). Na proposta de jogo teatral da autora, intitulada *Ver a palavra* (idem, p.68), esse objetivo se confirma:

Objetivo: Estimular as percepções sensoriais

Foco: No evento a ser narrado.

Descrição: Um jogador. O jogador vai para o palco e descreve uma experiência real, como uma viagem, um jogo de futebol, uma visita a alguém. O jogador deve manter o foco (no evento) durante as instruções. É muito importante continuar a narração enquanto se recebe as instruções.

Notas: 1- Na medida em que uma percepção maior é despertada, observe quando o jogador começa a abandonar a palavra e começa a relacionar-se com a cena a voz que narra fica natural, o corpo relaxa e as palavras fluem. quando o jogador não está mais dependente das palavras, mas focalizado no ambiente em que entrou, todas as artificialidades e a fala afetada desaparecem. Um acontecimento passado torna-se uma experiência do tempo presente.

2- Este exercício é muito útil para o ator que tem longas falas e auxilia muito a utilizar as palavras em uma dimensão maior (SPOLIN, 1999, p. 68).

Embora a proposta fosse uma leitura dramatizada, seria necessário criar os alicerces para que os estudantes fossem estimulados a uma atuação marcada pela espontaneidade e pelo caráter orgânico com o objetivo de que a leitura fosse fluida, com apropriação do texto. Diz Zaltron:

É necessário que o aparato psicofísico do ator esteja inteiramente preparado e afinado para que ele possa se revelar como um ‘corpo-vida’ que manifesta, com precisão e fluidez, tamanha sutileza inacessível à consciência humana que tem como base as leis da natureza. (2021, p.220).

Pensando assim, a estrutura do jogo continuou, nesse processo, a constituir o eixo da experiência teatral, com as noções de regras, acordo de grupo que joga em torno do lugar, papéis, personagens e ação propostos por Spolin (PUPO, 2005).

Os exercícios de aquecimento também foram adaptados ao modo virtual. Eu pedia para que os estudantes afastassem suas cadeiras e mantivessem um certo distanciamento da tela. Dessa forma, eles ficavam mais livres para trabalharem seus corpos. Para Roberta Carreri,⁸⁶ era necessário transmitir para seus estudantes pontos essenciais para o treinamento, como encontrar a própria presença cênica: “Como adquirir um comportamento cênico formalizado libertando-se dos automatismos da vida cotidiana; Como se liberar dos próprios automatismos profissionais, dos próprios clichês.” (CARRERI, 2011, p. 43).

Carreri criou uma estrutura pedagógica intitulada *A Dança das Intenções* na qual o estado de presença nas ações que se realiza é, ao mesmo tempo, aberto ao que acontece a sua volta. Ela trabalhava com aquilo que chama de “a serpente - ou seja, o músculo invisível que corre ao longo da coluna vertebral desde os olhos até o cóccix.” (CARRERI, 2011, p.43).

Inspirada no exercício descrito acima, e tendo a experiência de experienciá-lo algumas vezes no presencial, adaptei para as condições possíveis desse novo formato. Ao som de músicas instrumentais de ritmos variados, os estudantes dançavam imaginando suas serpentes, despertando todo o corpo e reagindo as minhas batidas de palmas. Eles também experimentaram, através da tela, movimentos em *slow motion* (câmera lenta). “Mover-se com extrema lentidão não faz parte da nossa técnica cotidiana e, portanto para evitar executar involuntariamente movimentos velozes, devo pensar constantemente em cada parte do meu corpo” (Idem, p.50).

Além desses exercícios, eles também trabalhavam as vozes como extensões dos corpos conduzidos pela fonoaudióloga, que muitíssimo contribuiu para o trabalho da linha melódica, imagem e ritmo das palavras, através da condução de seus exercícios, sempre em consonância com as propostas acordadas no nosso coletivo. Em suas palavras:

Essa voz é um conjunto de elementos que carrega essa palavra que é energia. É o material físico de grande importância porque é carregada de tudo que aquele ator está construindo junto com seu corpo. O ator tem como instrumento a voz e esse

⁸⁶ Carreri, Roberta. Rastros- Treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret. São Paulo: Perspectiva 2011

corpo que se unem para traduzir a obra de um autor. A palavra é ação. [...] Na verdade, corpo e voz se complementam.⁸⁷

3.3 Momento presente: Improvisações gerais com o texto de *Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza

O grupo de estudantes estava bem disponível para a improvisação. No primeiro momento, com o apoio igualmente precioso do professor de teoria, foram estimulados a uma práxis pedagógica do texto: uma crítica ao sistema educacional de ensino da década de 1970, no difícil período da ditadura militar, nos fazendo pensar sobre o momento político e social que estamos vivendo atualmente. Meu objetivo com a escolha do texto era fomentar nesses estudantes o prazer em trabalhar com o humor proposto e também fazê-los refletir, provocando-os a debater os temas propostos que perpassam com mais potência o texto, bullying e colonialismo, com o público ,pela rede social,⁸⁸ num encontro com uma pedagoga e um psicólogo, ex-estudantes da Escola, sendo um deles integrante do elenco na montagem de 20 anos antes.

Após compreenderem o texto, fizeram algumas improvisações relacionadas ao *romance da vida das personagens*. Nas palavras da pesquisadora Nair D'Agostini:

O romance da vida das personagens também pode ser criado na prática, por meio da realização de improvisações de études⁸⁹ de acontecimentos tangenciais ao texto. Esse procedimento, além de preparar a imaginação do ator para o trabalho, expande-a e alarga-a para atingir a totalidade da obra e do papel. Um trabalho criativo que se situa no âmbito da inteligência e da intuição e que abre a esfera da imaginação. (D'AGOSTINI, 2019, p.67).

Com o intuito de abrir essa “esfera da imaginação” de que fala D'Agostini e visando realizar uma leitura dramatizada na qual os estudantes mantivessem a naturalidade, se aproximando das personagens representadas em suas ações físicas vivenciadas mesmo que interagindo cada qual na sua tela, propus um jogo de Viola Spolin, intitulado *Improvisações gerais sobre a peça*:

A improvisação geral será de grande valia quando se tornar necessário instigar os atores além do texto e precisar os relacionamentos. As improvisações gerais não parecem ter qualquer relação direta com a peça escrita. Elas são usadas para dar aos jogadores insight em relação aos personagens que estão fazendo. (SPOLIN, 1999, p.66)

⁸⁷ Relato da fonoaudióloga Ana Lúcia Barbosa em 05 de setembro.

⁸⁸ Disponível em: <https://youtube.com/c/DionisioalancaeoDragão> acesso 06/09/2020

⁸⁹ Como descrito no capítulo anterior études significa tanto estudo, análise, como esboço e composição (ZALTRON, 2015, p185)

A partir dessas orientações, buscamos no texto diferentes situações que atravessavam a história pela lógica dos principais acontecimentos, estabelecendo novas relações entre as personagens com o objetivo de solucionar um determinado problema, criando diferentes relações e, dessa forma, contribuindo para que se alcançasse um entendimento mais apurado da proposta da cena.. Exemplos: a improvisação de um problema pessoal entre a professora e a gorda; diálogos entre diferentes personagens do texto a respeito da professora enquanto ela não estava na sala de aula; e outras possíveis situações indicadas em todo o texto e não somente restritas às informações da cena específica a ser trabalhada.

Ariane Mnouchkine⁹⁰ fala sobre as diretrizes que segue durante o início de uma improvisação com seus atores:

A situação deve ser simples, clara, com detalhes concretos e uma ação precisa, em que o ator interpreta uma coisa de cada vez, tomando o tempo de entrar num estado criativo sem se agitar nem querer dizer tudo o tempo todo, treinando e fortalecendo sua imaginação num corpo que seja o mais disponível, o mais atlético, o mais liberto possível. O ator deve antes de tudo escutar. Em seguida ele deve saber parar, ficar quieto, aceitar a imobilidade se não, como é que o espectador teria o tempo de reconhecer e de se reconhecer? mas o essencial para o ator é ainda mais simples. É estar no presente, renunciar a tudo que ele pode ter previsto para captar em cena o que lhe acontece. No instante [...] O teatro é a arte do presente. (MNOUCHKINE, 2011, p. 67)

Spolin sublinha também a “arte do presente” ao falar que: “aqui / agora é o tempo da descoberta, da criatividade, do aprendizado” (SPOLIN, 2008, p.20).

“O intuitivo [...] gera suas dádivas no momento da espontaneidade.” (SPOLIN, 2008, p 4). Dialogando com o mestre russo, o trabalho criativo do pedagogo, do diretor e do estudante se desenvolve no momento presente no aqui e agora para se tornar cada vez mais vivo (ZALTRON, 2021). Nas palavras de Zaltron: “[...] Enfim, quando tratamos dos ensinamentos deixados por Stanislavski, o que se almeja alcançar, essencialmente, é a realização da plena liberdade criativa em cena.” (ZALTRON, 2021, p.315).

Sob a luz desses preceitos, fomos buscando aprender com as adversidades por meio de nosso objeto de estudo (o texto) e de nossas “licenças poéticas”, que foram surgindo coletivamente ao longo do processo criativo. A cada encontro, algumas propostas de reconhecimento daquele local (plataforma virtual) nos convidavam a arriscar, desafiando o novo e as desigualdades digitais.

Se faz necessário uma relação entre o avanço de uma participação mais democrática com aperfeiçoamentos do sistema educativo como promoção de um ambiente mais

⁹⁰ MNOUCHKINE, Ariane. *A arte do presente* - entrevistas com Fabienne Pascaud. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011

democrático, coletivo e pacífico no combate às injustiças cognitivas . O capitalismo não tem uma consciência social (SANTOS, BOAVENTURA DE SOUZA, 2016).

Nossas principais dificuldades foram:

- Conexão com a internet: na fala de uma das estudantes: “Meu acesso à internet era bem precário. Não tinha *wi-fi* em casa e usava os dos vizinhos devido à problemas financeiros [...] Até o dia da apresentação onde fui para a casa da vizinha porém as condições de luz eram péssimas!”⁹¹
- *Delay*, ruídos externos e imprevistos que cada um buscava contornar na medida do possível, uma vez que os cômodos da casa são divididos com os outros membros da família nas suas diferentes atividades.

Minhas dificuldades foram em relação às crianças. Na verdade, meu filho mais novo é muito agarrado comigo, então ele entrava no quarto e interrompia e me desconcentrava às vezes. Ele me via no ensaio e achava que eu estava falando com ele. Teve crise de choro.⁹²

- Compartilhamento de um mesmo aparelho de computador com os membros da família ou utilização de celular.

Os obstáculos, ainda assim, não nos paralisaram. Os estudantes que experienciaram o processo deram seus depoimentos, que constam no apêndice deste memorial analítico.

3.4 Texto e ação: o ser humano ator

Na encenação moderna, a vocalidade do ator adentra-se na complexidade do fenômeno teatral, não se restringindo à declamação. Sob tal aspecto, as novas concepções acerca da voz exigiram do ator a descoberta de caminhos que pudessem conduzi-lo à veracidade da palavra, eliminando os maneirismos e as artificialidades. Stanislavski [...] opunha-se diretamente à tradição declamatória (CARVALHO, DIRCE HELENA, 2016, p. 59).

A potência da palavra foi muito pensada no histórico do teatro russo. Knébel destaca atores, nos anais do teatro russo, que estão no registro de figuras importantes para as artes que tinham por base a utilização da palavra em cena imbuída de verdade e sinceridade. (KNÉBEL, 2016). Schépkín ⁹³ diz sobre o uso da fala cênica:

Em toda a Europa ainda se contentam com esse tipo de declamação, ou seja, com o uivo, enquanto nós não conseguimos nos acostumar a esse canto [...] Assim que

⁹¹ Viviane Apolinário – Personagem “Professora de Inglês” a

⁹² Camila Chamarelli de Oliveira Pinto- Personagem “Adiantada”.

⁹³ Fragmento de uma carta de Schépkín a Ánnenkov, datada de 1854. Refere-se a A arte do ator. Notas de Anatoli Vassíliev (KNEBEL, 2016, p.2017)

começamos a nos desenvolver, a ficar mais inteligentes com o passar dos anos, logo compreendemos esse disparate, e logo o deixamos... Pois quantas palavras cantadas nós também não temos?! Mas entre nós quem as canta é o coração... (SCHÉPKIN, apud KNÉBEL, 2016 p. 117).

Knébel comenta a citação de Schépkín afirmando:

Pelo fato de a arte da “Palavra cantada com o coração” ser muito mais complicada e difícil que a arte da afetação falsa, da declamação artificial e da retórica estridente, a história da formação do teatro realista russo está repleta de buscas, reflexões e desbravamentos de caminhos que levassem o ator à palavra verdadeira em cena. (KNÉBEL, 2016 p.117)

Utilizando como base a leitura dramatizada do texto *Aurora da minha vida*, de Naum Alves de Souza, e tentando alcançar a *palavra do coração* como ação principal, tentei estimular os estudantes a alcançarem uma fala natural e de ações verdadeiras. Para isso, utilizei jogos improvisacionais com base nas circunstâncias propostas no texto envolvendo as personagens.

A professora e pesquisadora Jane Celeste Guberfain,⁹⁴ no seu processo de pesquisa cênica, elucida:

A palavra vai expressar um universo de imagens e significados que devem ser levados em consideração pelo ator na expressão vocal, da palavra como fenômeno de totalidade, a partir de sua percepção, da sua sensibilidade e da sua experiência. Cabe ao ator, ao representar o seu personagem, transmitir sentimentos e sensações, dar vida às palavras, por meio da sua memória própria de falar. (GUBERFAIN, 2019, p.174).

Partindo da abordagem de Knébel a respeito do conceito de visão, é importante que o ator veja e tenha convicção quanto ao que está contando para a pessoa que contracenava com ele. O subtexto e sua imaginação agem sobre o espectador sensivelmente. (KNÉBEL, 2016)

Em suas palavras:

Todo o sistema de Stanislavski está voltado ao processo de comunicação verbal entre os seres humanos, para que esse processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva e enérgica, volitiva e para que a palavra seja sempre ação. (KNÉBEL, 2016, p.124).

Durante o processo, pedi que eles narrassem memórias de suas infâncias no período escolar ao qual o texto se refere (fundamental I), no intuito de que, através de sua *experiência de vida* respondessem por si mesmos aos temas que não pertenciam a eles, mas que dentro das circunstâncias propostas pelo autor se sentissem impulsionados a despertarem suas imaginações com base na ficção. Uma das estudantes, atualmente com 66 anos, relata:

⁹⁴ Jane Celeste Guberfain é professora de voz da Escola de Teatro da UNIRIO, fonoaudióloga, especialista em voz e preparadora vocal em espetáculos teatrais de diversas companhias artísticas. Livros publicados: *Voz em Cena*, volumes 1e 2 (editora Revinter) e *A voz e a poesia no espaço cênico* (editora Synergia e FAPERJ)

[...] Foi muito bacana, muito interessante porque me trouxe lembranças da minha juventude. Aquela questão de você estar em sala de aula com os amigos, com aquelas pessoas que às vezes você tinha alguma birra, alguma questão pessoal, mas principalmente pela brincadeira, pela bagunça, às vezes também mostrando aquela rebeldia que é natural da juventude ⁹⁵

Knébel sublinha a importância da visão do ator:

Eis por que para o artista da cena são tão importantes a capacidade de observar, a experiência de vida, a memória emotiva e a habilidade de pensar por associações. Quanto mais aguçado é o seu olhar sobre a vida, quanto mais concretos são os detalhes da vida que ele nota e fixa, quanto mais nítidas são as suas visões, mais ativo é o conteúdo que ele pode colocar nas propostas pelo autor. (KNÉBEL, 2016, p.124)

Os estudantes e os professores que participaram da leitura dramatizada como atores trocaram experiências de seus diferentes momentos de ensino escolar. Alguns associavam diretamente ao período retratado no texto, destacando pontos em comum com suas próprias vivências. Os mais jovens aprendiam com o coletivo e também com os estímulos do estudo teórico.

Com o decorrer do processo criativo, foi ficando também mais claro para eles “supertarefa”. No momento sensível que estamos atravessando, creio ser muito potente saber o alvo do ser humano-ator a que se almeja chegar: “a idéia da visão de mundo do artista como condição imprescindível para uma arte consciente.” (idem, p.119).

3.5 Criação Artística: Estudantes de Quintino cruzando fronteiras

Os *estudantes de Aurora* deveriam, a princípio, criar um ambiente de descontração antes da chegada da *professora*. Eles então cantavam uma música infantil popular e, a partir dela, cada um fazia uma ação diferente utilizando bolinhas de papel, barbantes, cadernos e, principalmente, o corpo para comunicar a liberdade que não tinham diante de uma aula repressora. Foram experimentadas diversas possibilidades para esse momento. Na chegada da professora, eles mudavam o comportamento e comunicavam o aprisionamento, seguindo a proposta do autor que satirizava esse retrato coercitivo da sociedade, também associado à época clássica (séc. XVIII), de acordo com as pesquisas de Michel Foucault: “[...] Corpo como objeto e alvo de poder [...] Corpo que se manipula, modela-se, treina-se que obedece, que responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOCAULT, 1997, p.134).

⁹⁵ Estudante da Escola de Teatro FAETEC Quintino, Janice Fernandes

Discutimos a ideia da utilização de máscaras pretas e brancas, como as que estão sendo utilizadas como medida de proteção da COVID19. Simbolizariam o processo atual de repressão e estranhamento, bem como o período retratado no texto (ditadura militar) e descrito por Foucault quando se remeteu ao poder público na repressão da delinquência. As máscaras, nesse caso, tinham como intuito, através das cores brancas e pretas provoca também uma discussão de raças, como o texto, através do discurso preconceituoso da professora (Figura 28).

Figura 28 – Captura de tela da leitura dramatizada.



Fonte: canal Dionísio, a Lança e o Dragão no Youtube. Disponível em <<https://youtube.com/c/DionisioalancaoDragão>> acesso em 08 de setembro de 2021

Utilizamos também alguns cartazes que entravam como indutores da crítica social pretendida (Figura 29). Os estudantes pontuaram os fragmentos que mais sublinhavam comportamentos opressores e preconceituosos. Para cada um, era apontado um cartaz provocando uma inquietação e reflexão que acontecia simultaneamente com o teatro-imagem. Essas foram algumas das frases utilizadas com o intuito de impactar o público, buscando uma expressividade “movida organicamente por uma sensação, percepção ou ideia viva [...] perceptível também aos olhos do espectador.” (ZALTRON, 2020, p. 63).

Figura 29 – captura de tela da leitura dramatizada. “Entre a banda e o inglês existe uma grande diferença. Soprar corneta, bater bumbo, isso qualquer selvagem, qualquer africano, qualquer sambista faz. Falar inglês é elevar-se às alturas de um povo civilizado! Vocês querem se nivelar pelo mais baixo.?” - *Trabalhar nossas raízes, descolonizar!* (cartaz)



Fonte: canal Dionísio, a Lança e o Dragão no Youtube. Disponível em <https://youtube.com/c/DionisioalancoDragao> acesso em 08 de setembro de 2021

Eles apresentaram a leitura sentados e suas ações ficaram mais condicionadas aos movimentos de mãos e cabeça, fazendo uso da voz como parte integrante desse corpo desperto e em estado de alerta. Sugerir que todos sentassem na ponta da cadeira, como se preparassem para levantar a qualquer momento. Orientei também que não utilizassem o encosto na tentativa de estimular uma maior prontidão cênica.

Ao término, fechamos a cena com uma música⁹⁶ (Figura 30). Após a apresentação, seguimos com a conversa sobre as abordagens do texto, acompanhada por nós, professores, estudantes e público. Além disso, contamos com a participação de nosso ex-estudante e atual gestor cultural, que também participou da montagem no ano de 1998 no papel do professor de português, Lucio Enrico; e também da ex-estudante Cris Pedrosa, pedagoga.

⁹⁶ *Chegança*, de Antônio Nóbrega

Figura 30 – Captura de tela da leitura dramatizada.



Fonte: canal Dionísio, a Lança e o Dragão no Youtube. Disponível em <<https://youtube.com/c/DionisioalancaoDragao>> acesso em 08 de setembro de 2021

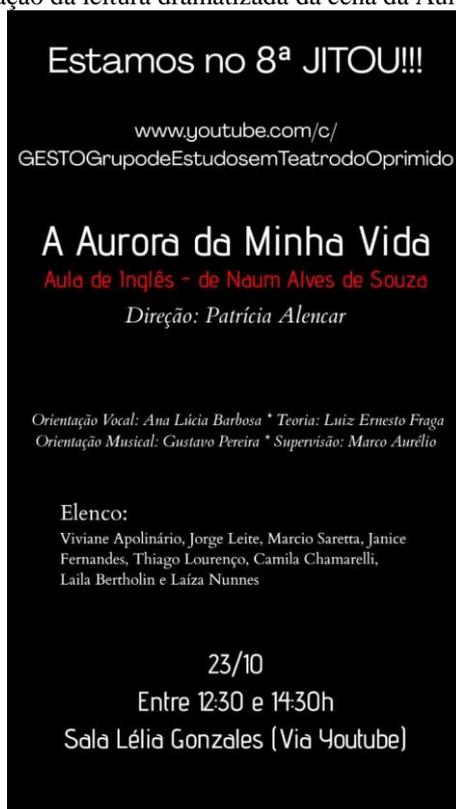
A transmissão do trabalho aconteceu da seguinte forma: como os estudantes, durante o período de ensaio, demonstraram muitas dificuldades com o acesso à internet, optamos por fazer uma gravação no mesmo dia, às 7h da manhã, para garantir uma melhor qualidade do trabalho e também de que todos os estudantes envolvidos conseguiriam participar do evento - o horário da manhã apresenta menos congestionamento na Rede, ao contrário do período noturno.

No dia da apresentação, a leitura foi transmitida de modo parecer ao vivo, mas, na verdade, era uma gravação. Somente a conversa com os convidados aconteceu ao vivo. Por fim, tudo correu bem e os estudantes ficaram felizes com o resultado e com os comentários do público.

A leitura dramatizada de *Aurora da minha vida* foi transmitida na JITOU (Jornada Internacional do Teatro do Oprimido Universitário) na semana de 19 a 23 de outubro de 2020, fazendo parte da programação dos vídeos de *Visões da luta*⁹⁷ (Figura 31).

⁹⁷ 8º JITOU- Visões da Luta, sala Lélia Gonzales. Disponível em <www.youtube.com/c/GESTOgrupodeEstudosemTeatrodoOprimido2>. Acesso em 23 de outubro de 2020. Resumo dos grupos que se apresentaram: Vamos Florescer- Magdalenas Metoca (em espanhol); grupo Cor do Brasil na UCLA/EUA; projeto continental Mulheres com HIV- Magdalenas Metoca/ Guatemala, Nama África-; teatro fórum; *Aurora da Minha Vida*, de Naum Alves de Souza- direção Patricia Alencar, teatro do oprimido no lançamento do relatório da CDDHC- Cor do Brasil

Figura 31 – Arte e Mídia: divulgação da leitura dramatizada da cena da Aula de Inglês. Criação:Marco Aurélio



Fonte: Canal Dionísio, a Lança e o Dragão no Youtube. Disponível em <<https://youtube.com/c/DionisioalancaeoDragão>>

O grupo ficou muito feliz em ser selecionado para essa importante jornada, em que foram apresentados trabalhos de diferentes países. Nossa participação divulgou um trabalho feito com base na transformação social e crítica, contribuindo para a emancipação social. Nossas ações, no que tange o Teatro na Educação são muito potentes. Conforme afirma Artaud, em *O teatro e seu duplo*:

Assim como não é impossível que o desespero inútil e os gritos de um alienado num asilo causem a peste, por uma espécie de reversibilidade de sentimentos e de imagens, do mesmo modo pode-se admitir que os acontecimentos exteriores, os conflitos políticos, os cataclismos naturais, a ordem de revolução e a desordem da guerra, ao passarem para o plano do teatro, se descarreguem na sensibilidade de quem os observa com a força de uma pandemia (ARTAUD, 1993, p.22).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir à luz de um memorial analítico, minha história em 25 anos de Escola Pública foi uma tarefa desafiadora. Ao considerar a escolha dos recortes escolhidos durante esse tempo de prática pedagógica, vale lembrar que, a princípio, uma das Escolas iria conduzir os relatos e direcionar o objeto de estudo, mas a orientadora desta pesquisa, Prof.^a Dr.^a Liliane Mundim, sensivelmente percebeu que os dois lugares eram de muito afeto e poderiam, através de seus entrecruzamentos, provocar maiores reflexões.

A partir daí, as trilhas foram direcionadas também ao diálogo entre as duas Escolas - o PEJA do CIEP Presidente Tancredo Neves e a Escola de Teatro FAETEC Quintino -; falando isoladamente de cada uma delas e descrevendo a experiência do encontro de ambas; bem como fomentando as concepções de aprendizagens investigadas, evidenciando assim, a relação dialógica dos princípios éticos e coletivos presentes também no desenvolvimento dos relatos referentes aos três capítulos que compõem a pesquisa.

É importante ressaltar que os discentes escolhidos apresentam condições socioeconômicas insipientes; o que pode refletir na difícil inclusão dos mesmos, tanto no que tange à inserção social de maneira geral, mas também ao desejo daqueles que possam almejar fazer da linguagem do Teatro, um campo de atuação profissional. Essas especificidades foram evidenciadas ao longo da pesquisa, refletidas e evocadas, buscando promover transformações e autonomia à prática educativa da Arte/ Teatro.

Diante de tais reflexões, questões desafiadoras foram sinalizadas e durante o processo de pesquisa surgiram algumas reflexões, dentre as quais:

- O ensino do Teatro enquanto disciplina obrigatória com suas especificidades e ao mesmo tempo com pontos de contato com a formação teatral.
- Enquanto os estudantes do PEJA sinalizam a importância do processo ensino aprendizagem ser atravessado por temáticas que abordem similaridades com as experiências empíricas deles (mas ao mesmo tempo lhes sejam apresentadas reflexões que tragam novos respiros, como foi o caso do texto de comédia), os estudantes da Escola de Teatro almejam se aprofundar nas técnicas teatrais, experienciando vivências mais abrangentes no que diz respeito ao trabalho do ator. Em contrapartida não se limitam à formação somente e, em entrecruzamento com os estudantes do PEJA, almejam algo que está além desse ofício, numa busca de si mesmo. Para o

primeiro grupo mencionado, a importância da disciplina está vinculada nas ações que os aproximem de seus contextos. Isso é reafirmado também no próprio direcionamento das aulas aqui descritas, no PEJA.

Sendo assim, pode-se dizer que, o processo de conquista e confiança dos estudantes demonstram a necessidade de estratégias pedagógicas que demandam um tempo maior para que eles se permitam experienciar os jogos teatrais. Com os estudantes da Escola de Teatro, o estar presente na sala de aula com a atmosfera dos jogos propostos já os induzem, logo de início, a experienciarem. Com os jogos teatrais propostos nesta pesquisa, evidenciamos que os estudantes passaram a desenvolver uma consciência de si próprios, chegando aos desenvolvimentos expressivos de outros corpos e de suas outras realidades.

Diante de tais considerações, a partir da análise dos experimentos que agregam os dois lugares, são demonstradas diferentes escolas e experiências com possibilidades de trabalhos, estimulados sob a mesma proposta de jogos improvisacionais; com o propósito do exercício de investigação da ação, porém com diferentes estratégias considerando as diferentes relações desses estudantes com o teatro. Em ambos os processos, o jogo improvisacional acontece no intuito que o estudante tenha autonomia para fazer suas descobertas.

Nesse sentido, a importância da escolha da pesquisa e de seu percurso se faz necessária, sublinhando a maneira como os estudantes são afetados. Reafirmamos também as questões demonstradas acerca da Arte gestada e realizada coletivamente, conscientes da importância da interdependência, visto que, os processos criativos descritos nessa pesquisa enfatizam a coletividade, a processualidade e a autonomia dos estudantes que, com a equipe envolvida, a Arte/Teatro pode criar espaços de resistência.

É oportuno também destacar a tentativa de uma reinvenção da práxis pedagógica diante da pandemia globalizada, o que fomentou algumas questões problematizadas durante a pesquisa. Movidos pelo desejo de não paralisar, fomos redescobrimo no coletivo uma forma de trabalho conforme os relatos analíticos descritivos.

A partir da análise dos novos experimentos, através da plataforma *on-line*, *google meet*, o coletivo foi descobrimo estratégias para potencializar o processo criativo. No decorrer do trabalho, as relações professor-estudante foram se fortalecendo e, mesmo distantes fisicamente, a comunicação e o afeto se estabeleceram, conforme pode ser comprovado pelos depoimentos dos estudantes apresentados nos apêndices dessa pesquisa. Os professores e estudantes, nesse novo formato virtual, arriscaram e se permitiram

experimental, sob a luz dos ensinamentos do mestre russo e de importantes teóricos fundamentais que dialogaram com o desafio da contemporaneidade no qual a não *fixidez e o trabalho processual* nos encorajara a trilhar pelo desconhecido, sem pretensões e sendo também conduzidos pelo momento presente.

Evidenciamos que, assim como nas aulas presenciais, a escuta sensível pelo professor em colaboração com a potencialização das habilidades e também optar por não seguir um *sistema*, mas adaptar o campo do conhecimento epistemológico para a realidade e necessidade de nossos estudantes é um caminho para alcançar fluidez nas diferentes propostas de ensino-aprendizagem, no que tange a Arte/Teatro e se deixar disponível para uma ampla investigação.

Acredito que, com esses aportes metodológicos e com a reflexão permanente sobre a prática pedagógica, faz-se cada vez mais necessário que o trabalho do professor e do estudante sobre si mesmos, respeitando as dificuldades, se distanciando das censuras internas e externas, buscando otimismo e assumindo escolhas que, muitas vezes, não passam por uma assertividade, mas que ressignificam outras tentativas pode alcançar inúmeros resultados.

Tenho ciência de que, ao analisar uma prática pedagógica em constante incompletude, apresenta-se uma tentativa de compreensão de caminhos para diferentes processos criativos que vão variar de acordo com as diferentes realidades.

Consideramos que os objetivos propostos para realização desse memorial, assim como as questões que nortearam a pesquisa, foram alcançadas, porém são inesgotáveis as possibilidades de entendimento, considerando sua incompletude em se tratando de uma prática pedagógica viva e em constante transformação.

E o que dizer, mas sobretudo que esperar de mim, se como professor,
não me acho tomado por esse outro saber,
o de que preciso estar aberto ao gosto de querer bem, às vezes, à coragem de querer bem aos educandos se à
própria prática educativa de que participo.
Esta abertura ao querer bem não significa, na verdade, que, porque professor, me obrigo a querer bem a todos os
alunos de maneira igual.
Significa, de fato que a afetividade não me assusta, que não tenho medo de expressá-la.
(FREIRE, 1999, p 159)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AOKIV, Virginia. **EJA Moderna** – Arte. In: obra coletiva, concebida, desenvolvida e produzida pela editora Moderna, 1ª ed. São Paulo:, Moderna, 2013.
- ARAÚJO, Margarete; FAJER, Roberta. **Aula Espetáculo**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [revistas.uepg.br>articleview](http://revistas.uepg.br/articleview).
- ARTAUD, A. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BARBOSA, Ana Mae. **A Imagem no ensino da Arte**. São Paulo:, Perspectiva 2019.
- BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Cosac Naif, 2015.
- BOAL, Augusto_____. **A estética do Oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva , 2006.
- CARRERI, Roberta. **RASTROS- Treinamento e História de uma Atriz do Odin Teatret**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. **Cena contemporânea e escola básica: experimentos teatrais realizados com estudantes do ensino médio da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo**. 2016. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CONSTANTINO, Lineu. Aprendizado em grupo e criação teatral. **Caderno 01 de registro macu**,/ 2012, p. 30. Disponível em: [https://www.macunaima.com.br/ blog/caderno- de - registro macu/](https://www.macunaima.com.br/blog/caderno-de-registro-macu/) em 23 de setembro de 2021.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, Teatro e Pensamento**. 2ª ed. São Paulo,,: Perspectiva, 2001.
- COUTINHO, Marina H. O teatro aplicado em questão: abrangência, teoria e o uso do termo. **Revista Ouvir Ouvir**. 2012, disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/12498>
- D'AGOSTINI, Nair. **Stanislávski e o método de Análise Ativa**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DAGOSTINI, Nair. **O método de análise ativa de K. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator.** 2007. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DE MARINIS, Marco. Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da Presença.** Porto Alegre: 2012. v2, n1. p42-61. Disponível em < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.> acesso em 23 de setembro de 2021.

DESGRANGES, Flavio. **Quando Teatro e educação ocupam o mesmo lugar no espaço.** São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br>.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir.** Ramallete Raquel (trad), Rio de Janeiro: J e Editora vVozes, 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia** - Saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, Paulo_____. **Considerações em torno do ato de estudar.** In: Cultura para a liberdade e outros escritos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GAMA, Joaquim.(2002). **Produto ou processo em qual deles estará a primazia.** Sala Preta, 264-269, 2002.

GIANINI, Marcelo. O papel de “espectador” na formação do professor de teatro. **Anais Abrace.** v15, n1, 2. 2014

GUEDES, Adriane Ogêda. **Uma mestra da palavra: Ética, memória, poética e (Com)paixão na obra de Cália Linhares.** 2008. Tese de (Doutorado em Educação). Programa de Doutorado em Faculdade de Educação),. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

HANH, Tich Nha. **A essência dos ensinamentos de Buda.** Tradução: Anna Lobo.Lobo, Anna (trad). Revisão técnica: Silva, Hildeth Farias Silva(Revisão técnica). Rio de Janeiro:, Rocco, 2001.

HOLLOWAY, John. **Fissurar o capitalismo**. São PauloP: Publisher, 2013.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática de Liberdade. Tradução: de Cipolla Brandão Marcelo . São Paulo:, Martins Fontes, 2013.

ICLE, Gilberto. Pedagogia Teatral como Cuidado de Si: Problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. **Reunião Anual da ANPED** (30,,: 2007,,: Caxambu,) p1-16, 2007. Disponível em: <http://30reuniao.anped.org.br> PDF acesso em 23 de setembro de 2021

KNEBEL, Maria. **Análise - Ação**. Organização, adaptação e notas: de Anatoli Vassiliev, Tradução: e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich, Rio de Janeiro:, eEditora 34, 2016.

KONSTANTIN, Stanislavski. **MINHA VIDA NA ARTE**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2017.

KOUDELA, Ingrid Dormien_____ . **Jogos Teatrais**. São Paulo:, Perspectiva, 1992.

KOUDELA; Ingrid Dormien: SANTANA, Arão Paranaguá de.: Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Ciências Humanas em Revista**, São Luis, v3, n°2 p. 145-154, 2005.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método**, 2° ed. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985.

LARROSA, Jorge. **Tremores: Escritos sobre a experiência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

LIGNELLI, César; e GUBERFAIN Jane Celeste (org). **Práticas, poéticas e devaneios vocais**: A voz e a Cena. Rio de Janeiro: Synergia, 2019

Martins Marcos Bulhões (2002) O mestre encenador e o ator como dramaturgo. **Sala Preta 2**, p. 240-246, 2002.

MENCARELLI, Fernando Antônio. Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. **In**: Cena invertida: dramaturgia em processo. Belo Horizonte: Edições CPTM, p.p 12-25, 2010.

Disponível em: <https://www.academia.edu/1860713/Dramaturgias-em-processo-a-cena-pelo-avesso>. Acesso em 23 de setembro de 2021

MNOUCHKINE, Ariane. **A arte do presente.**, Entrevista com Fabienne Pascaud; Tradução: DUVIVIER, Gregório Duvivier. (trad) Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MUNDIM, Liliane Ferreira. **O espaço da cidade como indutor de jogo teatral.** 2016. Tese de(Ddoutorado em Artes Cênicas). (PPGAC). Universidade Federal do Estado do Rio de JaneiroNI-RIO, Rio de Janeiro, 2016.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível. Colaboração:** GOMES, MARSHALL, Lorna Marshall.(colaboração), Tradução: Marcelo GomesGOMES, Marcelo (trad). São Paulo:, Beca Pproduções cCulturais, 2001.

PRADO, Patricia; D'ASSUMPÇÃO, José; FRAGA, Luiz. Escola de Teatro do CETEP - Quintino e seus caminhos artísticos. **In:** História e Memória da Educação Profissional no Rio de Janeiro - CEMEF org. Rio de Janeiro: Multifoco editora, 2017.

PUPO, Maria Lucia de Souza. **Para desembaraçar os fios in Educação e Realidade** — FAEP - MINISTÉÈRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA.> v30, n.2, (2005.)- LINKDisponível em: <http://ser.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12462/7384>.

PUPO, Maria Lucia de Souza._____. Dentro ou fora da Escola Urdimento - **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v1, n10, dez. 2008.

RABETTI, Beti (org) **TEATRO E COMICIDADES:** estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

REGO, Juliana Souza. **Crônicas de Cidade, Teatro e subúrbio:** Atravessamentos sociais e geográficos na construção da cena. 2019. Dissertação (Mestrado em Ensino em Artes Cênicas)PPGEAC). Universidade Federal do Estado do Rio de JaneiroUNI- RIO, Rio de Janeiro, 2019.

RYNGAERT, Jean Pierre. _____ **Introdução à análise do teatro.** Tradução: NEVES, Paulo Neves(trad),, STAHEL, Monica Stahel (revisão de trad). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução: DA SILVA, Andréa Stahel da Silva (trad). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A difícil democracia. Reinventar as esquerdas**. São Paulo: Boitempo, 2016.

SARAPECK, Helen. **Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido**: Pesquisa e Memorial de experiências com o símbolo do método. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino em Artes CênicasPPGEAC). Universidade Federal do Estado do Rio de JaneiroUNI-RIO, Rio de Janeiro, 2016.

SHUBA, Simone. **Stanislavski em processo- um mês no campo Turguêniev**. São Paulo: Perspectiva,2016

SOARES, Carmela Correa. **Pedagogia do Jogo Teatral** – Uma poética do efêmero. In: Florentino , Adilson e Telles , Narciso . Cartografias do Ensino do Teatro . Uberlândia, EDUFU, 2009.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1963.

SPOLIN, Viola._____. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola._____. **O jogo Teatral no livro do diretor**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2005

SUASSUNA, Ariano . **Seleção em prosa e verso/ Ariano Suassuna**; Santiago, Silviano (org), Suassuna, Zélia(ilust)- 2º ed- Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ZALTRON, Michele. Estudos - Do “Crer para agir” ao “Agir para Crer”- A Mudança de Perspectiva nas Pesquisas de Stanislavski. Caderno-07,- **Dossiê 06 de Registros Macu**, /2015, p. 34-41, 2015. Disponível em <https://www.macunaima.com.br> PDF em 23 de setembro de 2021

ZALTRON, Michele. Estudos- A prática do étud no “sistema” de Stanislavski. **Questão de crítica** vol.VII, nº 65, agosto de 2015, p. 184-200, ago. 2015,. Disponível em:

<https://www.questaodecritica.com.br/2015/09/a-prática-do-etiud-no-sistema-de-stanislavski>

Acesso: 23 de setembro de 2021

ZALTRON, Michele. **Stanislavski e o Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo**, São Paulo: Perspectiva, 2021

ZALTRON, Michele. Stanislavski e Sulerjitski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade. **Revista Sala Preta**, /Vol.19, /n.1/2019, p. 218-228, 2019. Disponível em: < <http://www.questaodecritica.com.br/author/michele-almeida-zaltron>>

Acesso: 23 de setembro de 2021

APÊNDICES

APÊNDICE A

DEPOIMENTOS DO GRUPO CHAPULETARTE DA ESCOLA DE TEATRO FAETEC QUINTINO SOBRE A EXPERIÊNCIA VIVENCIADA DURANTE A APRESENTAÇÃO NO CIEP TANCREDO NEVES COM A MONTAGEM DO TEXTO "O RICO AVARENTO" DE ARIANO SUASSUNA.

Através do aplicativo *WhatsApp*, cinco estudantes foram entrevistados. São eles: Brena Pires (E1), Cleia Gonçalves (E2), Janice Fernandes (E3), Paulo Mansur (E4) e Thiago Lourenço (E5). Foram feitas as seguintes perguntas (P1, P2, P3 e P4):

P1- Você poderia rememorar os detalhes da apresentação realizada?

P2- Como você se sentiu fazendo o trabalho no PEJA, nesse dia?

P3- O que mais lhe afetou?

P4- Na sua opinião, qual a importância dessas aulas espetáculos para jovens e adultos, como prática de resistência em Escolas Públicas?

Como a coleta das respostas foi realizada através de depoimentos enviados por mensagens de áudio, os estudantes não responderam às perguntas separadamente. Dessa forma, fez-se necessário extrair dos áudios os trechos correspondentes às perguntas específicas. Nota-se que mais de uma pergunta foi respondida simultaneamente no caso dos estudantes entrevistados E2 e E4. No entanto, ressalta-se que nenhuma fala foi excluída da transcrição deste memorial - foram apenas realocadas de acordo com o conteúdo das perguntas. Excessos de maneirismos (como “né”, “assim”, “tipo”, etc.) foram excluídos sem alterar o conteúdo da transcrição, a fim de tornar a leitura mais compreensível.

DEPOIMENTO/RESPOSTAS DE BRENA PIRES (E1):

P1: *Então, o que eu me lembro da apresentação do PEJA é: eu lembro que eu cheguei cedo, que a gente foi organizando o espaço, tivemos uma excelente recepção, e aí a gente começou a montar as coisas... Depois a Cleia foi chegando, a gente foi se preparando para essa apresentação, fazendo exercício de voz, de corpo, e passando o texto né. Eu me lembro que*

foi um dia muito especial porque a gente fez apresentação. Assim, todas as apresentações do Chapuletarte são muito importantes para gente, porque é o momento que a gente consolida os aprendizados que a gente teve na escola de teatro e com a sua direção né. E é esse trabalho que a gente tem um maior carinho, então eu lembro que foi uma boa apresentação o público recebeu muito bem a gente, eles realmente se divertiram. Com relação a gente, a gente sempre tem enquanto grupo aquele friozinho na barriga antes de começar. E foi uma coisa que a gente comentou entre a gente até antes de entrar... Por conta da importância desse trabalho, de estar levando teatro para jovens e adultos, e também porque acho que faz parte, né? Faz parte do próprio teatro esse friozinho na barriga que dá vontade de fazer cada vez mais. Então eu lembro disso, aí lembro que a gente fez apresentação, lembro que o público recebeu super bem, e para nossa felicidade rolaram uns pequenos improvisos que fazem parte da cena de acordo com a interação que teve. E aí eu lembro que no final a gente fez um momento com fotos, não só para o registro do grupo, com fundo e tal, mas por conta do público. Porque eles queriam tirar fotos, e tirar fotos da gente, tirar foto com a gente... Então foi, assim, um momento muito gostoso.

P2: *Sobre como eu me senti durante essa apresentação... Eu acho que é um pouco do que acontece em todas as apresentações do Chapuletarte. Assim, não tem como, tem sempre um friozinho na barriga. Cada apresentação é uma apresentação diferente. Por mais que o texto seja mesmo, por mais que o grupo seja o mesmo, por mais que o trabalho seja o mesmo, né, de Teatro popular que é o que a gente faz. Independentemente de qual seja a peça, de qual seja a apresentação, esse friozinho na barriga sempre rola. É uma ansiedade, é uma vontade de querer fazer... Porque a gente nunca sabe também qual vai ser a reação do público. Graças a Deus, todas as vezes que a gente se apresentou a gente foi muito bem recebido, tanto do ponto de vista do convite, quanto do público e também das pessoas que estiveram à frente né, os responsáveis pelos locais que eu digo, os locais de apresentação... Então, assim, a gente sempre foi recebido com muito carinho. Então eu sempre me senti acolhida nesses lugares. E com relação aos jovens e os adultos que estavam assistindo, rolava sim um receio no início, porque os nossos espetáculos são pensados para um público mais novo. E foi uma grata surpresa ver que os adultos e jovens também se divertem com o nosso trabalho, e como esse trabalho consegue chegar nas pessoas independentemente da idade. Essa sempre foi uma surpresa para mim assim, e fico feliz de saber que não só o espetáculo acaba se tornando atemporal, como atinge todo tipo de público e tem um retorno super positivo.*

Porque assim que acabou apresentação, além das interações que tiveram durante o espetáculo, no final todo mundo queria falar com a gente. Comentava alguma sobre o figurino, ou então porque meu personagem é masculino e é uma mulher fazendo... Queriam entender mais, tinham algum tipo de curiosidade... E, nossa, foi muito gostoso.

P3: *Sobre o que mais me afetou... Não sei dizer assim exatamente o que mais me afetou... Mas o que eu guardo dessa apresentação é essa ansiedade, que é uma coisa que acontece comigo naturalmente em todas as apresentações. Mas havia uma expectativa muito grande por ser um público diferente do público a gente tá acostumado a apresentar, já que a gente apresenta geralmente para criança e nessa apresentação a gente estava apresentando pra um público mais velho. Então isso me afetou positivamente. No início fiquei apreensiva, fiquei na expectativa e tal. E depois isso me afetou super positivamente, porque no decorrer do espetáculo a gente viu que as pessoas interagiram e gostaram. E também no final, porque espontaneamente as pessoas vieram falar com a gente. Comentavam alguma coisa, queriam abraçar, beijar, comentar alguma coisa da apresentação, fazer pergunta e queriam tirar foto. Então essa coisa do público querer estar sempre perto, de querer sempre dar beijo, dar um abraço, tirar foto, estar junto, é muito gostoso. Eu acho que é uma característica muito legal que a gente observou no público. E, por curiosidade, é uma característica que também a gente vê nas crianças, e que inicialmente a gente não esperava que com adulto essa receptividade fosse tão grande, né? Porque geralmente criança é mais espontânea. A criança tem mais essa coisa querer beijar, abraçar, e o adulto já é uma coisa assim... já não é tão esperado, né? Conforme a gente vai ficando com mais idade vai perdendo um pouco disso, é natural da vida. Mas nesse encontro não aconteceu isso, muito pelo contrário. Todo mundo queria abraçar, beijar, tirar foto, saber se o cabelo era peruca mesmo, perguntar sobre a roupa, perguntar sobre o personagem... E enfim, isso me afetou positivamente, essa grande receptividade que o público teve com a gente.*

P4: *Eu acho que o espetáculo de forma geral consegue atingir as pessoas né, tocar mesmo... Independente de qual seja a mensagem, de qual seja o espetáculo, tem essa característica de provocar a reflexão. No caso da comédia, de provocar o riso... Então assim, acho que a importância da aula espetáculo para o jovem adulto é a importância para trazer esse momento primeiro de entretenimento né, porque antes de tudo o teatro ele é entretenimento, e todo mundo precisa de entretenimento. Acho que a gente tem muitos compromissos na vida e*

quando você tira um momento para seu entretenimento é muito bom, isso é muito saudável pro jovem, pro adulto, pra criança... Acho que para todo mundo, sabe? E então eu acho que esse espetáculo dentro de uma sala de aula traz uma nova perspectiva para os alunos. Porque dentro do ambiente escolar, que é um ambiente de aprendizado, eles têm a oportunidade de acesso ao teatro, que para muitas pessoas acaba sendo infelizmente algo muito restrito em função dos valores dos custos que estão envolvidos para você poder levar as pessoas pro teatro, né. Porque não é só o preço do ingresso quando a gente fala de ir para um teatro mesmo, no espaço físico, não é só preço do ingresso. Tem toda a questão do deslocamento que a pessoa paga, aí às vezes a pessoa tem que lanchar... E aí quando você fala de um grupo que pertence a uma escola pública, a gente entende que é um público que tem um poder aquisitivo que não é alto, então tudo isso gera custo e acaba pesando para esse público. Então você levar o teatro para dentro da sala de aula, descaracterizar aquele ambiente de aprendizado, e levar para o ambiente de aprendizado que é a escola, a arte, você consegue passar a mensagem que agrega valor para o jovem, pro adulto, e ao mesmo tempo consegue entreter e levar ele para outro lugar. Eu acho que é muito isso, assim, de o ensino transcender o ambiente da escola, né... Da escola pública ser um espaço não só do ensino formal, mas do ensino não formal também. Acho que a aula espetáculo entra dentro desse conceito de ensino não formal. Se a gente for pensar como arte né, é um espaço que tá aberto ali pra arte, e eu acho que quanto mais coisa a gente agregar no ambiente público em um espetáculo que não é pago, que é gratuito para o aluno... Que ele não precisa se deslocar, não tem outros custos envolvidos do lanche e do acesso... Eu acho que a escola pública quando abre esse tipo de espaço é uma forma também de resistência. De se afirmar enquanto um espaço de aprendizado que vai muito além do aprendizado formal, e aí entra o não formal. E não formal, quando a gente fala em arte, tem esse potencial de agregar valor para o público. Porque você consegue levar determinado conhecimento ou trazer determinado assunto. A gente consegue trazer uma reflexão sobre a vida, sobre o mundo, de uma forma que não seja parcial. A gente consegue colocar de uma forma que não seja parcial, mas que que deixa o público mesmo refletir e tirar as suas próprias conclusões, das suas próprias visões de mundo. Então acho que quando você leva a arte para dentro do ambiente escolar, você consegue ampliar os horizontes praquele público não ficar fechado num conhecimento teórico e ter a possibilidade de ampliar o olhar, de ampliar os horizontes, e ter acesso a novas formas de conhecer. E isso faz com que a escola seja mais presente, sabe? Seja mais

participativa na vida daquele aluno, e olhe ele como um ser integral, que não tá fechado numa caixinha dentro da escola. E que o aprendizado ele transcende os muros da escola, né. Então você forma indivíduos que pensam, que têm opinião, e que vivem e se relacionam com outras pessoas, que têm conceitos sobre várias coisas... Então, consegue penetrar na vida daquela pessoa de forma mais abrangente e mais rica.

DEPOIMENTO/RESPOSTAS DE CLEIA GONÇALVES (E2):

P1, P2 e P3: *Aquela apresentação no PEJA para mim e para o grupo foi muito satisfatória. Porque nós já estávamos acostumados a apresentar para criança de 6 a 12 anos, e ali naquele espaço eram pessoas adultas. então foi muito gratificante, eu fiquei muito felicíssima. e aquela apresentação foi inesquecível. eu gosto muito de apresentar para crianças e para as pessoas maiores também. então eu me sinto muito feliz quando eu faço essas apresentações e aquela ficou marcada por que foi única eu gostei muito.*

P4: *Para mim, são muito importantes essas apresentações como espetáculos para jovens e adultos. Eu vejo que essa prática de resistência nas escolas públicas deveria acabar, e deveriam abrir mais espaço para grupos se apresentarem e para incentivar esses jovens. É isso que eu penso.*

DEPOIMENTO/RESPOSTAS DE JANICE FERNANDES (E3):

P1: *Inicialmente eu fui buscar a data exata, e foi no dia 20 de outubro de 2017 que a gente esteve lá no CIEP, fazendo apresentação para os alunos do PEJA, os seus alunos do PEJA, e a peça foi o Rico Avarento. Eu lembro que o horário foi às 20 horas, porque a turma é do turno noturno, né, e eu lembro que foi a noite que nós chegamos. Fomos dar uma olhada naquela sala que tinha um ambiente grande né, e a gente organizou as cadeiras vendo qual seria a melhor posição. Fizemos um apanhado entre nós, o que seria melhor, para ficar mais confortável... Porque tinha muitas pessoas, a sala era grande, mas de modo que todos ficassem um pouco mais próximos da gente e desse menos fileiras. Então a gente fez aquela semi-arena. E aí foi muito bacana. Depois a gente ocupou lá as dependências né, na parte lá próxima a sala que a gente ia fazer. Entramos, utilizamos o banheiro para nos arrumarmos,*

nos maquiarmos, e a gente quando voltou, me parece que a gente entrou cantando... Agora, infelizmente, eu não tô lembrando disso... Mas, de qualquer maneira, a gente sempre entra cantando. Eu levei aquele meu instrumentozinho, aquele meu agogô de coco né, que é um pouquinho mas fácil de carregar. [...] E eu também lembrei de um detalhe que, mesmo sendo a obra do Suassuna que a gente levou para escola, eu me lembro que eu fiz uma adaptação ali inserindo o personagem Dedé, né que o Paulo que fazia. Lembra que eu escrevi e ele acabou entrando fazendo aquele par com a velha? O nome da velha agora eu até esqueci, mas eu acho que ele também ele também chamava ela de alguma coisa assim bem queridinha, e ela com o Dedé. Eu acho que foi isso, eu achei interessante porque a gente indo na escola a gente tem o compromisso de levar a obra. Mas eu acho que se você conseguir inserir alguma coisa que dê uma força maior naquela cena, alguma coisa assim que você se sinta a vontade de fazer ou que seja permitido, eu acho que também tá valendo. [...] A gente também levou aquele nosso fundo pra ficar aquele nosso cenário né, a gente arrumou, os meninos penduraram aquela cortina. E a gente foi dando um toquezinho aqui, um toquezinho ali... A questão também de ter um instrumento de percussão para dar um tonzinho, né. Um ritmo na música né, porque tinha sempre alguns pedaços ali que a gente colocou também alguma música. Na brincadeira lá do Cancão e da Marieta, né? Então eu acho que foi bem gostoso. Ficou bem bacana porque a gente vai e participa de tudo. A gente arruma sala, a gente arruma o cenário, a gente vê a parte da música, a gente dança, a gente atua... Fica tudo muito bacana, bem gostoso de participar.

P2: Me agrada muito essa oportunidade de levar teatro para que eles tenham oportunidades de conhecer. Por exemplo, a gente foi levar uma peça escrita por Ariano Suassuna. E então, é interessante porque eles veem a construção, como é que as frases, como é que a história vai sendo organizada... As oportunidades da inserção dos personagens, a história em si... Demonstrando o que eles vão tirar dessa história né, demonstrando ali a diferença das personalidades das pessoas, dos personagens da história se apresentando... Tendo oportunidade de cada personagem ir aos poucos se apresentando, e mantendo aquele diálogo com o tira-teima... E aquela indisposição, aquela falta de paciência do Rico ali sentado, e doido para todo mundo ir embora... São oportunidades da gente mostrar através do teatro que o mundo tá cheio desses personagens. Ali, na verdade, a gente tá fazendo coisas que a todo canto a gente vai vendo, né? Se a gente colocar esse olhar assim, mais observador, a gente vai ver sempre que tem uma pessoa que tem um pouquinho mais de desprendimento,

tem outra que é mais apegado ao dinheiro, tem aquele que é mais engraçado, tem aquele que é o mais esperto, tem o que é mais irado, mais bronco, são vários... Tem a menina que é mais tímida, tem a menina que é mais engraçadinha, mais assanhadinha... Então tem essas pessoas, personagens todos, é muito interessante porque eles vão assumir que alguns podem até se identificar dependendo da personalidade do personagem né. E também às vezes se familiarizar, não é? Lembrar de alguma pessoa conhecida.

P3: *[...] Essa questão do que mais afeta para mim sempre, sempre eu tenho muita alegria, muito amor, em fazer nas escolas... Eu amo ir às escolas me apresentar com nosso grupo. Eu gosto muito quando a gente tem sempre alguma agenda marcada para escola, porque a gente fica assim muito próximo daquelas pessoas, e a gente vivencia aquele ambiente né, aquela amizade, aquela brincadeira... Isso para mim é muito gostoso, especialmente no grupo do PEJA que as pessoas têm uma diferença de idade, né. Às vezes têm jovens e às vezes tem pessoas de mais idade, e a gente percebe que existe aquele companheirismo né, aquela coisa de que tem um respeito aos mais velhos, os mais velhos também respeitam os mais jovens, e tem uma juventude no ar de brincadeira. Então é isso aí, assim, me afeta sempre dessa maneira, positivamente.*

P4: *[...] Então essas aulas espetáculos são, para mim, no nosso grupo, um presente né. Para os atores e também eu acredito que seja para os alunos, para os jovens e adultos né, porque como eu falei, nesse encontro a gente leva o teatro até eles. Eles acompanham a história, eles observam cada item do figurino, porque sempre o figurino chama atenção, né. O sapato do Rico por ser cortado, porque cada um quando observa que a minha meia tá ali de fora, eles morrem de rir quando o sapato chegar um cutucando o outro. E eles percebem as entonações, as vozes diferenciadas né, o jeito daqueles personagens, aquele que é mais atrapalhado... eu acredito que seja assim de uma grande importância, porque a história que a contada ali fica na memória deles os personagens também, os personagens que vivenciam aquela história também. Aí eles com certeza vão chegar em casa, vão comentar com alguém ou com um amigo, ou vão sair dali da escola comentando, rindo, lembrando de alguma cena que eles gostaram. E assim, o momento culmina com assim muitas risadas e no final palmas. E também todo mundo querendo tirar foto, isso é uma delícia, né? Então, eu acho que levar um teatro para as escolas é uma grande alegria, porque é nas escolas que essas pessoas estão lá para aprender coisas. E também ver a vida, conhecer através do teatro toda*

essa possibilidade que existe de mostrar as personalidades das pessoas ali naquelas histórias que são contadas na obra dos dramaturgos. Com relação a essa parte de teatro levado para as escolas, eu acho que é uma força grande. Se a gente não vai fazer no teatro porque a gente deu um tempo, porque o teatro tá fechado, porque a gente não tem patrocínio e a gente não tem o dinheiro para pagar para se apresentar no teatro, a gente leva para as escolas. Porque o público também tá ali, também são pessoas dignas de receberem aquela história, de ter esse encontro com o teatro. E com certeza que vai ficar na vida deles como uma grande alegria, um aprendizado de vida também, que eles vão levar na memória deles pro o resto da vida.

DEPOIMENTO/RESPOSTAS DE PAULO MANSUR (E4):

P1: *Eu me lembro que nesse dia foi uma apresentação à noite porque o pessoal que estudava lá era desse horário. Porque eles passam durante o dia... Eles passavam o dia trabalhando, e o único horário que eles têm para poder estudar é à noite. Então por isso a gente tem que se apresentar à noite para eles, porque não teria como eles comparecerem. Essa é a primeira coisa que eu me lembro desse dia. Me lembro também que eles gostaram bastante, você conseguia ver nos olhos deles que era uma coisa nova para eles. E quando a plateia gosta a gente fica muito mais alimentado para fazer uma coisa, e a gente ficou bem alimentado esse dia.*

P2 e P3: *Foi muito bom esse retorno, você ver que eles adoraram. Eu me senti muito bem, me senti muito útil né, na função que a gente exerce de levar isso para eles. Aí você fica imaginando como é que deve ser bom você ter condições de pegar e viajar, e ir pros lugares mais distantes e apresentar esse tipo de coisa praquele pessoal que não tem né... Meio que dá para imaginar isso. Seria muito bom se [a gente] pudesse fazer isso.*

P4: *A importância dessa aula para eles é justamente isso né, para que eles tenham um contato próximo real. Porque o que a gente vê que o único contato que eles têm com a arte cênica é através de uma televisão né, seja de um celular, uma televisão... Uma tela. E ali a gente pode ver que, acho que para todos, ali foi a primeira vez que eles tiveram contato assim, próximo da coisa acontecendo ali na frente deles. Isso foi muito impactante pra eles.*

Acho que foi isso que deixou eles muito encantados. É isso, eu adoraria, como eu falei antes, se a gente pudesse fazer isso, sair para levar para outros lugares.

DEPOIMENTO/RESPOSTAS DE THIAGO LOURENÇO (E5):

P1: *Nesse dia específico a gente se apresentou lá no Tancredo Neves. Eu lembro que foi uma participação minha e do Paulo no texto, porque o espetáculo já tava fechado. No caso, na época estavam fazendo a Brena, a Cleia e a Janice. E aí depois houve essa participação, tanto minha quanto do Paulo. Se eu não me engano até tem um dos momentos que eu fazia o Seu Fuxico [personagem]. Se eu não me engano era alguma coisa assim que eu fazia também. Eram dois momentos de participação, e inclusive foi essa participação que eu fiz nessa parte da peça que a gente até experimentou lá na FAETEC, na época do lançamento do livro de Memórias da FAETEC. A gente até chegou a fazer lá, só não lembro qual que foi o primeiro e qual que foi depois, mas eu tenho quase certeza que a gente primeiro apresentou em outros lugares e na FAETEC, e depois apresentou lá no PEJA. Eu lembro quando a gente recebeu esse convite, era para ser à noite né, um dia de semana, e a gente super topou e tudo mais. E nesse dia a gente chegou lá na escola Tancredo Neves, a gente foi ver o melhor lugar para poder colocar para a gente se apresentar, porque a gente queria fazer uma espécie de semi-arena com as cadeiras. Então a gente escolheu ali perto da janela, para pendurar o cenário, e depois montar o cenário... Mas quem tava fazendo essa parte era mais a Brena e o Paulo. E eu, Janice e a Cleia estávamos mais assim... No caso, como eles já estavam terminando de montar o cenário, era mais simples para poder ganhar tempo a gente ir terminando de fazer minha maquiagem, botando o figurino tudo mais. Aí depois que a gente se organizou, se arrumou, botou figurino, se caracterizou, eu lembro que a gente foi fazer os aquecimentos. E passamos rapidamente a ideia do que seria a peça ali no espaço, baixinho, porque o pessoal já tava para chegar e também para não atrapalhar as outras aulas. E aí depois eu lembro que os alunos chegaram, a gente fez o espetáculo e foi assim, maravilhoso. Eles gostaram muito, tanto que esse dia foi muito especial. O que marcou muito que eu lembro, foi que no final da apresentação teve uma aluna que veio toda carinhosa, tipo assim, com o personagem... Pediu para tirar foto, que foi uma foto que eu perdi, que eu não sei quem tirou... Era uma foto que era eu e a aluna né, no caso não sei onde foi parar, no celular de quem. Mas eu lembro que foi muito marcante por causa do carinho, porque a gente pôde*

ver como eles viajaram com a gente pela história que a gente estava contando. Como o teatro é importante, esse contato com teatro na escola... Talvez muito deles, não sei se tem essa oportunidade de poder ir ao teatro e tudo mais né, ou só veem o teatro na escola... O que já é um grande avanço, já que nem todas as escolas têm teatro. Por experiência própria, aqui onde eu moro em Campo Grande não tem. É muito difícil. Então você já faz um trabalho maravilhoso aí com esses alunos. E eu lembro que no final a gente foi, tirou foto, a gente conversou com algumas pessoas rapidamente... Eu lembro que os professores e coordenadores estavam lá, gostaram muito. E a gente fez tipo um lanchinho no final, se não me engano, alguma coisa do tipo. Foi uma coisa muito rápida. E nesse dia se eu não me engano teve a questão de que a gente até passou o chapéu. Foi isso mesmo, a gente passou um chapéu... Porque depois na hora de ir embora a gente não tinha nem como ir, por ser longe, né? Ainda mais eu que tive que voltar para Campo Grande. A gente foi, e com a pressa e a gente deixou [o chapéu] com a Brena, e a Brena disse “agora não, depois eu vejo” e pegou e levou. Ficou a Brena. Aí na hora de ir embora voltei eu e Cleia, a gente foi ônibus no caso né. O Paulo acho que tava de moto, Janice de carro se eu não me engano. E a Brena foi com o Paulo. Mais ou menos assim que me recordo por alto... [...] Olhando agora as fotos com mais calma, outra coisa que eu lembrei também: nesse dia foi uma amiga da Cleia que também quis assistir. A Cleia falou que a gente ia se apresentar e ela foi para assistir. E teve uma outra aluna, que tá até na foto que eu marquei, que tem a menina que tá com a mochila - que foi a foto que se perdeu. Eles até quiseram tirar foto com a gente, também pegaram até o chapéu. Pode reparar que a aluna colocou o chapéu na cabeça, porque de alguma forma a gente conseguiu afetar eles. De alguma maneira que no final não só gostaram, como quiseram tirar foto e quiseram até colocar o chapéu. [...] No cenário também ficou faltando uma blusa, acho que era uma blusa que costumavam colocar... Aí eu sugeri para não ficar feio, para não ficar sem nenhuma blusa: “vamos botar essa blusa preta que a gente tava usando”. Aí pode reparar que no cenário tem até uma blusa preta com chapéu de palha por cima que a gente improvisou na hora, porque eu tinha esquecido a blusa que ajudava a compor o cenário.

P2: *Nossa, me senti assim, muito, muito realizado, tanto quanto pessoa tanto quanto profissionalmente. Porque pela alegria que a gente via não só através do sorriso, mas através do olhar de cada um dos alunos que tavam ali. O olhar sempre brilhando ia acompanhando ali o momento da história. E no meu caso, mesmo que seja uma participação rápida igual do*

Paulo né, foi legal porque a gente pôde ver que de alguma forma a gente pode contribuiu com o espetáculo que as meninas já estavam realizando e a gente adaptou. E o que mais me afetou foi isso, foi esse carinho do público, dos alunos ali no final falando com a gente que eles gostaram. E aluno é bom que eles são bem sinceros, né? Se gosta, gosta. Se não gosta, não gosta. A gente quando faz teatro no teatro [físico] mesmo, a gente sabe que às vezes a pessoa vai, assiste, e a gente pergunta se gostou e a pessoa: “ah, gostei”. Mas não gostou, não tem aquela mesma sinceridade. Já assim, a gente percebe logo quando o aluno gostou ou não. Até porque se ele não demonstrou na hora que tá assistindo, ele fala no final. Então isso me marcou muito. Esse carinho, esse retorno muito positivo, tanto da parte dos alunos quanto dos professores.

P3: *Pra mim, eu acho que a importância dessas aulas espetáculos pros jovens e pros adultos é devido muito a eles estudarem de noite... Muitos até trabalham e tudo mais. Muitos não têm esse acesso ao teatro. Às vezes mora perto, mas trabalha o dia todo, cansado, aí depois vai pra escola pra poder ter que fazer aula. Acho que a importância é essa do teatro estar presente ali na escola, de poder ser um momento de eles se entreterem, de eles aprenderem, de poder ter um momento de relaxamento ali, depois, talvez, de um dia cansativo. Não sei, porque às vezes muitos trabalham... Ou mesmo que muitos não trabalhem, a gente sabe que a vida é complicada pra jovens e adultos que estão estudando à noite. Que muitos desses é porque às vezes parou de estudar anteriormente, não pôde por algum motivo, depois retorna e tudo mais. Mas que a importância é essa, contribuir de alguma forma não só pra educação no sentido de aprendizado, mas também pra contribuir nessa questão cultural na vida deles.*

P4: *Eu vejo as aulas espetáculo como uma prática de resistência nas escolas públicas por dois motivos. Primeiro, para que eles possam estar tendo as suas vivências e experiências teatrais. Ou seja, sair daquela coisa de só de ouvir falar, da parte teórica, e estar podendo produzir algo na prática né. E o segundo seria no sentido de que eles estariam tendo, como é que eu posso dizer... Criando um gostinho deles pelo teatro, ao ponto de quando eles saírem ali da escola, isso [possa] repercutir na vida deles ali fora... Fazendo com que eles busquem assistir peças no teatro, ou seja, ser um público futuramente, um público assíduo do teatro. Quanto também, quem sabe, até poder estar futuramente trabalhando com o teatro. Então vejo as aulas práticas diante dessa importância na formação dos alunos.*

APÊNDICE B

DEPOIMENTOS DOS ESTUDANTES DA ESCOLA DE TEATRO FAETEC QUINTINO SOBRE A EXPERIÊNCIA DO PROCESSO CRIATIVO VIRTUAL COM O TEXTO AURORA DA MINHA VIDA DE NAUM ALVES DE SOUZA

Os depoimentos foram coletados através do aplicativo *WhatsApp*. As mensagens foram enviadas de forma escrita (mensagem de texto) e por áudio – neste último caso, aqui transcritos. Excessos de maneirismos (como “né”, “assim”, “tipo”, etc.) foram excluídos sem alterar o conteúdo da transcrição, a fim de tornar a leitura mais compreensível. Foi utilizada uma pergunta a fim de motivar e nortear o depoimento, sendo esta: “Como foi o processo criativo virtual, ou seja não presencial trabalhando o texto *Aurora de minha vida* de Naum Alves de Souza?”.

DEPOIMENTO DE CAMILA CHAMARELLI (TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO):

As minhas dificuldades foram em relação às crianças. Na verdade, meu filho mais novo que é muito agarrado comigo, então vira e mexe ele entrava no quarto e me interrompia, me desconcentrava... Às vezes, na maioria das vezes. Ou então ele me via nos ensaios e achava que eu tava falando com ele... E teve crise de choro e tal por conta das falas né, aquela arroganciazinha dela [da personagem interpretada] e tal... Minha dificuldade nisso foi pelo seguinte: eu sempre expliquei lá em casa pro meu pai e pra minha mãe que eu estava em aula, e que não era para deixar as crianças subirem e tudo mais. Mas só que, por mais que eu falasse, eu não podia contar. Assim, foi bem complicado. Foi um fator muito estressante, e é ainda hoje né. Da minha mãe eu nem digo muita coisa porque minha mãe tá sempre fazendo as coisas lá, os afazeres domésticos. Meu pai ele chama atenção, mas assim, não impede a criança de... Enfim. Então, essa situação ela atrapalha, mas ela não me impede de continuar de jeito nenhum. Por mais que seja algo que seja extremamente estressante e que tira minha concentração, me deixa irritada e tudo mais, não vou deixar de fazer. Já tentei outras maneiras de deixar meu filho distraído enquanto eu tô fazendo a aula, só que assim eu sumo da vista da criança, ele fica doido. Em relação ao processo em si, para mim foi maravilhoso. Eu nem consigo expressar a maneira como eu me sentia sempre que tava no ensaio. Para mim foi maravilhoso. Assim, é só o que eu tenho a dizer nesse sentido. E

justamente o processo dos ensaios e tudo mais foi que me deu cada vez mais certeza do que eu quero para mim. Porque eu me sentia... Eu me sentia tão viva. Eu me sentia tão bem, me sentia tão feliz nos ensaios... Passando texto sozinha ou então com a professora Ana Lúcia, que ela me auxiliava na questão da voz e tal, e no dia da gravação. O dia da gravação foi um dia que eu fiquei feliz o dia todo. Foi um dia maravilhoso para mim. Eu falei para minha mãe que se a gente tivesse que repetir a gravação 50 vezes, eu ia repetir com todo prazer, porque para mim foi incrível. Cada pedacinho do processo, da construção do personagem, de tudo, foi extremamente prazeroso. E como eu falei, eu me senti assim, explodindo de felicidade. Era como se naquele momento eu fosse uma pessoa completa, sabe? É isso, foi assim que eu me senti. Parecia que não me faltava mais nada naquele momento ali, da minha realização máxima. Não existia problema, não existia nada. Fora os que eu já falei, claro... Mas né, quando eu conseguia recuperar minha concentração e voltar ali para personagem, no ensaio, na gravação, foi incrível. Incrível. Poucas vezes na minha vida me senti daquela forma. Aí, em relação a internet, é um fator que me deixava um pouco nervosa porque é inesperado, né. A questão de a internet cair, ou da conexão ficar lenta e tudo mais... Isso me deixava mais preocupada até do que de repente meu filho entrar e interromper, sabe? Porque ele eu ainda consigo contornar, controlar e tal. Agora a internet, a imprevisibilidade da conexão... Nossa, às vezes eu ficava, assim... Ficava bem nervosa. Principalmente quando por conta disso eu não conseguia participar. Nossa senhora, eu ficava assim, agoniada, ficava ansiosa pensando: “ai meu Deus, e agora? Vai atrapalhar o trabalho, vai atrapalhar a galera...”

DEPOIMENTO DE VIVIANE APOLINÁRIO (MENSAGEM DE TEXTO):

Esse trabalho virtual sobre a Aurora da Minha Vida foi um resgate de alma pra mim! Aceitei de cara encarar esse novo desafio, me encontrava desempregada, porém no primeiro dia de ensaio já fazia parte de uma distribuidora de gás onde entrava as 7:30h sem horário pra largar. Me vi doida e conseguia sair correndo em dias de ensaios as 20:30h (iniciava o ensaio em horário de trabalho e vinha correndo pra casa, onde meu acesso à internet era bem precário (não tinha e wi-fi em casa e pegava dos vizinhos devido problemas financeiros). Foram quase 2 meses de agonia até o dia da apresentação onde fui pra casa da vizinha, porém as condições de luzes foram péssimas. Foi o resgate do meu passado nos palcos, onde cada lembrança me fazia cair cisco nos olhos. Procurei utilizar como ferramenta nessa

apresentação digital o olhar e a expressão facial, em particular tomei aula de inglês virtual mesmo com uma professora que me ensinou a desenrolar a língua e tenta falar inglês corretamente já que nem o português eu sei falar... E por fim fora você Patrícia que é um arraso sempre né... A Ana Lúcia e o Marco foram excepcionais para que a professora de inglês saísse de dentro de mim. Sou grata demais por mais essa experiência, e tenham certeza de que sou essa pessoa hoje, porque encontrei vocês neste plano em minha vida por alguns anos....isso realmente fez nascer e transformar essa Viviane Apolinário de hoje! Obrigada!

DEPOIMENTO DE LAILA BERTHOLINI (MENSAGEM DE TEXTO):

Quando a professora Patrícia disse que iríamos fazer uma leitura dramatizada online, fiquei super empolgada e ao mesmo tempo com aquele friozinho na barriga, por ser algo novo, que não estávamos acostumados a fazer. Devido à pandemia, tivemos que nos adaptar a essa nova forma de fazer teatro, e a Patrícia sempre passava exercícios de expressão corporal, a professora Ana Lúcia exercícios para dicção, tinham também os exercícios para aprendermos a lidar com a câmera e isso nos ajudou muito para os ensaios, e para o dia da apresentação. Tivemos algumas dificuldades com a conexão da internet, mas nos preparamos para isso, para que se algo acontecer com a conexão, estarmos preparados durante a cena para continuarmos e não deixar a peteca cair. Essa experiência foi muito importante para minha vida pessoal e profissional. Como tivemos que nos adaptar a essa nova forma, tudo pela internet, sabemos que não são todas as pessoas que entendem sobre tecnologia e então trabalhamos a coletividade do grupo, um ajudando o outro sempre. Sou muito grata a Patrícia pela oportunidade de participar da leitura dramatizada Aurora da Minha Vida!

DEPOIMENTO DE THIAGO LOURENÇO (TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO):

Bom, o que falar de Aurora da Minha Vida? É que para mim foi um divisor de águas. Foi uma experiência única, diferente, porque nunca tinha participado dessa forma de teatro - entre aspas, né - online, e quando recebi o convite fiquei muito feliz. E apesar de ter sido uma leitura, a gente não demonstrou, ou buscou não demonstrar para as pessoas que era uma leitura... Porque esse foi um dos muitos exercícios que nós fizemos com a professora

Patrícia, que nos dirigiu, para poder transparecer que não era uma leitura, apesar de ser uma leitura. E tentamos usar esse espaço novo, como costumávamos chamar de quadradinho. Igual a gente falava no dia do ensaio para poder estar interagindo um com outro, por se tratar de um texto que fala de sala de aula. Eu fiz o personagem quieto né, filho de um militar e tal... E para mim foi, assim, maravilhoso participar desse processo. Porque ao mesmo tempo que era estranho, que estávamos distantes fisicamente, nós estávamos próximos através do audiovisual. E aí a gente trabalha bastante também a questão do corpo, não só porque: “ah, é virtual então vou ficar parado”. Não, muito pelo contrário. A professora Patrícia trabalhou muito com a gente sobre o corpo, a gente foi levando em consideração aquela técnica, como se fosse um slow motion, por causa da questão do vídeo, né? Da internet, das conexões. Então fazer um movimento muito brusco poderia borrar a imagem e atrapalhar. A gente trabalhou com um conceito de slow motion. E aproveitamos também para finalizar a leitura online com a questão do uso das máscaras, fazendo uma espécie de protesto que nós fizemos nesse momento que nós estamos vivendo, [um momento] de desgoverno, né. Então é um texto que veio para mim na hora certa, como um despertar contra essa opressão que a gente tá vivendo. Ainda mais nessa questão dos teatros estarem alguns fechados... Outros estão começando a retornar agora, mas na época estavam fechados. E para os artistas em geral, principalmente de teatro, a gente sentiu muito nessa pandemia muitas questões. Não só questão de fonte de renda, mas também de que a gente faz teatro não só por causa de dinheiro, mas também pelo fato de que é aquilo que a gente gosta. Então a gente tem sentido muito, ainda mais nessa época de pandemia. Então foi aí que a gente pode ver e perceber a importância do teatro, do presencial, do “aqui” e do “agora”, do contato com outro, né? Então foi um texto maravilhoso para discutir também essa questão política, para poder deixar bem claro que não tem para onde correr. O teatro é político. Você tem que se decidir, ou é A, ou é B. Não tem como ficar em cima do muro. A gente tem que decidir sempre pensando na maioria, não numa minoria. A gente tem que lutar sempre contra essa opressão. Enfim, então para mim foi interessante nesse sentido também. E tivemos a parte teórica com professor Luiz Ernesto, que nos embasou também sobre o período do texto, sobre o autor Naum, sobre aquele momento da época da ditadura, né... E também que a gente tá vivendo uma outra espécie de ditadura disfarçada, mas não deixa de ser, de certa maneira. E para mim foi enriquecedor. Porque eu pude ser munido de material teórico; E nós conversamos e trocávamos ideias, formamos um grupo no WhatsApp para trocar essas

ideias... Nós utilizávamos outra plataforma para fazer os ensaios online. Esses ensaios aconteciam pelo menos umas duas vezes na semana. E nós também fizemos alguns exercícios online, pro que dava para ser feito, né? Não só de corpo, mas alguns jogos também. E foi muito divertido, para mim foi muito enriquecedor. E aí, sabe, eu abri um leque dentro de mim. “Nossa, tô em casa, tô na pandemia, [mas] dá para fazer um monte de coisa! Quem disse que não?”. A gente sabe que nem é um teatro tradicional/convencional, ou se a gente pode chamar essa modalidade de teatro, mas foi bem interessante. E aí foi bem legal, as pessoas gostaram muito. Depois com o retorno, com o feedback que nós tivemos... E aí fomos convidados a participar do JITOU [Jornada Internacional do Teatro do Oprimido]. Através do grupo de estudos do Teatro do Oprimido, teve o festival do JITOU online com esse material que depois ficou disponível na internet, e está disponível. Foi muito legal, porque querendo ou não a gente falou dessa questão da opressão. E o que é melhor do que falar da opressão dentro do espaço pra debate do Teatro do Oprimido? Que mais do que nunca se tornou de suma importância para esse momento que nós estamos vivendo. Então para mim foi muito gratificante. Nossa, foi muito legal mesmo essa experiência. Tanto que depois disso eu tive uma outra experiência de leitura, e se tornou tudo mais fácil por causa dessa experiência que eu tive. No caso, com o [texto] Aurora da Minha Vida. E aí foi muito divertido, muito legal mesmo... Ver também não só os professores que nos ajudaram, mas os colegas que estavam conosco lá na escola de teatro FAETEC Quintino... Então, o que eu posso dizer é que para mim foi mais que positivo. Foi realmente um divisor de águas na minha vida: como aluno, como ator e futuro professor. Porque eu aprendi bastante também, todos os recursos, todas as técnicas, a metodologia que a professora Patrícia utilizou, e o professor Luis Ernesto também... E a professora Ana Lúcia também, com quem a gente preparou a parte vocal tudo mais. Eu fui observando como eles faziam, sabe? Com aquela maestria, com aquela simplicidade, e conseguindo se adaptar perfeitamente a essa questão virtual... E aí eu fui pegando, absorvendo tudo. Eu pensei: “nossa”. Tanto que eu fui fazendo algumas anotações para mim e tal. Peguei ideias, porque depois eu comecei a trabalhar dando aula de oficina em Anchieta, e [lá] acabou caindo também na questão online. Eu ficava assim: “gente, como é que eu vou dar aulas disso online?”. Então em todas essas experiências e tudo mais que eu vivenciei também como ator no Aurora da Minha Vida, eu pude absorver muita coisa, para depois aproveitar como artista-educador. Então, para mim,

por isso que eu realmente falo que é essa frase: foi um divisor de águas. Foi algo impactante, marcante na minha vida.

DEPOIMENTO DE JANICE FERNANDES (TRANSCRIÇÃO DE ÁUDIO):

Eu gostaria de falar sobre a minha participação, a minha felicidade e agradecimento à professora Patrícia, que foi a nossa diretora nessa leitura dramatizada da peça Aurora da Minha Vida de Naum Alves. Para mim, a construção do personagem foi muito bacana, muito interessante, porque me trouxe lembranças da minha juventude, não é? Aquela questão de você estar em sala de aula com os parceiros, com os amigos, com aquelas pessoas que às vezes você tinha alguma birra, alguma questão pessoal... Mas principalmente pela brincadeira, pela bagunça. Às vezes, também se mostrando aquela rebeldia que é natural da juventude. E o personagem, assim, também que se impunha - porque tinha muita personalidade, tinha muita opinião, era respeitado pelos amigos da sala. E o tema também muito interessante, propiciando, assim, muita reflexão. Fizemos poucos ensaios e ocorreu tudo bem. Nós ficamos muito felizes com um tema de peça muito interessante. Eu gostei muito de participar e de ter pensado nessa construção desse personagem. Recebemos também orientação de alguns exercícios e leituras, tudo sempre propiciando esse reforço na construção e na segurança, e na questão de você realizar aquele personagem... De mostrar aquela leitura da maneira mais natural, para que ficasse bastante verdadeiro o sentimento que a gente tivesse mostrando naquele personagem, diante daquelas situações de sala de aula. E também trouxemos pra cena a questão da utilização de mascaras, né? Por causa da questão da pandemia. Então assim, foi um momento muito interessante, maravilhoso na minha vida. Gratidão à professora Patrícia. E também [gostaria de] dizer que foi muito bom estar com os alunos. Alguns alunos que eram de épocas diferentes, e também alguns professores que fizeram parte do elenco junto com a gente. Foi muito bom, gratidão. Obrigada.

APÊNDICE C
TERMO DE AUTORIZAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NO ENSINO DAS ARTES CÊNICAS - PPGEAC
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM e ENTREVISTA
INDIVIDUAL PARA FINS DE PESQUISA

Eu, (nome completo) _____, (nacionalidade) _____, (estado civil) _____, portador da cédula de identidade RG nº _____, inscrito no CPF nº _____, residente à _____, do Município do _____, autorizo a utilização da minha imagem e entrevista individual na qualidade de participante/entrevistado(a) no projeto de pesquisa intitulado “**Texto e ação: Autonomia criativa na Formação de Jovens e Adultos da Rede Pública do Rio de Janeiro**”, sob responsabilidade de Patricia Santos de Oliveira do Prado (Patricia Alencar) vinculado(a) ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO Centro de Letras e Artes.

Minha imagem e entrevista pessoal podem ser utilizadas apenas para contribuir para análise na pesquisa, compor a dissertação de mestrado, ser apresentada em conferências profissionais e/ou acadêmicas bem como em atividades educacionais.

Tenho ciência de que não haverá divulgação da minha imagem por qualquer meio de comunicação, sejam elas televisão, rádio ou internet, exceto nas atividades vinculadas ao ensino e a pesquisa explicitadas anteriormente. Tenho ciência também de que a guarda e demais procedimentos de segurança com relação às imagens são de responsabilidade do(a) pesquisador(a) responsável.

Deste modo, declaro que autorizo, livre e espontaneamente, o uso para fins de pesquisa, nos termos acima descritos, da minha imagem e entrevista individual.

Este documento foi elaborado em duas vias, uma ficará com o(a) pesquisador(a) responsável pela pesquisa e a outra com o(a) participante.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NO ENSINO DAS ARTES CÊNICAS - PPGEAC
TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA UTILIZAÇÃO DE IMAGEM e ENTREVISTA
INDIVIDUAL PARA FINS DE PESQUISA

Patrícia S. de Oliveira do Prado

Nome e Assinatura do (a) pesquisador (a)

Assinatura do (a) participante

Rio de Janeiro, 05 de julho de 2021