



**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  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

Lêda Martins Aristides Fonseca  
(Lêda Aristides)

**ESPETÁCULO-AULA E TEATRO- SEMINÁRIO / 2011-2015:**  
PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA A FORMAÇÃO CONTINUADA  
DE PROFESSORES DE ARTES CÊNICAS DA REDE PÚBLICA  
DE ENSINO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Orientador: Professor Doutor Adilson Florentino

Rio de Janeiro

2018

**ESPETÁCULO-AULA E TEATRO- SEMINÁRIO / 2011-2015:**  
PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS PARA A FORMAÇÃO CONTINUADA  
DE PROFESSORES DE ARTES CÊNICAS DA REDE PÚBLICA  
DE ENSINO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO

Lêda Martins Aristides Fonseca  
(Lêda Aristides)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação do Professor Doutor Adilson Florentino

Rio de Janeiro  
2018

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

ARISTIDES, LÊDA M. A. F.  
A715 Espetáculo-Aula e Teatro-Seminário: Perspectivas  
Metodológicas para a Formação Continuada de  
Aristi Professores de Artes Cênicas da Rede Pública de  
Ensino do Município do Rio de Janeiro / LÊDA M. A. F.  
ARISTIDES, -- Rio de Janeiro, 2018.  
160

Orientador: Adilson FLORENTINO.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Ensino de Artes Cênicas, 2018.

1. Formação Continuada de Professores de Artes  
Cênicas. 2. Ensino de Teatro. 3. Docente-Artista.  
4. Metodologia do Teatro-Seminário. 5. Espetáculo-  
Aula. I. FLORENTINO, Adilson, 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

**"ESPETÁCULO-AULA E TEATRO-SEMINÁRIO"**

por  
Lêda Martins Aristides Fonseca

**Dissertação de Mestrado**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Adilson Florentino da Silva – Orientador

Prof.ª Dr.ª Elza Maria Ferraz de Andrade (UNIRIO)

Prof. Dr. Noeli Turle da Silva (UFBA)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada com louvor.

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de agosto de 2018

## **DEDICATÓRIA**

*Dedico esta Dissertação de Mestrado*

*Ao meu amor-companheiro Fernando, que soube:  
em momentos de imersão da escrita, trazer seu silêncio respeitoso;  
em momentos de divagações teóricas, trazer sua escuta atenciosa;  
em momentos de cansaço, sugerir o descanso;  
em momentos de solidariedade e companheirismo, trazer um cafezinho quente e  
providencial.*

*Ao Igor e à Lilah, filhos e mestres na vida,  
que, há trinta e poucos anos, oferecem subsídios para meu papel,  
na Arte de ser mãe!  
E aos seus companheiros, Monique e Michael,  
que hoje reescrevem, comigo,  
o texto para a nova cena, de reconfiguração familiar.*

*Aos meus pais, que com amor e carinho,  
ofereceram-me uma infância cheia de arte(s),  
engenho e criatividade.*

*À minha avó Luiza, que ao me ver criança - estudando - profetizava,  
em sua simplicidade:  
“Minha neta, um dia, vai ser Professora das Professoras!”*

## AGRADECIMENTOS

- ✚ Ao Diretor Teatral Ribamar Ribeiro que com sua mão-jardineira semeou a Metodologia do Teatro-Seminário e fez florescer o artista que existia em cada docente da nossa Companhia Viva!, abrindo portas para novos fazeres cênicos.
- ✚ À Cia de Teatro Viva!, porque sem a participação vivencial-reflexiva dos Docentes-Artistas de Teatro, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SMERJ), nos Espetáculos-Aula, este estudo sobre o Ensino de Teatro não seria possível e também porque as nossas manhãs de sábado não teriam sido as mesmas. Em especial, agradeço à Profª Beth Correa pela parceria incansável e à Professora Renata Lourdes (*in memoriam*), pelo seu profissionalismo e a sua alegria, quando presente entre nós. Saudades!
- ✚ À Márcia Valéria, Getulio Nascimento, Juliana Santos, Renato Neves, Julio e Cachalote, que com suas oficinas de agulhas, tesouras e linha; pincéis e cores; voz, sons e ritmo; cenas e cenários contribuíram para que suas aulas espetaculares se tornassem Espetáculos-Aula!
- ✚ Ao meu orientador, com toda minha admiração, Professor Dr. Adilson Florentino, pela doação de seu conhecimento ímpar e genial e pelo seu estímulo no redirecionamento de meu olhar acadêmico, para a escrita desta Dissertação.
- ✚ À UNIRIO, representada aqui pelos meus Professores e colegas de Mestrado, por agregarem conhecimentos acadêmicos às minhas práticas profissionais, colaborando com o meu crescimento, através deste Mestrado em Ensino de Teatro.
- ✚ À Jacqueline MacDowell, Luciano Cintra e demais Professores das diferentes Equipes de Artes da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SMERJ), com quem dividi sonhos e resistência. Em especial, à Professora Liliane Mundim, pelas sementes do Docente-Artista, que plantamos juntas, durante nosso trabalho em Equipe e que hoje florescem com esta Dissertação.
- ✚ À Educação Pública do Município do Rio de Janeiro, por tudo que sei e que aprendi, nestes meus quarenta e cinco anos de vida profissional, dedicados ao ofício do Magistério, como Professora de Artes Cênicas (AC) e Formadora. Anos 2018-2004: Nível Central (Profs. de AC e Equipes Curriculares); Anos 2000: Núcleo de Artes Souza da Silveira ( Equipe, Alunos e Arte); Anos 90: Sambódromo ( Equipe e Alunos); Anos 80: Escola Municipal Experimental José Bonifácio ( Profª Jurema Holperin - pela sua Direção sensível e corajosa, Equipe, Professores, Alunos), pelo aprendizado do “sonho sonhado junto!”; Anos 70: Centro Interescolar Cardeal Câmara , pelos nossos ‘Eventos e Inventos’ e finalmente aos Profs. Neuza Navarro, Juvêncio Carvalho (*in memoriam*), Laureana Conte e todos os Dinossauros das AC, pelo “começo de tudo...”.

*“Há uma efetiva transformação na concepção de conhecimento, em decorrência da crise de paradigmas das ciências, das inovações tecnológicas e comunicacionais. Para essa nova racionalidade, é preciso reavaliar a investigação sobre ensino e aprendizagem.”*

LIBÂNEO, 2001, p. 153.

## RESUMO

O tema desta Dissertação é a metodologia do Teatro-Seminário, do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, aplicada aos Cursos de Formação Continuada dos Professores de Artes Cênicas da Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro, durante os anos de 2011 a 2015. Consideram-se na metodologia do Diretor Teatral o processo de montagem cênica e o seu produto artístico-pedagógico (Espetáculo-Aula). São abordados também aspectos pertinentes à inclusão obrigatória da Educação Artística, no currículo escolar, através do Art. 7º da Lei Federal 5692/71. São apresentados também os desdobramentos dessa obrigatoriedade legal para a construção de um novo perfil de professor-regente de turma, no exercício da docência das Artes Cênicas, para o ensino do Teatro. Faz-se uma breve análise crítica e a leitura político-conceitual da trajetória de Formação Continuada dos Professores de Artes Cênicas, na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SMERJ), entre os anos de 1973-2018. A dicotomia entre os termos docente-artista e artista-docente é retomada em função da pedagogia aplicada ao Espetáculo-Aula. O Espetáculo-Aula e sua configuração metodológica sistematizada, a partir da Teoria do Teatro-Seminário, são as principais referências desta Dissertação.

**Palavras-chave:** ensino de teatro, pedagogia do teatro, metodologia, teatro-seminário, docente-artista, processo e produto artístico-pedagógico, espetáculo-aula.

## ABSTRACT

The theme of this Dissertation is the methodology of the Theater-Seminar, of the Ribamar Ribeiro Theater Director, applied to the Continuing Education Courses of the Teachers of Scenic Arts of the Public Education Network of the Municipality of Rio de Janeiro, during the years 2011 to 2015. They consider in the methodology of the Theater Director the process of scenic assembly and its artistic-pedagogical product (Spectacle-Lesson). It also addresses aspects related to the compulsory inclusion of Arts Education in the school curriculum, through Art.7, of Federal Law 5692/71. Also presented the unfolding of this legal obligation for the construction of a new profile of teacher-regent of class, in the exercise of teaching the Scenic Arts, for the teaching of the Theater. A brief critical analysis and the political-conceptual reading of the Continuing Education of Teachers of Scenic Arts, at the Municipal Education Department of Rio de Janeiro (SMERJ), between the years of 1973-2018. The dichotomy between the terms teacher-artist and artist-teacher is resumed in function of the pedagogy applied to the Show-Lesson. The Lesson Spectacle and its systematized methodological configuration, based on Theater-Seminary Theory, are the main references of this Dissertation

**Keywords:** theater teaching, theater pedagogy, methodology, theater-seminar, teacher-artist, process and artistic-pedagogical product, show-lesson.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1: A Formação dos Professores de Artes.....</b>	<b>15</b>
1.1 O contexto: algumas considerações .....	15
1.2 Professores de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Educação — RJ.....	17
ou um caminho em devir	
1.3 Parodiando Drummond: no meio do caminho tinha.....	33
Um encontro com Paulo Freire, Ana Mae e Perrenoud	
1.3.1 Paulo Freire: o Mestre dos Mestres	
1.3.2 Ana Mae Barbosa: encontrando um eixo pedagógico.....	36
1.3.3 Philippe Perrenoud: a busca por um fazer mais reflexivo.....	38
<b>CAPÍTULO 2: A Práxis Pedagógica .....</b>	<b>42</b>
2.1 Orientações Curriculares — SMERJ.....	42
1982,1991,1996,2008,2010,2018	
2.2 O produto teatral na Escola.....	51
2.3 Buscando nosso lugar: Artista-Docente ou Docente-Artista? .....	67
<b>CAPÍTULO 3: Aquietando a Inquietação: em busca de novos caminhos.....</b>	<b>75</b>
3.1 Teatro-Seminário (T.S):.....	75
Uma metodologia do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro (R.R)	
3.2 Aprendendo com Ribamar: de 2011 a 2015.....	78
3.2.1 Teatro-Seminário: arcabouço dramático.....	80
3.2.2 Teatro-Seminário: referenciais teóricos.....	81
3.2.2.1 O Coro Grego e o Espetáculo-Aula no T.S .....	81
3.2.2.2 Stanislavski e o Espetáculo-Aula no T.S.....	86
3.2.2.3 Grotowski e o Espetáculo-Aula no T.S.....	88
3.2.2.4 Viola Spolin e o Espetáculo-Aula no T.S.....	91
3.3 O Espetáculo-Aula e o Teatro-Seminário.....	97
3.3.1 Espetáculo-Aula: Cadastro de Docentes-Artistas.....	98
3.3.2 Espetáculo-Aula: Questionários- Pesquisa.....	100
3.3.3 Teatro-Seminário: Sistematização Metodológica.....	118

3.3.3.1 Espetáculos-Aula: 2011-2015.....	119
3.3.3.2 Quadro da Estrutura Pedagógica dos Espetáculos-Aula.....	123
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>126</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>130</b>
1. Documentos.....	130
1.1 Documento: ano 1975.....	130
1.2 Documento: ano 1985 .....	131
1.3 Documento: ano 2010.....	132
2. Portaria 120 /1985.....	133
2.1 Portaria 120/1985 - Opção por Artes Cênicas(AC) .....	133
2.2 Portaria 120 de 04/11/1985: visualização.....	134
3. Decreto N 7443/88.....	135
3.1 Decreto N 7443/88 – Criação do Cargo Permanente de (A/C).....	135
3.2 Decreto N 7443/88 – Visualização.....	136
<b>ANEXOS.....</b>	<b>137</b>
1. Diagrama: Estágios de Planejamento Pedagógico/82 (I,II,III,IV).....	137
2. Formação de Professores.....	141
2.1 Ano de 1980: Polos de Educação Artística.....	141
2.2 Anos de 2011-2015: Espetáculos-Aula.....	143
3. Teatro-Seminário: Entrevista (RR) /Transcrição do Áudio.....	153
4. Teatro-Seminário e Espetáculo-Aula: DVD e Links	
4.1 Teatro-Seminário(T.S) - Entrevista/ Áudio (R.R)2018	
<a href="https://drive.google.com/file/d/11EAKb2PBax8Ex7fliejXFmowiMPBjZyV/view?usp=sharing">https://drive.google.com/file/d/11EAKb2PBax8Ex7fliejXFmowiMPBjZyV/view?usp=sharing</a>	
4.2 T.S -Vídeo (R.R) 2011- <a href="https://youtu.be/C1jITvZzcGI">https://youtu.be/C1jITvZzcGI</a>	
4.2 <i>Viva Suassuna!</i> 2011 - <a href="https://youtu.be/jelIRcq_TLA">https://youtu.be/jelIRcq_TLA</a>	
4.3 <i>Viva o Nelson!</i> 2012 - <a href="https://youtu.be/3Pg_FbKj5sY">https://youtu.be/3Pg_FbKj5sY</a>	
4.4 <i>Viva o Guima!</i> 2013 - <a href="https://youtu.be/P7tluA6FHAQ">https://youtu.be/P7tluA6FHAQ</a>	
4.5 <i>Axé, Abdias!</i> 2014 - <a href="https://youtu.be/4AyziCtbZ24">https://youtu.be/4AyziCtbZ24</a>	
4.6 <i>Rio em Revista!</i> 2015 - <a href="https://youtu.be/28_vDI1N0Ws">https://youtu.be/28_vDI1N0Ws</a>	

## INTRODUÇÃO

Em minha caminhada de quarenta e cinco anos, dedicados ao Ensino de Teatro, na Rede Pública de Ensino da Secretaria Municipal de Educação do Município do Rio de Janeiro — SMERJ, contabilizo trinta e um anos em sala de aula como Professora de Artes Cênicas (AC) e quatorze anos de Coordenação Técnico-Pedagógica desses Professores, na Equipe do Nível Central. Desta forma, torna-se imprescindível historiar o percurso pedagógico da Formação Continuada do Professor de AC, na SMERJ, entre 1973-2018, período de meu exercício profissional, objetivando pontuar os marcos teórico-conceituais que me encaminharam aos estudos sobre o Espetáculo-Aula e a Metodologia do Teatro-Seminário.

Por determinação da Lei Federal de Diretrizes e Bases nº 5692/71, em seu art. 7º, a Educação Artística foi inserida, obrigatoriamente, no currículo escolar brasileiro. Naquele momento, já existiam no currículo escolar da Rede Pública do Município do Rio de Janeiro duas linguagens da Arte: as Artes Plásticas e a Educação Musical, faltando apenas a linguagem Teatral, que foi introduzida, na SMERJ, a partir da referida Lei, sob o nome de Artes Cênicas(AC). A introdução das AC, na Educação Artística do Município do Rio deu-se antes mesmo que houvesse no País uma formação profissional regulamentada e reconhecida, legalmente, para o ensino de Teatro. Como consequência, nos anos entre 1970 e 1980, a Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro teve a docência das Artes Cênicas, exercida por profissionais habilitados e concursados em várias outras disciplinas: a maioria deles, leigos no conhecimento específico dos conceitos teatrais, mas portadores de conhecimentos pedagógicos estabelecidos em suas disciplinas de origem, para o qual foram habilitados e aprovados em concurso público, situação na qual me incluo.

Com este quadro estabelecido, cria-se uma problemática para o ensino de Teatro na Rede Pública de Ensino do Município: a falta de referenciais teóricos para a organização do currículo escolar e sua progressão no ensino fundamental — segmento em que atuávamos. Fugíamos do padrão escolar, na organização geral do currículo. A formação era autodidata. Cada profissional seguia um caminho próprio e intuitivo.

Em minha trajetória particular, no ensino do Teatro, dentro da disciplina de Artes Cênicas, talvez por ter em minha formação inicial, entre outras, a Graduação em Pedagogia, Supervisão Escolar e Orientação Educacional, temas como a organização curricular, conceitos pedagógicos, objetivos educacionais, seleção de conteúdos

disciplinares e escolhas metodológicas e suas estratégias pedagógicas eram assuntos investigados particularmente, desde o início como docente de Artes Cênicas, e, posteriormente, em grupos maiores, na função de coordenadora pedagógica. O conhecimento adquirido, durante esses quarenta e cinco anos de observação e experimentos, justifica, portanto, o tema desta Dissertação e a investigação relevante da abordagem do Teatro-Seminário, do Diretor Ribamar Ribeiro, com sua práxis, na construção dos produtos artístico-pedagógicos, intitulados Espetáculos-Aula, montados em cursos de Formação com os Professores de Teatro, na Disciplina de Artes Cênicas, da SMERJ, entre os anos de 2011 e 2015.

A investigação dos Espetáculos-Aula teve como metodologia a abordagem qualitativa, que se utilizou de fotos, registros, documentos, depoimentos pessoais, entrevistas semi-estruturadas e consulta a arquivos institucionais, sem abrir mão, entretanto, de um olhar também quantitativo, com a utilização de questionário online, que apresentou perguntas de respostas objetivas, mescladas com algumas perguntas de respostas pessoais e subjetivas dos Docentes-Artistas participantes da pesquisa.

As questões decorrentes — que embasaram a nossa pesquisa — são relativas aos produtos artístico-pedagógicos de alunos, resultantes dos processos anuais de trabalho dos Professores de Artes Cênicas, em sala de aula. Tais produtos foram apresentados em Ações Pedagógicas de Mostras de Teatro, organizadas pela Equipe de Artes Cênicas do Nível Central e realizadas ao final de cada ano letivo.

A função das montagens e seus objetivos específicos, a estrutura metodológica com que elas se apresentavam, a pertinência aos espaços pedagógicos em que elas estavam inseridas, entre outras questões, apontaram, na minha prática reflexiva de coordenadora de equipe, os caminhos investigados. Surge dessa demanda uma Ação de Formação Continuada de Professores, com a temática da montagem cênica no espaço escolar, para ser vivenciada e investigada, a partir da estratégia pedagógica na qual os docentes-alunos aprenderam a fazer, fazendo.

O Diretor Ribamar Ribeiro foi convidado com o objetivo de discutir o tema, fazendo a transposição didática de sua abordagem metodológica, chamada Teatro-Seminário e que tem como característica específica a possibilidade de se colocar um grande número de personagens em cena. Esta Ação durou cinco anos e teve elencos variados de docentes-artistas-pesquisadores. Os produtos artístico-pedagógicos resultantes da Ação foram chamados de Espetáculos-Aula.

Para que a questão possa ser compreendida, em sua essência, apresento, no primeiro capítulo, algumas considerações sobre o contexto em que esta Dissertação se inicia e uma breve análise crítica a respeito da Formação Continuada dos Professores de Arte, o que implica considerar as soluções para que a sala de aula se torne um espaço de ensino de teatro. O suporte pedagógico para o exercício profissional da nova Disciplina, em 1973, foi a *Pedagogia do Oprimido* (FREIRE, 13<sup>a</sup> ed.,1984). Paulo Freire foi quem nos guiou, entre outros teóricos, no caminho inicial. Freire, naquele momento, aqueceu corações e mentes com conceitos como a incompletude do ser, o respeito às diferenças e a proposição de uma educação dialógica. Conceitos estes, hoje, já devidamente celebrados e adotados por docentes.

Ainda neste histórico de fatos e de referências bibliográficas, cabe, num segundo momento, a recorrência à “Abordagem Triangular” de Ana Mae Barbosa (BARBOSA, 2010) que traz para o panorama das Artes Visuais conceitos como a leitura da imagem, a prática artística e a contextualização da Arte. Em nossa área do Ensino de Teatro, por empréstimo, foi criado o eixo metodológico — ver, fazer e discutir Teatro — que a partir daquele momento passou a apontar para os professores-regentes, o Norte, que — como em uma bússola — guiava a prática diária da sala de aula. Finalmente, no terceiro momento deste capítulo, representado pelos últimos anos, os estudos de Philippe Perrenoud são apresentados aos coordenadores pedagógicos das equipes de formação. E, sem abandonar Paulo Freire ou Ana Mae, me debrucei sobre as reflexões de nossas ações e das ações dos professores sob a minha coordenação, buscando uma linha de Formação Continuada na qual pudéssemos construir um professor mais reflexivo em seu ofício.

O segundo capítulo trata da prática pedagógica, traçando uma linha de tempo político-filosófico-conceitual, do caminho percorrido, na práxis dos Professores de Artes Cênicas da SMERJ, baseada em documentos de orientações curriculares, publicadas no período 1973-2018. Esse capítulo apresenta, também, as inquietações pedagógicas da equipe técnico-pedagógica da Área de Artes Cênicas, do Nível Central da SMERJ, sobre os produtos artístico-pedagógicos, apresentados nas Mostras de Teatro, resultantes dos processos de aprendizagem dos alunos, no ensino do teatro, que ocorrem dentro ou fora do lócus escolar. Trata também da dicotomia: docente-artista e artista-docente.

Por fim, o terceiro capítulo aborda o Teatro-Seminário — metodologia do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro — e o Espetáculo-Aula, com objetivo de pensar e de

refletir a aula de Teatro como objeto de pesquisa. Apresenta o arcabouço dramático da metodologia do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro e analisa sua metodologia no processo de montagem cênica dos produtos artístico-pedagógicos, intitulados Espetáculos-Aula, ocorridos no período de 2011 a 2015.

Nas considerações finais é apresentada a importância da realização desta pesquisa. São apontadas não só as conquistas e os avanços percebidos mas também as dificuldades encontradas na Formação Continuada de Professores de Artes Cênicas, da Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro: o que ainda é necessário pesquisar e onde se deve investir. Especifica-se também os caminhos de desdobramento que a pesquisa proporcionou, os caminhos prováveis que a pesquisa aponta, bem como a surpresa dos novos caminhos, não previstos, que a pesquisa nos revela.

## CAPÍTULO 1: A Formação dos Professores de Artes

### 1.1. O contexto: algumas considerações

*Muchas personas deploran la imparable especialización de la ciencia [...] saber cada vez más, aunque de menos cosas. Una cierta (mucha) filosofía moderna se escora curiosamente em sentido inverso: tiende a convertirse em una especie de periodismo de lujo que simpatiza com el lema: saber cada vez menos pero más cosas. Ambas tendencias tienen um límite patético: saber todo de nada – o sea nada – em El caso de la filosofía [...].*  
WASGENSBERG, 1998.<sup>1</sup>

No período compreendido entre os fins do século XX e o início do século XXI, os conteúdos emergentes dos campos da cultura e das novas tecnologias surgem como uma brecha na aquisição de novos conhecimentos da humanidade e modificam alguns olhares para as novas situações do ensino e da aprendizagem, dentro do ponto de vista da Pedagogia.

Onde havia a certeza, passa a existir a crise das incertezas, que busca a apuração do olhar; onde havia quase que exclusivamente o linear, agora existe a fragmentação e o plural. Antes, o cartesiano: o bem e o mal, o certo e o errado. Agora o divergente, fazendo com que se conviva com as múltiplas possibilidades. Estávamos em transformação: aproximava-se a mudança de século. O mundo mudava. As ideias também mudavam! Ainda hoje a escola tradicional não é satisfatória, e é bom que se conviva com este incômodo, uma vez que ele traz para muitos Professores e Profissionais da Educação a inquietação e o desejo pela busca de novas metodologias impulsionando o exercício da Docência e a Formação de seus profissionais.

A introdução da Arte, na Educação Escolar se dá no século XX. A Arte contém em sua dimensão alguns pressupostos imprescindíveis à formação humana, já que ao falar de Arte não se pode ignorar temas como: processo de criação, expressão, fruição, estesia e pensamento crítico-reflexivo. Teóricos como Dewey, Piaget e Vygotsky, entre outros, trouxeram nesse período grandes contribuições à Pedagogia uma vez que seus pensamentos e estudos sobre Cognição e Arte destacam as interferências desses pensamentos na Educação.

---

<sup>1</sup> PRIGOGINE, Ilya. *Tan solo una ilusión? Uma exploración del caos al orden.* (Presentación) 2ed. Cuadernos Infimos 111. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

A formação em Arte caminhou, por um longo tempo, para uma superação do fazer e do sentir. Este fazer-sentir representava uma liberdade de expressão, de fundo psicológico, que perpassava por uma estética da Arte sem, no entanto, penetrar em sua essência. Desta forma, nos mantivemos, naquele momento, longe da reflexão, deixando de fora o pensar, que complementaria a conexão entre esses três componentes da ação artística e pedagógica. Contudo, como observa SANTANA (2000), “... desde Aristóteles que se tem pensado muito sobre o potencial reflexivo que permeia o fazer e o fruir, o pensar e o sentir contidos na arte dramática”.

Dentro dessa linha de análise, situamos a orientação político-pedagógica desenvolvida na docência da disciplina de Artes Cênicas, da Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro, quando da sua implantação no Currículo Escolar da SMERJ, nos anos 70 até o ano de 1982. Podemos dizer que iniciamos, a partir de 1982, um período mais reflexivo de nosso fazer-sentir, sistematizando objetivos pedagógicos, conteúdos, sugestões de práticas e reflexões sobre avaliação, cujas ideias constam do documento intitulado Caminhos das Artes Cênicas/SMERJ, de 1982, nossa primeira Orientação Curricular.

O período de 82 a 89 é o da consolidação desta 1ª Orientação Curricular, da disciplina, constante no Documento de 82 e da movimentação política de luta pelo reconhecimento oficial da função e criação do Cargo Público Administrativo de Artes Cênicas, na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. Na década de 90, a SMERJ apresenta um novo perfil de Professor de Artes Cênicas, o qual passa a ser composto de Profissionais com dois tipos de formação: um grupo graduado em outras disciplinas, optante pela Docência das AC, reconhecido por notório saber, em fevereiro de 1988, e outro grupo, oriundo de curso com graduação específica, que teve a primeira turma de Licenciatura Plena em Teatro, formada em agosto de 1988, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO, titulando o profissional licenciado para a docência das Artes Cênicas. Neste momento, a nova Equipe de profissionais passa a ter uma dinâmica diferenciada com mais participações em Congressos e Seminários, em busca de um saber acadêmico. A década de 1990 foi um momento em que as discussões sobre o Ensino de Teatro estavam borbulhando em nosso país.

Entre os anos 2000 e 2010 a disciplina de Artes Cênicas se apresenta consolidada e a Formação dos Professores mais direcionada para suas lacunas. Desta forma, nossas Mostras de Teatro evidenciam a necessidade de refletir sobre novas demandas para se repensar o caminho pedagógico. No período de 2010-2015, passamos



a buscar um perfil de Professor de Artes mais reflexivo e consciente de sua metodologia, portanto mais fundamentado na Pedagogia do Teatro.

## 1.2 Professores de Artes Cênicas da SMERJ ou um caminho em devir

*A inserção do teatro na rede pública municipal do Rio de Janeiro, reconhecida em todo o país pelas proporções e pelo progressivo enraizamento, é amplamente destacada, com ênfase na formação continuada dos professores responsáveis.”*

PUPPO, 2006<sup>2</sup>

Com a Lei Federal 5692/71, nasce no Brasil a obrigatoriedade do Ensino da Educação Artística<sup>3</sup>. A Secretaria Municipal de Educação do RJ faz cumprir a Lei, ampliando com as Artes Cênicas, o ensino das linguagens da Arte, uma vez que já existiam, oficialmente, no currículo escolar, o ensino das Artes Plásticas e da Educação Musical.

Se por um lado, tínhamos o Decreto da Lei Federal possibilitando um novo horizonte, com a introdução da linguagem teatral, através das Artes Cênicas — no currículo escolar — tínhamos, por outro lado, no Brasil, o autoritarismo ideológico e institucional, que nos era imposto pelo momento político brasileiro com a Ditadura Militar, criando amarras em todos os campos, aprisionando o modelo escolar em uma estrutura arcaica e inflexível.

A Lei possibilitava a docência das Artes Cênicas, através da inclusão da Educação Artística, entretanto não existiam, à época, profissionais com Licenciatura Plena para a Docência das Artes Cênicas na SMERJ<sup>4</sup>. A ocupação da função se deu, portanto, pelo preenchimento de Professores concursados em outras disciplinas uma vez que — naquele momento — o contexto legal assim permitia. Cito aqui meu exemplo, que tinha como origem o concurso de 1973, em Língua Portuguesa. Foram chamados, portanto, para a ocupação da função de Professor Regente de Artes Cênicas, aqueles profissionais mais progressistas, que incomodavam a rotina da escola, por ter um fazer menos tradicional; aqueles que se utilizavam do teatro como estratégia pedagógica para

---

<sup>2</sup> PUPPO, Maria Lucia. 1ª contracapa. *In. Entre coxias e recreios*. (org.) Renan Tavares. São Caetano do Sul, SP: Yendis Editora, 2006.

<sup>3</sup> Art. 7º: Será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus, observado quanto à primeira o disposto no Decreto-Lei n. 369, de 12 de setembro de 1969. (LF 5692/71).

<sup>4</sup> A Disciplina Artes Cênicas, na Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro, configura-se pelo Ensino de Teatro desde 1971, com a sua introdução no Currículo Escolar.

o ensino de suas disciplinas de origem; aqueles que administrativamente “sobravam” no quadro de vagas de uma Escola ou eram transferidos para uma região onde faltavam professores. Inicialmente, nossa Formação Profissional foi autodidata. Buscávamos conhecimento.

“O ensino das Artes no Brasil se pautava pelo frescor da Escolinha de Arte do Brasil e de seus idealizadores, pelos cursos, realizados pelo MEC e SNT, denominados Projetos de Teatro Arthur Azevedo, que tinham nos seus quadros grandes Mestres: Ilo Krugli, Zeca Ligiêro, Tania Pacheco, Helena Barcelos, Hilton Carlos Araújo, Maria Pompeu, Clovis Levi”. (CORREA, 2015)

Parte da minha formação se deu como aluna dos últimos quatro professores citados, nos Cursos de Iniciação e de Complementação I e II dos Projetos de Teatro Arthur Azevedo; e também nos Cursos Livres, nas Palestras da Escolinha de Arte do Brasil e nas atividades de Workshop e Performances no MAM, onde Ilo Krugli orquestrou seu evento artístico denominado Lenços e Ventos.

O Fazer e o Sentir da Arte eram um respiro aos velhos paradigmas já endurecidos, e os professores “escolhidos” viram no Ensino de Teatro, através da disciplina curricular das Artes Cênicas, algumas brechas e possibilidades de encontrar novos caminhos educacionais com a liberdade dos conteúdos não listados e não hierarquizados; com a desconstrução do espaço escolar, agora sem carteiras escolares, para um corpo livre do rigor dos uniformes e pés descalços, leves e soltos, sem a prisão dos tênis escolares, facilitando o deslocamento corporal e a percepção de novos significados políticos e sociais, para o uso do espaço, do corpo e da voz, numa época em que o ir e vir sofria restrições e o silêncio era imperioso.

Podemos dizer que, por falta de metodologia para a experiência pedagógica, o autodidatismo dos professores, que iniciavam o quadro profissional da disciplina de Artes Cênicas, no Ensino Público Municipal do Rio de Janeiro, foi pouco a pouco construindo novas formas de relacionar ensino e aprendizagem. Segundo Santana (2000):

No trabalho docente em teatro, seja na escola como na comunidade, não há pratos feitos, nem muito menos receitas prontas de metodologias testadas para uso de massa; há sim, a necessidade de servir o melhor alimento junto a uma sobremesa deliciosa, e para isso o professor deve escolher, junto a seus alunos, habilidosamente, a lupa e o filtro que dão sentido à experiência estética, artística e pedagógica.

Em suas descobertas pedagógicas, o professor de Artes Cênicas passou a se perceber muito mais como mediador do conhecimento do que dono do saber, influenciando diretamente a forma de se relacionar com o aluno, reconstruindo não só os espaços físicos e pedagógicos da Escola, mas também os espaços emocionais, sociais e políticos. Desta forma, percebíamos que no ensino do Teatro, a Arte cumpria o seu papel libertador.

Esses profissionais, entre os quais me incluo, tinham em comum a inquietação que resultava na experimentação de uma prática pedagógica mais progressista e libertadora da Educação, muito influenciada por Paulo Freire.

A pedagogia progressista tem-se manifestado em três tendências: a libertadora, mais conhecida como pedagogia de Paulo Freire, a libertária, que reúne os defensores da autogestão pedagógica; a crítico-social dos conteúdos que, diferentemente das anteriores, acentua a primazia dos conteúdos no seu confronto com as realidades sociais. [...] As versões libertadora e libertária têm em comum o anti-autoritarismo, a valorização da experiência vivida como base da relação educativa e a ideia de autogestão pedagógica. (LIBÂNEO, 1985)

Repensávamos conteúdos. Tínhamos sobre eles uma compreensão mais crítica, com a percepção de que a Educação, naquele momento, trabalhava com conceitos abstratos e desvinculados da realidade dos alunos das Escolas Públicas. Procurávamos, portanto, trabalhar com conteúdos que tivessem uma ressignificação no contexto sócio-cultural de nossos alunos. Encontramos eco nas palavras de Paulo Freire quando alerta os educadores progressistas no sentido de evitar uma compreensão mágica dos conteúdos, mas sim ter — sobre eles — uma compreensão mais crítica. Dentro dessa linha, pautávamos a orientação político-pedagógica desenvolvida na docência das Artes Cênicas, quando da implantação da disciplina no currículo escolar da Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro.

Dentro da perspectiva ‘freireana’ sobre a compreensão crítica dos conteúdos, um fato que sempre sensibilizou e acompanhou o grupo de Professores de AC, à época, era o pedido imposto pelas Direções de Escolas e das Coordenações Pedagógicas para que apresentássemos um teatro dos alunos de Artes Cênicas, nas Festas do Calendário Escolar, em homenagem ao *Dia do Índio* ou ao *Dia da Árvore*, entre outros temas, ao qual sempre nos recusávamos, explicando que a formação de atores e a produção de peças teatrais de encomenda não eram objetivos da Disciplina. Por muito tempo nos

afastamos das Montagens. Fazia parte da curvatura da vara<sup>5</sup> exercer o lado oposto veementemente. Era necessário firmar os objetivos traçados para os conceitos pedagógicos da nossa área de ensino.

Na procura de uma pedagogia teatral, os professores pleiteavam um reconhecimento maior do que simples montagens teatrais utilitárias na práxis do lócus escolar. Tínhamos a formação técnico-pedagógica de nossas disciplinas de origem e a opção pelas Artes Cênicas, uma disciplina ainda não cristalizada pelos parâmetros tradicionais de ensino. Isto nos permitia priorizar propostas e conteúdos educacionais menos técnicos e mais centrados numa visão progressista e libertadora dos conteúdos sócio-pedagógicos, como aquele momento histórico e político pedia. Não utilizávamos conteúdos pedagógicos vazios ou desvinculados da realidade. Ao contrário, utilizávamos conteúdos concretos e indissociáveis das realidades sociais. Percebíamos a valorização da Escola como instrumento de conhecimento e de apropriação do saber.

Estabelecíamos, portanto, a Formação Continuada<sup>6</sup> do novo profissional que nascia e se ancorava em sua experiência profissional. O tema da Arte-Educação fervilhava pelo país. Havia, no Brasil, grandes discussões, que aconteciam em vários encontros de artistas e professores, Seminários e Congressos. As discussões resultaram num movimento político-educacional que acabaram trazendo dois caminhos possíveis para a formação acadêmica deste profissional em nosso país: o professor Polivalente, de Artes, que tinha um conhecimento geral das três linguagens da Arte e o Professor Especialista, que dominava as distintas linguagens da Arte. Em 1979 e 1980, a UNIRIO abre na Graduação duas turmas de Educação Artística, com Licenciatura Curta formando o Professor Polivalente do 1º grau, com docência até o 6º ano escolar, tendo eu frequentado a primeira turma, mas a Licenciatura de curta duração encerrou sua trajetória logo após a segunda turma ter concluído o curso.

---

<sup>5</sup>A expressão — curvatura da vara — é uma referência metafórica ao seguinte comentário: “Com efeito, assim como para se endireitar uma vara que se encontra torta não basta colocá-la na posição correta, mas é necessário curvá-la do lado oposto, assim também, no embate ideológico não basta enunciar a concepção correta para que os desvios sejam corrigidos, é necessário abalar as certezas, desautorizar o senso comum.” (SAVIANI, 2008, p.)

<sup>6</sup> “Formação Continuada - Alcançar níveis mais elevados na educação formal ou aprofundar como continuidade dos conhecimentos que os professores já possuem.” A expressão Continuada tem aqui o significado abordado por Luis Eduardo Alvarado Prada. *Formação participativa de docentes em serviço*. Taubaté. Cabral Editora Universitária, 1997. p.88-9 *in* CORRÊA, Elizabeth. *Tecendo fios, costurando histórias... : trajetórias da formação continuada dos professores de artes cênicas na rede pública municipal de ensino do RJ*. Dissertação de Mestrado. Orientador Prof. Dr. Adilson Florentino. RJ, UNIRIO. PPGEAC, 2015.

O perfil do Professor de Artes Cênicas, na SMERJ, portanto, foi se construindo, entre os anos de 1970 e 1990, muito mais dentro do autodidatismo: nos cursos breves, ligados ao Teatro e à Arte em geral; na troca de experiências entre os professores; nas mostras do trabalho diário; nas conquistas pessoais e coletivas, advindas desses encontros, e na sistematização posterior dos conceitos; dos conteúdos programáticos; das reflexões sobre metodologias e suas estratégias; dos objetivos pedagógicos; da avaliação e de seus novos instrumentos para o olhar do percurso traçado pelo ensino e pela aprendizagem.

Naquele período, iniciamos um estudo dos objetivos e dos conteúdos em que trabalhávamos e que culminaram, em 1982, com o primeiro Documento de Orientações Curriculares da disciplina, publicado pelo Departamento Técnico das Artes Cênicas da SME e denominado *Caminhos das Artes Cênicas*, que tinha por subtítulo os versos de Antonio Machado: “*Caminante no hay camino, se hace camino al andar*”, deixando claro os objetivos do grupo.

Concebido e escrito por um Grupo de Trabalho de Professores (GT), Regentes de Artes Cênicas<sup>7</sup> — convidado pelo Nível Central — a estrutura do referido Documento constituiu-se de objetivos pedagógicos, da sistematização e da ordenação de conteúdos disciplinares e de reflexões sobre a avaliação com seus critérios e instrumentos. Reconheceu-se, portanto, a validação pedagógica e curricular na aprendizagem da nova disciplina.

Com maior clareza dos conceitos pedagógicos e da metodologia - estruturados e sistematizados pela proposta curricular para os alunos de 5ª a 8ª séries do 1º grau, da Rede Pública de Ensino do RJ, apresentada no Documento de 82 - tornamo-nos mais flexíveis em relação às montagens cênicas. Critérios para o conceito de Mostras Teatrais em espaço escolar são definidos. Havia, nas turmas de ensino regular da disciplina, um sentido mais pedagógico do que artístico-teatral. As apresentações escolares começam a ser realizadas apenas com as turmas que demonstram interesse e senso de compromisso com as tarefas indispensáveis ao trabalho, tais como: ensaios, elaboração de figurinos e de cenários. Tornava-se cada vez mais claro, para nós professores, que a disciplina de Artes Cênicas se configurava pelo ensino de Teatro, não tendo, como objetivo final, a formação de atores.

---

<sup>7</sup> ARISTIDES, Lêda; DIAS, Icêa; NAVARRO, Neuza; OLIVEIRA, Laureana, Conte et al. *Caminhos das Artes Cênicas: caminhante no hay camino, se hace camino al andar*. RJ: SMERJ, 1982.

Com este movimento e por alguns poucos anos, na década de 80, nos reunimos no Teatro da UERJ para mostrar nosso trabalho. Nascia assim, na Rede Pública de Ensino do RJ, a primeira Mostra de Teatro cujo objetivo era mostrar o exato ponto de aprendizagem em que as turmas de Artes Cênicas se encontravam. Cada Professor apresentou, nestas Mostras, o resultado de seu trabalho pedagógico, em sala de aula.

As Mostras daquele período equilibravam a curvatura da vara e apresentavam um panorama rico e variado. Mostrávamos breves jogos dramáticos e exercícios bem sucedidos de sala de aula, retirados de livros de autores como Maria Clara Machado, Paulo Coelho, Peter Slade e Hilton Carlos de Araújo, nome importante para o ensino do Teatro, tendo sido um dos pioneiros a articular Educação e Teatro em seus estudos e ao apresentar uma lista de exercícios dentro de uma organização sistematizada de conteúdos, que já esboçava uma proposta curricular de conceitos pedagógicos, em 1974, com a publicação de seu livro *Educação através do Teatro*. Alguns professores apresentavam pequenas cenas um pouco mais elaboradas, contendo esboços de figurinos e adereços rústicos, com papéis de diferentes cores e texturas, roupas e objetos do Baú do Teatro que mantínhamos como material pedagógico.

Numa breve síntese podemos dizer que no Ensino Público do Rio de Janeiro, desde seu início, na década de 70, até a publicação das novas propostas curriculares em 1991, as Artes Cênicas tinham em sua filosofia curricular o estímulo ao desenvolvimento do sensível, da emoção, do espaço afetivo, do poético e do lúdico (SMERJ, 1982). Esta primeira proposta curricular apresentada no Documento — Caminhos das Artes Cênicas — era de natureza pedagógico-social, pois conceitua o jogo dramático como o principal conceito pedagógico onde o aluno aprende e apreende o mundo de forma lúdica e sensível.

Os objetivos específicos foram distribuídos em séries ou estágios, considerando que o aluno - tendo em vista o pequeno número de professores da Rede - poderia não ter contato com a disciplina em todas as séries do 1º grau. A flexibilidade dos níveis era importante, pois onde o contato com o Ensino do Teatro se iniciasse, o aluno estaria iniciando também seu aprendizado sempre no Estágio I, independentemente da série.

No Estágio I processava-se a sensibilização para o descondicionamento de modelos, tendo o corpo como instrumento de trabalho: na abertura para o novo, nas sensações, no reconhecimento dos recursos, na utilização do lúdico. No Estágio II a relevância era a tomada de consciência do processo, que requer a aplicação consciente dos recursos corporais, físicos e emocionais, através do uso integral do corpo, do

espaço, do pensamento criador: ou seja, a utilização consciente da expressão. No Estágio III, duas valiosas experiências: o contato com o Teatro, através da vivência do processo teatral que implica não apenas a sua construção e a sua realização, mas também a recepção do produto teatral, enquanto um espectador. Finalmente o Estágio IV, que propõe a tomada de consciência da linguagem teatral e da atuação no meio ambiente e, por consequência, a preparação para a saída da Escola como um novo observador: o ator da vida e também como um novo leitor: o homem lúcido e atuante. Nestes caminhos e descaminhos, o grupo de professores de AC tomava forma e a ele outros professores se somavam.

Em 1985, os primeiros professores da disciplina — em parceria com os coordenadores do Departamento Técnico-Pedagógico de Artes Cênicas do Nível Central da SMERJ — formataram e ministraram Cursos de Formação, baseados na proposta do Documento de 82, para aqueles que quisessem se aventurar na nova disciplina. Foram criados, então, os Pólos de Educação Artística, que trabalharam o processo criador como fio condutor das quatro linguagens da Arte e que tinham por objetivo geral *“perceber a prática profissional dos cursistas, instrumentalizando-os para que atuassem como transformadores da realidade social.”* (ARISTIDES, 2005: p. 116)<sup>8</sup>. Foram estimulados, através de várias atividades, nesses processos de criação, alguns conceitos e temas como intuição, sentimentos (emoção/ prazer), lógica do pensamento e lógica sensorial.

Como estrutura, os Pólos apresentavam cursos de Iniciação e Complementação com oficinas teórico-práticas, pois se considerava necessário que os alunos-mestre experimentassem em seu próprio corpo as sensações que iriam trabalhar com seus alunos nos processos de aula.

Avançávamos em nossos estudos, quando foi proposto para os Pólos de Educação Artística um módulo de Oficinas de Montagem para Professores de AC, onde foram encenadas algumas peças. Entre os textos montados estão as peças: Quando as máquinas param, de Plínio Marcos, e Aurora da minha vida, de Naum Alves de Souza, dentre outras.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> ARISTIDES, Lêda. A construção de um currículo no caminho das Artes Cênicas. Currículo/1º Prêmio. In: Prêmio Anísio Teixeira. Coletânea de Monografias. Centro de Referência da Educação Pública do Rio de Janeiro: Nome da editora, 2005.

<sup>9</sup> Ver fotos nos anexos.

Algumas escolas em seus processos de Formação também faziam Oficinas que resultavam em Montagens Finais.

Na mesma época em que os Pólos de Educação Artística, pela SMERJ, estavam em vigência, a UNIRIO cria, em 1984 e 1985, duas turmas de Especialização em Arte-Educação, no Programa de Pós-Graduação *lato-sensu*, tendo à frente das discussões pedagógicas a Professora Wania Granja de Artes Visuais e a Professora de Música Marília Pinto. Matricularam-se nestes cursos, dentre outros: professores, oriundos das Licenciaturas Curtas e Professores de AC, da SMERJ que buscavam mais uma vez uma saída acadêmica como garantia legal do exercício do ofício para a docência da disciplina das Artes Cênicas.

Em início de 1988, na SMERJ/PCRJ, por força do movimento político crescente dos Professores I, que ministravam a Disciplina de AC, foi criado o Quadro Permanente de Prof. I, de AC, através do Decreto n.º 7443 de 29/02/1988<sup>10</sup> que dava a 117 professores concursados em outras disciplinas, mas que haviam optado pelas Artes Cênicas, através da Portaria 120, de 04/11/85<sup>11</sup>, o direito legal de pertencer definitivamente ao cargo recém criado e de atuarem, por notório saber, na docência da disciplina, do 5º ao 8º ano do 1º grau. Com a Promulgação da Constituição Federal Brasileira, a partir de março de 1988, este e outros cargos públicos, só poderiam ser preenchidos através de Concursos Públicos específicos ao cargo escolhido.

No ano de 1989, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – começa a formar suas primeiras turmas com Licenciatura Plena de Teatro, dando ao aluno dos diferentes cursos de Bacharel, em Teatro, pela Universidade, o direito de cursar, a partir do 5º período, as disciplinas da Licenciatura, saindo com duas titularidades. Iniciava-se uma nova fase, portanto, para o Ensino de Teatro na SMERJ, pois, aos 117 pioneiros com notório saber, Licenciatura Curta e alguns cursos de Especialização juntavam-se os professores concursados e Licenciados em Teatro pela Universidade, amalgamando e redirecionando o perfil do Professor Regente de Artes Cênicas, na Rede Pública de Ensino do RJ.

Complementar as nossas Formações na Universidade, no período em que a Licenciatura Plena em Artes Cênicas não tinha ainda sido concebida, foi um ganho para ambos os lados: teoria e prática se estreitaram. Nossa prática dava um aporte para

---

<sup>10</sup> Ver documentos nos apêndices

<sup>11</sup> Idem



os estudos acadêmicos e a teoria acadêmica legitimava nossa prática. Hoje, num olhar retroativo, e observando nossas conquistas, podemos dizer que o processo de Formação Continuada de Professores apresenta três aspectos fundamentais: o lócus escolar, a práxis do professor e o saber docente, como nos confirma a citação:

“(...) a escola, como *lócus* privilegiado de formação; a valorização do saber docente e o ciclo de necessidades reais do cotidiano escolar do professor; depois valorizar o saber docente, ou seja, o saber curricular e/ou disciplinar, mais o saber da experiência; por fim, valorizar e resgatar o saber docente construído na prática pedagógica (teoria + prática). (CHIMENTÃO, 2009).

Porém, ainda caminhávamos muito mais por nossas próprias práticas em detrimento da teoria acadêmica. O perfil profissional daquele momento (1989-1990) se constituía em sua maioria de Professores de Artes Cênicas que ainda não tinham Licenciatura Plena em AC. A oferta de vagas por concursos públicos, no quadro de Professores de Teatro, da SMERJ, era maior que a demanda, uma vez que poucos se formavam nos cursos da UNIRIO, única Universidade no Rio de Janeiro, à época, com graduação em Licenciatura Plena de AC de onde vinham os graduados concursados.

No ano de 1991 o Departamento Geral de Educação da SMERJ produziu um novo Documento propondo fundamentos filosóficos e metodológicos para um currículo básico, no ensino do primeiro e do segundo segmentos do primeiro grau, para as Escolas Públicas do Rio de Janeiro<sup>12</sup>. Os Fundamentos filosóficos e metodológicos trazem, em seu capítulo 2, a visão do respeito ao contexto sócio-cultural do aluno: “A educação, sob este prisma passou a assumir intencionalidade através de instituições específicas, voltadas para a transmissão de conhecimentos, habilidades e valores, considerados sob o ponto de vista social” (1991: p. 4).

Em *Fundamentos para Elaboração do Currículo Básico das Escolas Públicas do Município do Rio de Janeiro* (1991: p. 43-44), a equipe de Ação Pedagógica formada por Maria Helena Lyra Fialho e Tania Maria Queiroz, responsáveis pela disciplina de Artes Cênicas, sob a Consultoria de Amir Haddad e João Siqueira, no Capítulo 4.4.1 de Artes Cênicas, apresentam os objetivos pedagógicos da disciplina em questão, partindo de conceitos-chave referentes ao jogo dramático: o corpo, o tempo, o espaço e o movimento: “Esses conceitos-chave constroem o DRAMA, ação que ocorre no tempo e

---

<sup>12</sup> Capítulo 4 .Componentes Curriculares. 4.4 – Educação Artística. 4.4.1 – Artes Cênicas. In: *Fundamentos para Elaboração do Currículo Básico das Escolas Públicas do Município do Rio de Janeiro*. RJ. SME/DGE/DAP, 1991, p.43-44.

no espaço, baseado em conflitos tanto sociais como existenciais, psicológicos, políticos ou religiosos”.

Liliane Mundim, (2006) refere-se às publicações relativas à elaboração *Currículo Básico das Escolas Públicas do Município do Rio de Janeiro*:

Tais publicações usavam, de forma ainda incipiente, uma listagem de conteúdos e estratégias de ensino para a área de teatro. Essa abordagem apontava o teatro como suporte para o desenvolvimento da criatividade, da expressividade e da sensibilidade e considerava que os conteúdos fundamentais para o ensino dessa linguagem abrangiam, principalmente, os exercícios de sensibilização, de expressão corporal / vocal e percepção espacial, ainda com resquícios da abordagem da disciplina que liberava, “soltava” e sensibilizava o aluno para as coisas do mundo.

Continuando sua análise, a autora diz ainda que o documento apresentava também, em sua proposta, o estudo dos principais elementos do teatro como o texto dramático, a criação de personagem, a divisão de cenas, figurinos e cenários, o que demonstrava, portanto, um movimento inicial onde já se podia perceber o Teatro como uma área de conhecimento da Arte, que possuía conteúdos específicos e um fazer pedagógico próprio.

A partir dos meados dos anos 90, a disciplina das Artes Cênicas começa a ganhar mais fôlego e a se estabelecer como Área de Conhecimento respaldando-se em bases legais que a fortalecia como os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCNs / Arte, de 1998/9.

Na proposta geral dos Parâmetros Curriculares Nacionais, Arte tem uma função tão importante quanto a dos outros conhecimentos no processo de ensino e aprendizagem. A área de Arte está relacionada com as demais áreas e tem suas especificidades. (PCN – Arte, 1989/9: p. 19)

Também contribuiu para este respaldo legal a nova Lei de Diretrizes e Bases nº 9.394, de 20/12/1996<sup>13</sup> que incluiu a Arte no currículo de educação básica<sup>14</sup>. Desta forma, baseando-se nas duas leis, o Teatro passa a ser aceito como objeto de conhecimento que sedimenta e estrutura conceitos e conteúdos próprios.

---

<sup>13</sup> Art. 26- § 2º O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

<sup>14</sup> A Lei [13.278/2016](#) [...] inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica. A nova lei altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB — Lei [9.394/1996](#)) estabelecendo prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovam a formação de professores para implantar esses componentes curriculares no ensino infantil, fundamental e médio.

A partir de 1992, surge, com um Projeto Piloto, o 1º núcleo de Artes. E, em 1993 outros Núcleos em em diferentes regiões metropolitanas — foram criados os Núcleos de Arte<sup>15</sup>, no Ensino Público do Município do Rio de Janeiro.

*“Um dos membros da equipe, Prof. Carlos Silveira, em 1994, redige o documento com as bases do projeto da criação dos Núcleos de Arte, sendo o primeiro coordenador geral do Programa Núcleo de Arte”.* (CORRÊA, 2015: p.68). O Professor Carlos Silveira dos Santos, da SMERJ (*in memoriam*), durante a sua trajetória profissional, empenhou de forma irrestrita, todo o seu apoio à manutenção dos ideais e dos objetivos pedagógicos desses espaços.

Os Núcleos de Arte foram criados para oferecer aos alunos da Rede Pública Municipal de Ensino — com um pequeno percentual do quantitativo das vagas reservado para alunos da Comunidade — a oportunidade de adquirir mais conhecimentos, técnicas e vivências ligadas às diferentes linguagens da Arte. As aulas funcionam em forma de oficinas laboratoriais, no contraturno do horário escolar desses alunos, sem prejuízo do horário nas turmas regulares. Além da ampliação do ensino da Arte, com professores específicos em cada linguagem, os Núcleos possuem também uma estrutura física de salas-ambiente e material pedagógico específico das linguagens.

Como proposta pedagógica, cada Núcleo deve constituir-se em um centro de pesquisa, irradiador de novas metodologias de ensino da Arte, através de encontros periódicos voltados para estudo, registro e divulgação do trabalho desenvolvido. Nesse caminho, foi elaborado e escrito pelos professores um material norteador, ao longo dos anos de 1998 a 2000, intitulado “Documento Pedagógico dos Núcleos de Arte”, que contemplava as perspectivas de cada uma das quatro linguagens da Arte e que teve a orientação técnico-pedagógica da Coordenação do Programa, no Nível Central da SME.

Ao final de cada ciclo semestral, as oficinas de alunos apresentam um produto artístico-pedagógico de cada uma das disciplinas específicas da Arte ou um produto em formato multidisciplinar, numa culminância geral. As Montagens Teatrais se fazem presentes nas turmas dos Núcleos, diferentemente das turmas regulares do currículo, uma vez que a estrutura física das escolas municipais do Rio de Janeiro raramente possui salas-ambiente ou material pedagógico específico. Nelas, o Ensino de Teatro dentro do currículo regular, da disciplina de Artes Cênicas, continua como uma área de

---

<sup>15</sup> Os núcleos de Arte foram regulamentados em 16 de Janeiro de 1988, pela Lei nº 2619. Ver CORRÊA, Elizabeth. Tecendo fios, contando histórias... (Dissertação de Mestrado). PPGEC/UNIRIO. Pag. 67-70.

saber a ser trabalhada, sem o objetivo de formar atores, trazendo a todos os alunos o direito de fazer, ver e discutir o Teatro; sendo a montagem teatral, segundo as OC/2010 um conteúdo específico do 9º ano, no Ensino Fundamental<sup>16</sup>, embora possa ser trabalhado também nos anos anteriores, se couber no Planejamento da turma e no Projeto Político Pedagógico (PPP) da escola, mas nunca como um fim em si mesmo e sempre como resultado de todo um processo de trabalho. Ressalto que este fator pedagógico-conceitual não é impeditivo para que políticas públicas municipais ofereçam materiais pedagógicos para a área de Teatro ou mesmo venha a aparelhar, estruturalmente, as escolas com salas-ambiente ou um espaço físico mais propício para as nossas práticas pedagógico-teatrais do que os que temos atualmente, na maioria de nossas escolas públicas do Município do Rio de Janeiro.

Outro fator que impulsionou o ensino das Artes foi a reestruturação pedagógico-administrativa do Nível Central da SME, que criou o setor de Projeto de Linguagens Artísticas (PLA) e posteriormente os Projetos Culturais do Departamento Geral de Educação - DGED, no período entre 1996 e 2008 e que, entre outros, *“teve como supervisores, o Professor de AC José Henrique Freitas e a Professora Jurema Regina Holperin, que deram grande impulso pedagógico às Artes, na medida em que naquela época os Núcleos de Arte faziam parte daquele setor”*. (CORREA, 2015: p. 67) Com o Projeto Linguagens Artísticas fundamentado em teorias mais sólidas, foi possível refletir as Formações específicas para os Núcleos com os seus Professores de Arte, onde os temas e ideias fervilhavam e as trocas aconteciam.

Simultaneamente, buscávamos através da Coordenação de Artes Cênicas, do Nível Central e os estudos dos Núcleos de Arte, uma proposta metodológica mais consistente que pudesse nortear a disciplina. O Seminário da FUNDARTE, em Montenegro no RGS, teve um papel preponderante como podemos confirmar no depoimento, a seguir, de Mundim (2006: p. 169)

Esse seminário pode ser considerado, para nossa equipe de trabalho da época, um dos detonadores do acesso ao conhecimento sistematizado em Arte-Educação. O tema geral do Encontro transitava entre a abordagem triangular proposta pela professora Ana Mae Barbosa e outras abordagens pesquisadas. As vertentes do fazer, do ler e do contextualizar a obra de arte estavam a pleno vapor e eram alvo de acaloradas discussões

---

<sup>16</sup> Cf. as propostas metodológicas de nossas Orientações Curriculares (OC/SMERJ/2010), disponível em [www.rioeduca.net](http://www.rioeduca.net)

Em 2004, fui convidada para participar da Equipe do Nível Central, da SME e, logo depois, passei a compartilhar a Coordenação da Área de AC junto com Liliane Mundim, até o final do ano de 2008. Em 2009, a Profª Liliane Mundim assumiu seu cargo de Professor na UNIRIO e, a partir desta data, prossegui sozinha, responsável pela coordenação da Área de Artes Cênicas que teve, em anos posteriores, algumas composições administrativas diferentes e pontuais.

Juntas, Liliane e eu - no período 2004-2008 - somamos ideias e ideais. Agregamos, de forma mais sistemática, o conhecimento acadêmico às nossas Ações de Formação Continuada, através de cursos e palestras, com Mestres e Doutores da UNIRIO.

Com consultoria de Maria Lucia Pupo, da USP, escrevemos com alguns professores colaboradores, o fascículo *Multieducação: o ensino de teatro*, que atualizava o Núcleo Curricular Básico Multieducação, proposta curricular da SMERJ/1996, escrita com ampla consulta aos Professores Regentes do Município.

Trabalhando juntas, na Equipe de Artes Cênicas, reeditamos as Mostras de Teatro. As primeiras Mostras de Teatro no Ensino Público do Município do Rio de Janeiro iniciaram o seu caminho nos anos 80 e faziam um corte no trabalho pedagógico de cada professor para uma avaliação diagnóstica e redefinição de propostas pedagógicas. Elas possuíam como objetivo, em 1980, mostrar o momento do processo em que se encontravam os professores e os alunos participantes.

No período de 2004 a 2008, a Mostra de Teatro ressurgiu, para nós duas, com um novo formato. Ela nasce da necessidade de se ter um *feedback* da aplicação do estudo de metodologias, realizado nos Cursos de Formação Continuada.

O novo formato de Mostra Teatral cumpria outro papel e possuía como proposta, portanto, mostrar, no segundo semestre, a aplicação dos conhecimentos metodológicos adquiridos pelos professores participantes dos Cursos de Formação Continuada do primeiro semestre. Eram professores que se propunham a aplicar, em suas turmas, a metodologia aprendida. Nos processos de transposição didática, que resultasse em montagens teatrais, o professor poderia, por adesão, apresentar seu estudo com um fragmento cênico de dez minutos de encenação e mais dez minutos para montagem e desmontagem dos recursos cênicos utilizados. Por este motivo ela passa a se chamar “Mostra de Fragmentos Cênicos” e estes fragmentos de montagens cênicas dos alunos passam a ser chamadas, a partir deste período, de produtos artístico-pedagógicos.

Tivemos, no período de existência da Mostra de Fragmentos Cênicos, (2004-2008) uma média de 12 espetáculos em cada edição anual.

Nessas Mostras da SMERJ, a elaboração, a estrutura administrativo-pedagógica e toda a logística eram organizadas pela nossa Coordenação. Era apresentada em um edifício teatral de natureza profissional com camarim, cabine de som e luz. Os debates ao final de cada turno funcionavam pedagogicamente como uma aula aberta de Artes Cênicas, com cerca de 200 alunos em cada turno, distribuídos em dois dias, perfazendo um total de 800 espectadores.

No período de 2009-2018, os estudos pedagógicos se aprofundaram e seguiram a linha teórica de Perrenoud em busca do Perfil de um Professor mais reflexivo que pudesse desenvolver competências para a Escola de nossos dias atuais. A coordenação técnico-pedagógica das Artes Cênicas, de 2008 a 2018, apesar das dificuldades administrativas, político-pedagógicas e financeiras, conseguiu manter a coerência e a continuidade ideológica de suas propostas, com exceção ao ano de 2009, em que não foi implementada nenhuma ação de formação continuada específica para as Artes, devido a mudança de gestão administrativa, resultante das eleições municipais de 2008, que trouxe, em 2009, projetos mais focados em Matemática e Língua Portuguesa.

No período de 2010 a 2018, entre as várias Ações Pedagógicas executadas pela Equipe Técnico-Pedagógica de Artes Cênicas(AC), do Nível Central, podemos citar a publicação do documento das Orientações Curriculares das AC/2010, concebido pela Equipe, em parceria com o GT de Professores Regentes de AC, representantes de todos os anos escolares; o material pedagógico, histórico-conceitual, apresentado no formato de um caderno digital, de Artes Cênicas, intitulado *Em cena: O Ensino de Teatro de 2009 a 2016*<sup>17</sup>, juntamente com os cadernos de atividades para os Prof. I e II; as Ações de Formação Continuada com Mini-Cursos, Palestras e Oficinas, sob o tema da Pedagogia Teatral e do Ensino de Teatro, com Mestres e Doutores da UNIRIO, da USP, da UFSC, da UFRGS, da UFU, da UFRGN, da UFBA e com as comunicações da produção laboral do Professor Regente de turma em AC, objetivando estimular uma

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.rioeduca.net/blogViews.php?bid=20&id=5771>

prática reflexiva, dando voz ao professor-regente e possibilitando a troca de experiências com a apresentação de sua práxis escolar. Fez também parte desse período, a Ação Pedagógica interdisciplinar *Conexão das Artes*, com mostras de Teatro, Música e Artes Visuais. Durante o período 2010-2014, num mesmo tempo-espaço, a produção de trabalhos de alunos e de professores de Teatro, Artes Visuais e Música foram apresentadas. Com esta ação, a atual Equipe de Artes Cênicas reeditou o formato estrutural de apresentações das montagens cênicas, através de Mostra de Teatro, modificando a sua concepção. A Mostra de Teatro de alunos de AC, entre 2010-2014, retomou o conceito de Mostra Panorâmica, objetivando mostrar os diferentes produtos artístico-pedagógicos de alunos de AC, montados na Rede Pública Escolar Municipal do Rio de Janeiro.

A Mostra de Teatro, na nova versão, ampliou seu quantitativo criando uma Mostra Final, sob a coordenação da Equipe de AC, do Nível Central e várias Mostras Regionais, com as parcerias das Coordenadorias Regionais de Educação- (CREs), que antecedessem a Mostra Final e que pudessem suscitar em suas regiões o fazer teatral. Os Professores participantes inscreviam, por adesão, as produções artístico-pedagógicas de seus alunos, primeiramente, nas Mostras Regionais, realizadas nas respectivas CREs. Dessas Mostras Regionais saíam doze indicações para serem reapresentadas, na Mostra Final, em edifícios teatrais como o Teatro Gonzaguinha e o Teatro Ziembinski.

As indicações de Trabalhos para a Mostra Final eram determinadas por uma curadoria convidada, composta de profissionais de Teatro, da Pedagogia e de Professores de Artes Cênicas, não participantes de Mostras das CREs. Os espetáculos apresentados nas Mostras Regionais, recebiam indicações para a Mostra Final, baseadas em critérios artístico-pedagógicos<sup>18</sup>, elaborados por um GT de professores de AC. Nos anos em que as Mostras Regionais não aconteceram, a curadoria foi realizada através de vídeos, no Nível Central, por comissões de curadores compostas como nas Mostras presenciais, utilizando-se também dos critérios artístico-pedagógicos.

No ano de 2011 foi criado, para a Mostra de Teatro, da Conexão das Artes, um produto artístico-pedagógico de professores de Artes que posteriormente nomeamos de *Espectáculo-Aula*<sup>19</sup>, tendo como proposta não só integrar as Artes, mas também mostrar, num trabalho multidisciplinar, o processo e o produto artístico dos professores das três

---

<sup>18</sup> Ver Doc. 'Ficha de Avaliação' – critérios artístico-pedagógicos para a Mostra de Teatro, no Cap. 2.2 – O Produto Teatral na Escola/Ano de 2010.

<sup>19</sup> Ver capítulo 3

linguagens da Arte, presentes no currículo de nossa Secretaria: Teatro, Música e Artes Visuais. Estas áreas curriculares eram responsáveis, respectivamente, pelo Elenco, Sonoplastia e Cenografia, com o objetivo de resgatar o fazer artístico e o processo criador dos profissionais de suas áreas, investindo assim no docente-artista.

A concepção dos Espetáculos-Aula foi delineada em 2011 e teve seu embrião gerado no Curso de Formação Continuada de Artes Cênicas, em 2010, com a oficina sobre direção teatral e o processo pedagógico coletivo, ministrada por Ribamar Ribeiro, criador da Metodologia do Teatro-Seminário<sup>20</sup> e Diretor Teatral da Cia de Teatro Os Ciclomáticos.<sup>21</sup> Os Espetáculos-Aula, apresentados – inicialmente - pelo grupo de professores de Artes (Artes Cênicas, Música, Artes Visuais), foi denominado de Cia de ArtEducação Viva! E, mais tarde, renomeada Cia Viva de Teatro!, pelo fato da pesquisa, a partir de 2015, ter continuado apenas com os Professores de Teatro.

Como desdobramento de um perfil de professor reflexivo e autônomo, os Professores de Teatro da SMERJ foram estimulados a participarem de forma individual ou coletiva de Seminários e Congressos, de Caravanas nos Festivais de Teatro da FETAERJ, de Mostras de Teatro, de apresentações pontuais ou em curtas temporadas com os Espetáculos-Aula, *da Cia Viva*, levando debates sobre a desmontagem do seu processo profissional e pessoal para alunos, professores e público diverso, em espaços teatrais: Auditórios Escolares, Lonas Culturais, Feiras de Livros e nos Teatros ABL, Ziembinski e Gonzaguinha ou outros espaços cênico-pedagógicos favoráveis à apresentação dos espetáculos e dos debates.

Fundamentando metodologicamente a Ação, tínhamos como base a abordagem metodológica triangular da Professora Ana Mae Barbosa que propõe a produção, a leitura e a contextualização da Arte.

“A Abordagem Triangular é construtivista, interacionista, dialogal, multiculturalista e é pós-moderna por tudo isso e por articular arte como expressão e como cultura na sala de aula, sendo esta articulação o denominador comum de todas as propostas pós-modernas do Ensino da Arte ue circulam internacionalmente na contemporaneidade. (BARBOSA, 2010: p.170)”

---

<sup>20</sup> Ver Capítulo 3.

<sup>21</sup> Cia de Teatro Os Ciclomáticos - Diretor Teatral Ribamar Ribeiro. Cia Teatral com 20 anos de existência. Possui 12 integrantes, composição atual, que se mantém desde 2008. Vasto repertório de Teatro adulto com assinatura de dramaturgia contemporânea e algumas peças infantis. Teve sua formação em Festivais Nacionais e Internacionais. Ganhou 200 prêmios em Festivais. Entre eles o Prêmio de Cia. Ilustre, no FESTEPE-Festival *Internacional de Teatro y Performance*, em Lima/Peru/2015. Ganhou por Edital Público a Residência e a Direção Artística do Teatro Ziembinski, no período de 2012 a 2015, onde por três anos desenvolveu também cursos e *workshops* teatrais. Atualmente a Cia possui o Espaço das Artes - Os Ciclomáticos, no RJ, como sede e como local de continuidade e de pesquisa artística.



Segundo CORREA, 2015, “A Abordagem Triangular trouxe uma nova reflexão e um direcionamento para a prática do professor de Teatro”. Ela tira do foco a livre expressão e se direciona para uma prática, onde os conteúdos e as especificidades da linguagem do Teatro, passam a ser reconhecidos pelo educando. A trilogia do fazer-sentir-pensar, agora, estava completa e se configurou como um dos nossos pilares de sentido político-pedagógico. Tomando como empréstimo a abordagem metodológica triangular, apresentada pela Professora Ana Mae Barbosa<sup>22</sup> e adequando-a conceitualmente à disciplina de Artes Cênicas do Município do Rio, o Ensino de Teatro tem hoje estruturado em sua prática pedagógica o Eixo Metodológico:Fazer, Ver e Discutir o Teatro.

### 1.3 Parodiando Drummond: no meio do caminho tinha um encontro com Paulo Freire, Ana Mae e Perrenoud

#### 1.3.1 Paulo Freire: o Mestre dos Mestres!

*CAMINHO DAS ARTES CÊNICAS*  
*Caminhante não há caminho,*  
*O caminho se faz ao andar.*  
Antonio Machado

Como dito anteriormente, no período de 1970-1990, com a inclusão de Artes Cênicas no currículo, os professores que atuavam na docência do Ensino de Teatro possuíam uma prática autodidata e variada advinda de vários cursos, leitura múltipla e múltipla troca de experiência. Não adotávamos uma teoria pedagógica, pois a Pedagogia do Teatro ainda não tinha se instituído como uma disciplina organizada. Não possuíamos um livro, uma metodologia ou uma organização curricular a seguir. Seguíamos um caminho ‘em se fazendo’, como costumávamos dizer, diferente das outras disciplinas do currículo escolar. Este formato nos era favorável porque podíamos escolher nossos conteúdos pedagógicos, utilizar nossa própria organização curricular, reconstruir nossos espaços físicos, afetivos e sociais, inventar nossas metodologias. Enfim, construir nosso próprio saber.

Estávamos à vontade com Dewey e as ideias de uma Escola Nova ou com as teorias da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire. Não tínhamos o compromisso de uma disciplina formalizada no currículo escolar como as demais. Portanto não sofríamos como nossos colegas com as contradições a respeito da chamada Escola Nova

---

<sup>22</sup> BARBOSA, A.M; Cunha, F.P da (Orgs). *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo:Cortez, 2010.

então em vigor: a contradição entre a realidade material e pedagógica das velhas escolas:

“Os professores têm na cabeça o movimento e os princípios da escola nova. A realidade, porém, não oferece aos professores condições para instaurar a escola nova, porque a realidade em que atuam é tradicional. [...] Mas o drama do professor não termina, aí. A essa contradição se acrescenta uma outra: além de constatar que as condições concretas não correspondem à sua crença, o professor se vê pressionado pela pedagogia oficial que prega a racionalidade e produtividade do sistema e do seu trabalho, isto é, ênfase, nos meios (tecnicismo).” (SAVIANI, 2008: p.65)

Frequentávamos cursos e palestras diversas sobre os temas de Teatro, Música e Ritmo, Artes Plásticas, Teatro-Educação e Teatro do Oprimido. Bebíamos em fontes teórico-práticas com: Helena Barcellos, Helder Parente, Cecília Conde, Ilo Krugli, Hilton Carlos de Araújo, Augusto Boal e Amir Hadad. Frequentávamos as palestras e os cursos da Escolinha de Artes do Brasil, participávamos de Cursos de Arte-Educação e dos cursos de Teatro do Oprimido com Tania Pacheco e Angela Marta, discípulas das ideias de Boal. Assistíamos no Largo da Carioca às intervenções cênicas dos grupos de Teatro de Rua, como o Tá na Rua, de Amir Hadad, entre outros. Nossas práticas se baseavam nesse cenário múltiplo, fervilhante de ideias. Paulo Freire (1983: p.63) dando-se conta do problema do profissional da educação observa que “ninguém educa ninguém – ninguém se educa a si mesmo – os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo.” Tratar da formação dos professores de Artes Cênicas exige recorrer a seu histórico, que inclui o nome de Paulo Freire, porque dele veio o suporte pedagógico para o exercício profissional da nova Disciplina.

Tínhamos um mesmo ideal: o de uma educação libertadora e livre de opressões que eram ditadas à época pelo regime político e por uma Educação Tradicional. Livros como *A Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, nos proporcionavam ideias de uma educação libertadora. Mac Luhan com o desejo de uma escola sem paredes ou portões, juntamente com Maria Tereza Nildecchoff, autora de *Uma escola para o povo*, eram referências para projetos educacionais.

Paulo Freire oferecia o pressuposto da incompletude do ser humano, do estudo freqüente, do inconformismo das coisas acabadas e da curiosidade constante: “*O homem como um ser inconcluso, consciente de sua inconclusão e seu permanente movimento de busca de Ser Mais*” (FREIRE, 1983, p.63), que nos permitia problematizar as ações pedagógicas tradicionais.

O Documento de 1982, que tem como subtítulo a frase de Antonio Machado: “Caminhante não há caminho. O caminho se faz ao andar...” traduz bem o sentimento pedagógico do grupo, pois traz a idéia de incompletude, do estudo frequente, do inconformismo das coisas acabadas e da curiosidade constante: “O homem como um ser inconcluso, consciente de sua inconclusão e seu permanente movimento de busca de Ser Mais” (FREIRE, 1983, p.63)

Paulo Freire trazia uma Pedagogia mais humanista e libertadora, de compromisso com a própria transformação, através de sua práxis, deixando de lado uma educação que ele denominou de educação bancária, onde o saber seria o material doado pelos que se julgam sábios para aqueles que eles julgam nada saber. O educando tratado como depósito de saberes repassados para serem repetidos e memorizados, sem diálogos, sem trocas. “[...] o pensar do educador só ganha autenticidade na autenticidade do pensar dos educandos, mediatizados ambos pela realidade, portanto, na intercomunicação” (FREIRE, 1983, p.73). Em seu livro Pedagogia do Oprimido (1983, p.143), ele expande a ideia de intercomunicação com o recurso da curta expressão-síntese — “A teoria da ação dialógica” — seguida de “suas características”: “A colaboração / A união / A organização / A síntese cultural”. “Não podemos deixar de atentar para o sentido referencial das palavras colaboração, união e organização articulado com fechamento da sequência verbal: A síntese cultural”.

Para Freire o diálogo começa na escolha de conteúdos programáticos. Tanto o educador quanto o educando dialogam e problematizam. Aprendem um com o outro. Num diálogo não se pode estabelecer as posições de que apenas um sabe e outro aprende. Deve-se entender a aprendizagem como uma troca constante de saberes: professores e educandos aprendem um com o outro. É uma troca. Porém, cabe ao professor organizar, estruturar e sistematizar os saberes trazidos de forma desestruturada por seus educandos.

No capítulo II, Freire discorre sobre a Educação Bancária, que segundo suas palavras apenas deposita e transmite conhecimentos. Esse tipo de Educação vigorava fortemente na década de 70 e primava por negar a dialogicidade como essência do ato de educar. Contrapondo-se a ela, o autor cita a Educação Problematizadora, ou seja, uma forma de educar mais dialógica, que rompe com a Educação Bancária. Para isto, era necessário que o Educador repensasse seu lugar e o lugar de seu Educando, já que “Desta maneira, o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa” (1983: p.78).

Freire cria então um novo termo para nomear o novo educador e o novo educando que surgem com a Educação Problematizadora: o “educador-educando” e o “educando-educador”.

Concluindo as ideias de Freire, podemos fazer coro com o autor quando diz que só poderemos organizar o conteúdo programático da educação ou da ação política a partir da situação presente e concreta que reflita o conjunto de aspirações do povo.

Para finalizar este tópico, apresentamos em anexo o quadro com os Estágios I, II, III, IV <sup>23</sup>, que apresenta a Proposta Pedagógica com os objetivos pedagógicos e os conteúdos programáticos, contidos em nosso Documento de 1982, e que foram organizados a partir de inspirações advindas de nossas práticas, nossa formação autodidata e das ideias e dos ideais que nos acompanhavam naquele momento.

### 1.3.2 Ana Mae Barbosa: encontrando um Eixo Metodológico

*A educação cultural que se pretende com a Abordagem Triangular é uma educação crítica do conhecimento construído pelo próprio aluno, com a mediação do próprio professor, acerca do mundo visual, e não uma educação bancária. (BARBOSA, 1998: p.40)*

Avançamos em nossos estudos. Estávamos no período entre 1996 e 2004. Ana Mae Barbosa chegava-nos num momento em que buscávamos mais. Tínhamos agora uma percepção mais reflexiva da Arte e do seu estudo dentro dos espaços escolares. A abordagem triangular se baseava numa teoria mais crítica e propunha uma pedagogia da Arte emancipatória, num momento em que nos perguntávamos qual era o papel da Arte na Escola.

A Arte era uma disciplina considerada menor, dentro do currículo, uma vez que a Escola Pública priorizava, e ainda assim o faz na maioria das vezes, o ensino da Língua Materna e da Matemática, considerando-as como disciplinas nobres. Entretanto, naquele momento, fundamentávamos a certeza de que o ensino da Arte na Escola Pública era essencial para a formação das classes populares, pois ela disponibiliza outros códigos de leitura do mundo: uma leitura mais diversa e elaborada, na medida em que a Arte e sua dimensão estética tornam-se mais frequentes e sistemáticas no universo do aluno. Corroborando com esse pensamento, Ana Mae (1998: p.80-99)

---

<sup>23</sup> Anexo 1: Diagrama: Estágios de Planejamento Pedagógico-1982: Estágios I,II,III,IV.

refere-se à leitura da Obra de Arte como questionamento, busca, descoberta e despertar da capacidade crítica

A proposta da Abordagem Triangular, de Ana Mae Barbosa nos interessava, pois sua teoria subsidiava, teoricamente, nossos objetivos sócio-pedagógicos de ensino-aprendizagem<sup>24</sup>. Nela, faz-se importante abordar a Arte, aprendendo a entender seus próprios códigos através da produção, da leitura e da contextualização. Desta forma, trabalha-se no sentido contrário à ideologia dominante; busca-se a emancipação por meio da apropriação dos saberes estéticos e artísticos; percebe-se a dimensão política que envolve esta mesma Arte. Faz-se necessário, portanto, tirá-la dos espaços exclusivos dos Museus e Teatros para trazê-la ao alcance de nosso aluno, em seu dia a dia.

A abordagem Triangular da Arte funciona como “a bússola para os navegantes destemidos dos mares da Arte/Educação.” (AZEVEDO, ano, p.80) O sistema triangular, pelo fato de possibilitar o acesso ao universo da Arte, como direito de todos, promove a emancipação e rompe com a cultura do silêncio denunciada por Paulo Freire (AZEVEDO, 2010: p.80-99)<sup>25</sup>.

Desta forma, no período de nossos estudos sobre a Formação Continuada, passamos a entender a Abordagem Triangular como um conhecimento epistemológico, próprio do Ensino das Artes. Ou seja: o entrelaçamento e a articulação da Arte, enquanto forma de expressão e a Arte enquanto cultura e área de conhecimento. A decorrência de tomar a Arte como objeto de conhecimento é admitir o discurso do Teatro como matéria de docência.

A partir do momento que percebemos mais claramente que a articulação entre a leitura e a releitura do Teatro, a sua contextualização e o seu fazer possibilitavam a emancipação do sujeito, dando a ele uma percepção de mundo ampliada e mais crítica, a abordagem triangular foi por nós absorvida. Ver, fazer e discutir o Teatro tornou-se o eixo metodológico da disciplina Artes Cênicas, que tem como conceito pedagógico o jogo teatral e seus elementos constitutivos ( personagem, ação e espaço).

---

<sup>24</sup> Conferir na apresentação dos estágios de aprendizagem, mostrados no item 1.3.1.

<sup>25</sup> BARBOSA, Ana Mae e CUNHA, Fernanda Pereira de (orgs.). *A Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 80-99.

### 1.3.3 Phillipe Perrenoud: a busca por um fazer mais reflexivo

*Todos nós refletimos na ação e sobre a ação e nem por isso nos tornamos profissionais reflexivos. É preciso estabelecer a distinção entre a postura reflexiva do profissional e a reflexão episódica de todos nós sobre o que fazemos.*

PERRENOUD (2007: p. 13)<sup>26</sup>

Após algumas recusas anteriores e também depois de muito pensar e repensar, passei a fazer parte da Equipe de Formadores do Nível Central da SMERJ. Relutei muito em deixar a práxis da sala de aula depois de 31 anos na docência das Artes Cênicas e de tantos momentos felizes junto a jovens adolescentes desafiadores, que me empurravam para a renovação, o estudo e a reflexão sobre o papel da Educação. Trabalharia agora, na SMERJ, não mais na função de professora de turma, com alunos do Ensino Fundamental, mas sim na Formação Continuada dos Professores Regentes de Artes Cênicas. Estava entre os meus pares. Alguns amigos novos e outros companheiros, amigos de Escolas anteriores e de lutas antigas. Sabia que novos desafios surgiriam a partir daquele momento.

Estamos em meados do ano de 2004, numa quarta-feira, na reunião de estudos dos coordenadores de área. A Equipe Pedagógica, que liderava a reunião, apresenta ao grupo, para debates, as ideias de Perrenoud, num de seus textos teóricos. Redescubro-me profissionalmente nas palavras do autor.

A partir daquele momento, como coordenadora de área, tomo por norte filosófico e por objetivo político-pedagógico a busca de um fazer mais reflexivo na área do Ensino de Teatro, para a Formação Continuada dos Professores de Artes Cênicas<sup>27</sup> da Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro. Para nós, Elementos de Equipe, na Coordenação das Áreas Curriculares, do Nível Central, nem sempre é fácil manter a bússola apontando para o Norte, pois somos a noosfera<sup>28</sup>, como nos autodenominamos: o corpo técnico-pedagógico, de carreira, sem gratificações ou cargo

---

<sup>26</sup> Reimpressão da Edição de 2002.

<sup>27</sup> Na SME, do Município do RJ, o cargo público para professor de Teatro tem o título de Professor I de Artes Cênicas, desde a sua criação, em 1988. E, desde esta data, “As Artes Cênicas, na Rede Pública de Educação da cidade do Rio de Janeiro, se caracterizam como disciplina através do ensino de Teatro, dentro do currículo escolar e enquanto área específica de conhecimento.” SME/Multieducação: temas em Debate/Ensino Fundamental/Artes Cênicas.

<sup>28</sup> “A noosfera não é apenas o meio condutor/mensageiro do conhecimento humano. Produz, também, o efeito de um nevoeiro, de tela entre o mundo cultural, que avança cercado de nuvens, e o mundo da vida. Assim, reencontramos um paradoxo maior já enfrentado: o que nos faz comunicar é, ao mesmo tempo, o que nos impede de comunicar”. (MORIN, 2001, p.141)

de confiança, mas que atua na prática, com a elaboração de Ações Pedagógicas para a Formação Continuada dos Professores Regentes, recebendo as diretrizes de uma Secretaria de Educação que quase sempre tem suas propostas político-pedagógicas pautadas nos interesses políticos dos seus gestores, o que raramente se alinha aos interesses técnico-pedagógicos do corpo docente. Nesta situação, Formadores são docentes-artistas-equilibristas, tentando manter em equilíbrio a dignidade pessoal e profissional, no cumprimento das diretrizes recebidas, por vezes contrárias ao que já está posto, sem abrir mão ou abandonar os princípios e ideais, ao longo das gestões políticas que se sucedem.

Diante das questões apresentadas, tornamos nossa prática, na Coordenação, também mais reflexiva e, para sobreviver na noosfera, ao longo desses anos, tomamos como referência o pressuposto de que uma prática reflexiva é “ uma forma de identidade, um *habitus*. Sua realidade não é medida por discursos ou por intenções, mas pelo lugar, pela natureza e pelas consequências da reflexão no exercício cotidiano da profissão, seja em uma situação de crise ou de fracasso, seja em velocidade de cruzeiro” (PERRENOUD, 2007, p. 13).

Perrenoud traz de Dewey a expressão inglesa *reflective action* expandida em o profissional reflexivo: “a autonomia e a responsabilidade de qualquer profissional dependem de uma grande capacidade de refletir sobre e em ação.” (Ibidem). A capacidade de refletir surge no desenvolvimento da função, a partir do exercício das competências e dos saberes profissionais.

Durante o ano de 2009, no intervalo das nossas Ações Pedagógicas, na Área de Artes, ocasionado pela prioridade da política pedagógica, dada às disciplinas de Língua Portuguesa e de Matemática, manifestações de insatisfação - de coordenadores de área e de professores, regentes de Artes – são declaradas em reuniões pautadas com a Secretária de Educação, em centros de estudos e em outros espaços político-pedagógicos. Estas manifestações foram determinantes para a retomada dos caminhos técnico-pedagógicos da área. Esta retomada foi marcada, em 2010, pela criação da Ação Pedagógica Interdisciplinar, intitulada Conexão das Artes.<sup>29</sup>

A Conexão das Artes tinha como objetivo apresentar, num único espaço físico e num mesmo período de tempo, os produtos artístico-pedagógicos de alunos de Artes Cênicas, Artes Visuais e Música. O Projeto pretendia que, durante alguns dias, os

---

<sup>29</sup> Modelo de convite em anexo

alunos de Artes da Rede Pública de Ensino do Município do RJ pudessem produzir, fruir e discutir Arte. Portanto, toda a estrutura do evento foi planejada para que, em cada turno/dia, o grupo de alunos ali presente pudesse assistir aos espetáculos de Teatro e às apresentações de Música, dos alunos participantes, num Teatro profissional, além de visitar a Exposição de trabalhos dos alunos de Artes Visuais, numa Galeria de Artes. Ao final de cada turno, os alunos participavam de debates sobre Arte, que ocorriam sempre na Galeria de Artes Ismael Neri e no Teatro Gonzaguinha, situados no Centro de Arte e Cultura Calouste Gulbenkian. O propósito era produzir um movimento para exercitar a abordagem triangular de Ana Mae: nosso eixo metodológico de ver, fazer e discutir Arte.

Apesar de ter sido um grande movimento artístico-pedagógico, nem sempre conseguimos manter, completamente, o calendário escolar da Ação, no período de 2010-2014, em decorrência das dificuldades administrativas.

Hoje, refletindo, não mais apenas na Ação, mas sobre a Ação, percebo o quanto crescemos com a Conexão das Artes. Aprendemos a trabalhar não só de forma interdisciplinar e transdisciplinar, mas crescemos também ao iniciarmos um processo de reflexão sobre o nosso fazer. Todos nós: alunos, professores e coordenadores.

Perrenoud (2007. p. 86-87) formula a seguinte questão: “Será que a reflexão sobre a reflexão e a análise da análise desempenham um papel importante?” E desenvolve a questão afirmativamente: “os trabalhos sobre a metacognição, sobre a decisão ou sobre a memória talvez ajudem a todos a tomar consciência de sua forma de pensar e, às vezes, discipliná-la”. Mais adiante complementa: “o profissional que se torna reflexivo tem consciência dessa evolução, [...], mas isso faz mais parte de uma transformação da imagem de si mesmo do que de um ajuste preciso da aprendizagem” .

Talvez, continua Perrenoud, “a prática reflexiva seja um aprendizado de treinamento regular e intensivo, mas não podemos afirmar que ela própria seja um objeto importante de ajuste metacognitivo, uma vez que esta prática reflexiva tende a se tornar um *habitus*. E como um *habitus*, tende a acontecer automaticamente”.

Sei que muito ainda pode ser feito pela formação dos professores de Artes Cênicas do RJ. As dez novas competências para ensinar, segundo Philippe Perrenoud, destacam-se pelo discurso da ordem e da ação manifesto no tom imperativo: organizar, administrar, trabalhar e enfrentar, suavizado, entretanto, pelo verbo envolver cujo objeto está explícito: alunos e pais:



1. Organizar e dirigir situações de aprendizagem.
2. Administrar a progressão das aprendizagens.
3. Conceber e fazer evoluir os dispositivos de diferenciação.
4. Envolver os alunos em suas aprendizagens e em seu trabalho.
5. Trabalhar em equipe.
6. Participar da administração da escola.
7. Informar e envolver os pais.
8. Utilizar novas tecnologias.
9. Enfrentar os deveres e os dilemas éticos da profissão.
10. Administrar sua própria formação contínua.

Quanto aos desafios, para os Formadores de Professores, apresentados por Philippe Perrenoud sobre a questão da prática reflexiva, diz o autor que a lista não pretende ser exaustiva e que as possibilidades parecem ser suficientes para se perceber uma imagem da profissão de formador que avance em sua própria profissionalização, “favorecendo a imagem da profissão de professor e o desenvolvimento de uma postura reflexiva por meio de todos os componentes da formação.” (PERRENOUD, 2007). Apenas dez são os desafios: trabalhar o sentido e as finalidades da escola sem transformar isso em missão; trabalhar a identidade sem personificar um modelo de excelência; trabalhar as dimensões não reflexivas da ação e as rotinas sem desqualificá-las; trabalhar a pessoa do professor e sua relação com o outro sem pretender assumir o papel de terapeuta; trabalhar os não-ditos e as contradições da profissão e da escola sem decepcionar a todos; partir das práticas e da experiência sem se restringir a elas, a fim de comparar, explicar e teorizar; ajudar a construir competências e exercer a mobilização dos saberes; combater as resistências à mudança e à formação sem desprezá-las; trabalhar as dinâmicas coletivas e as instituições sem esquecer as pessoas e articular enfoques transversais e didáticos e manter um olhar sistêmico. Desses dez desafios conseguimos trabalhar alguns. Muitos continuam como objetivos a serem atingidos. Outros permanecem em sua essência: desafios a serem transpostos...

## CAPÍTULO 2: A Práxis Pedagógica

*O homem educado não é aquele que reúne um grande cabedal de conhecimentos singulares ou de informações, mas aquele que tem uma visão da totalidade que lhe permite sua leitura coerente dos fatos e acontecimentos isolados. [...] A escola como instituição que se dispõe a ajudar os jovens na tarefa de se constituírem como ser humano, não pode ver sua função esgotada na informação.”*

GOERGEN, 2001, p.85<sup>30</sup>

Os espetáculos-aula, da ação pedagógica Cia Viva de Teatro! montados entre os anos de 2011 e 2015 surgiram da demanda nascida a partir das reflexões, da Coordenação de Área, sobre os debates dos produtos artístico-pedagógicos apresentados pelos Professores Regentes de AC, na Ação Conexão das Artes. Os espetáculos-aula tiveram por objetivos pedagógicos o investimento no docente-artista e a vivência e o aprendizado da metodologia do Teatro-Seminário, que proporcionava, junto ao grupo trabalhado a reflexão sobre montagens artístico-pedagógicas de alunos em espaço escolar.

### 2.1 Orientações Curriculares - SMERJ: 1982,1991,1996,2008,2010,2018

A “Arte na Educação” reintegra à Escola o espaço da emoção, das dimensões afetiva, poética, inconsciente, lúdica e da expressão consciente pertinentes ao ser humano. Fortalece o espaço possível à sua maior liberdade, ao lhe proporcionar estímulos ao ato intrínseco de decodificar o mundo, partindo de sua sensibilidade, acrescida da sua vivência.<sup>31</sup>

CAMINHOS DAS ARTES CÊNICAS, 1980.

Como já foi mencionado no Capítulo 1, a Pedagogia do Teatro inicia sua história, no Município do Rio de Janeiro, em sua Rede Pública de Ensino, a partir da Lei Federal 5692/71. Naquele momento os Professores autodidatas criaram o documento *Caminhos das Artes Cênicas*<sup>32</sup>, que se tornou o currículo oficial das Artes Cênicas, em

<sup>30</sup> GOERGEN, P. *Pós-modernidade, ética e educação*. (col. Polêmicas do nosso tempo, 79). Campinas: Autores Associados, 2001, p.85.

<sup>31</sup> ARISTIDES, Lêda; DIAS, Icléa; NAVARRO, Neuza; OLIVEIRA, CONTE, Laureana Conte *et al.* *Documento Curricular : Caminhos das Artes Cênicas*. PCRJ/SMECRJ/DGC/DGE, 1982.

<sup>32</sup> *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*. (Antonio Machado)

1982. Este documento apresentava uma proposta metodológica com a estrutura da disciplina e reflexões sobre filosofia, objetivos e avaliação. Trazia considerações sobre planejamento, propondo um trabalho pedagógico em diferentes níveis de complexidade.

Nesta primeira proposta metodológica, a disciplina — Artes Cênicas — utiliza o jogo, como conceito pedagógico. “Não o jogo do perde-ganha, mas o jogo onde predominam a efetiva participação, a imaginação criadora e a permanente procura de novas soluções. É, assim, um jogo de movimento interno, na medida em que o indivíduo joga com suas próprias descobertas.”

O Ensino de Teatro desenvolveu-se em quatro estágios.<sup>33</sup> Os dois primeiros estágios, Estágio I e Estágio II, perpassavam por aulas com vivências-reflexivas de sensibilização e tomada de consciência do processo trabalhado. O contato com os conteúdos específicos do Teatro pertence tecnicamente ao Estágio III — Vivência do Processo Teatral — concentrados na linguagem que exigia a criação de textos e roteiros. Entre as atividades propostas estão a caracterização de personagens com figurinos e maquiagem; criação do espaço cênico; a complementaridade do espetáculo na plateia e a estimulação ao debate entre elenco e plateia. Já no Estágio IV — Consciência da Linguagem Teatral — o fenômeno cênico e suas relações com a vida se fazem mais presentes, através de conteúdo, o que exige ler o que vai nas entrelinhas e atuar com consciência, através de atividades de organização de debates e elaboração de pequenas montagens, tendo como proposta a preparação do aluno para a saída da escola e a sua interferência nos espaços físico-sociais.

Tratava-se de trabalhar a autoestima e o processo de criação do aluno, valorizando o seu potencial. Num mundo de modelos estereotipados, descondicionar alunos de modelos e da automatização, valorizando o indivíduo, fazia parte do currículo de conteúdos sócio-pedagógicos, em 1982, que pretendia desenvolver um cidadão crítico-reflexivo e também mais atuante, capaz de interferir em sua própria história.

No ano de 1991 o, então, Departamento Geral de Educação (E- DGE), da SMERJ, produz um novo Documento propunha os fundamentos filosóficos e metodológicos para um currículo básico no ensino do primeiro e do segundo segmentos do primeiro grau, das Escolas Públicas do Rio de Janeiro<sup>34</sup>. Como proposta os

---

<sup>33</sup>Ver apresentação gráfica dos Estágios em anexos.

<sup>34</sup> Capítulos 4.Componentes Curriculares. 4.4 – Educação Artística. 4.4.1 – Artes Cênicas. *in* Fundamentos para Elaboração do Currículo Básico das Escolas Públicas do Município do Rio de Janeiro.. RJ. SME/DGE/DAP., 1991, p.43-44.

Fundamentos Filosóficos e Metodológicos trazem, em seu capítulo 2, a visão do respeito ao contexto sócio-cultural do aluno. “A educação, sob este prisma passou a assumir intencionalidade através de instituições específicas, voltadas para a transmissão de conhecimentos, habilidades e valores, considerados sob o ponto de vista social.” (op. Cit, Cap. 2, p. 4).

Nestes fundamentos básicos, do E-DGE, através da sua equipe de Ação Pedagógica (DAP-2) - Maria Helena, Lyra Fialho e Tania Maria Queiroz -, responsáveis pela disciplina de Artes Cênicas, apresentam, sob a Consultoria de Amir Haddad e João Siqueira, no Capítulo 4.4.1 de Artes Cênicas, a sistematização dos objetivos pedagógicos da disciplina, partindo de conceitos-chave - constituintes do jogo dramático - como o corpo, o tempo, o espaço e o movimento: “Esses conceitos-chave constroem o DRAMA, ação que ocorre no tempo e no espaço, baseado em conflitos tanto sociais como existenciais, psicológicos, políticos ou religiosos.”<sup>35</sup> (...)

Em 1996, é publicado o documento *Multieducação/ Núcleo Curricular Básico*, como proposta educacional para o Município do Rio de Janeiro. O documento tem na Lei Federal de Diretrizes e Bases Nº 9.394/96 o seu eixo inspirador. Ele apresenta uma nova concepção curricular da *Multieducação*, onde os Princípios Educativos (Meio Ambiente, Trabalho, Cultura e Linguagens) se articulem com os Núcleos Conceituais Básicos (Identidade, Tempo, Espaço e Transformação), objetivando uma sociedade mais justa e democrática. Firma, este documento, alguns objetivos para a disciplina de Artes Cênicas na Escola Pública do Rio de Janeiro: “estimular o aluno a crescer em relação a si mesmo, valorizando sua livre expressão, o desabrochar dos talentos o encontro da beleza, da alegria e da camaradagem, favorecendo a liberdade de ser, sentir e atuar”. A importância desse documento se faz, principalmente, por ter sido uma proposta democrática, com escuta integral dos professores de todas as Áreas Curriculares, em regência de turma, no ano de sua publicação.

A *Multieducação*, no Núcleo Curricular Básico do Município do Rio de Janeiro, trata em seu Capítulo 6: Vivendo e Aprendendo a Jogar – 1ª parte (p. 84-88) e no Capítulo Artes Cênicas – 3ª parte (p.178-181), de temas como o limite entre a arte e a vida, bem como da retroalimentação entre ambas, tendo em vista a relação mais estreita das duas áreas, dentro do espaço escolar. Esta relação se apresenta atual, para o

---

<sup>35</sup> 43-45 p. Idem.

Ensino de Teatro, pois alguns trabalhos acadêmicos, ainda hoje, têm como objeto de pesquisa a articulação entre o discurso pedagógico e a linguagem da Arte.

O documento *Multieducação — Núcleo Curricular Básico* (1996) tem, na disciplina Artes Cênicas, o jogo dramático como conceito pedagógico. No espaço curricular, o jogo favorece o convívio social: “Quando o aluno se sente livre para expressar-se cenicamente, para desempenhar papéis e se envolver em jogos dramáticos, em geral, encontra no outro, um parceiro, um amigo com maneiras próprias de ser, sentir e se expressar (MULTIEDUCAÇÃO/AC, 1996, p. 180)”.

Na perspectiva do Documento, o ‘outro’ - dentro do jogo dramático - é importante na contracena, pois é diferente e diverso; o que pode ser percebido pelo encontro ou pelo confronto. Estabelece-se, portanto, entre o ‘eu e o outro’ um respeito mútuo, num espaço mágico, onde todos podem ser personagens imaginários.

Naquele momento, o desafio da Educação era possibilitar a entrada efetiva da ludicidade na escola. Propõe, portanto, o documento, que o jogo e a brincadeira invadam a escola e o espaço escolar para transformá-los em ‘espaços’ de descobertas, de imaginação, de criatividade. Conclui que, desta forma, a escola será um “lugar onde professores e alunos sintam prazer pelo ato de conhecer, através do ensinar e do aprender.” (Idem).

Nessa versão curricular, é realizada a correlação entre o jogo dramático e o espetáculo teatral, pois afirma que “Enquanto o jogo libera o indivíduo e sua criatividade, o espetáculo teatral o realimenta porque leva a criança a esse mundo mágico e, ao mesmo, tempo transgressor.” (Ibidem)

Doze anos depois, a SMERJ publica a atualização da *Multieducação*, elaborada pela Equipe de Coordenação de Artes Cênicas, de 2008, tendo consulta e colaboração de alguns professores de AC. O fascículo *Multieducação /Temas em debate/ Artes Cênicas/ Ensino Fundamental* diz que “O ensino de Teatro e suas diferentes abordagens contribuem, de maneira efetiva, para a formação de um indivíduo crítico, ampliando a sua capacidade de leitura estética do mundo.” Não há o objetivo de formar atores, mas sim o de oportunizar diferentes experiências de aprendizagem. O estudo do teatro se apresenta na Escola, portanto, como elemento integrador, promovendo o exercício da cooperação, do diálogo, do respeito mútuo e da reflexão.

No novo documento de atualização, temos o desenvolvimento do processo criativo e o domínio dos códigos referenciais do Teatro como objetivos pedagógicos de ensino. O termo jogo teatral deixa de ser entendido apenas como uma estratégia

pedagógica e passa a ser definido dentro dos pressupostos da Pedagogia do Teatro: um conceito pedagógico-teatral, que tem como elementos constitutivos: espaço, ação e personagem. Portanto, ser um Professor de Ensino de Teatro é também ter um projeto pedagógico-artístico, embora isto não signifique que, segundo Bulhões (2005), o produto cênico resultante da aprendizagem de teatro, tenha que ser pensado sob forma de espetáculo em cartaz, num edifício teatral.

Na práxis da sala de aula, o Ensino de Teatro amplia sua perspectiva com os estudos de Ana Mae. A abordagem triangular de Ana Mae Barbosa — fazer, ler, contextualizar a Arte — é apresentada aos professores públicos municipais de Artes Cênicas, no Documento de Atualização, como um eixo metodológico.<sup>36</sup>

Finalmente, este olhar atualizado para as orientações curriculares de 96, traz ainda, em 2008, a proposta de construção de um Currículo para a Área de Teatro, que contemple a inter-relação da educação com a produção artística e cultural, o respeito ao patrimônio vivencial do aluno-sujeito em sua articulação com os saberes do Teatro, estimulando-se uma ressignificação do contexto desse aluno, a fim de incorporar vozes plurais.

Faz-se necessário, portanto, um novo perfil para o Professor de Teatro, que, como educador, deve ter a consciência do seu papel de transformador de paradigmas e da atualização constante pelos estudos e pela pesquisa, conclamando-o à participação nos cursos de Formação Continuada.

Em 2010 temos a publicação da última Orientação Curricular de Artes Cênicas - OC/AC, até o presente momento e apresenta um currículo ainda com base na Multieducação, que vem da LDB, de 1996, estando em vigor até a data atual. Essa versão curricular traz uma proposta metodológica organizada por objetivos pedagógicos e habilidades.

Na apresentação inicial do Documento, em seu texto *Orientações Curriculares para o Ensino de Artes Cênicas*, a Consultora Liliane Mundim (2010: p.5) observa que por ser as Artes Cênicas uma área de conhecimento recente, muitas vezes a “Sua epistemologia se confunde com seu caráter pedagógico abrangente, causando, algumas vezes, equívocos conceituais”, uma vez que nossas práticas pedagógicas se inserem

---

<sup>36</sup> Hoje, tomando a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa, por empréstimo, para o Teatro, adotamos como eixo metodológico: fazer, ler e discutir Teatro.

nesse contexto, ao serem construídas. Por isso, a linguagem teatral voltada para o ensino vem-se configurando de diversas formas.

Nessa trajetória de pelo menos cinco séculos, só no Brasil e no que se refere ao setor educacional, o Teatro no meio escolar já foi considerado como atividade de caráter espontaneísta e quase recreativa (décadas de 60/70), como disciplina de caráter generalista (década de 80/90) e, a partir do final dos anos 90, reconhecido como área de conhecimento com características específicas (referendado nas Diretrizes Curriculares Nacionais (PCNs, 1997/98).

A Consultora aponta que o número de estudiosos e pesquisadores vem aumentando nos últimos anos, o que permite que conhecimentos reconhecidos pela Academia se solidifiquem como referência teórico-metodológica para os profissionais que lidam com a Pedagogia do Teatro. Porém, é importante que se tenha como “principal objetivo, o ensino – aprendizagem dos sujeitos/atores para os quais se planeja (MUNDIM, 2010: p.5)”, pois pensar objetivos é também pensar em sua exequibilidade, portanto é necessário levar-se em consideração vários fatores ao se traçar objetivos pedagógicos, conteúdos, habilidades ou sugestões de atividades: “Uma proposta curricular deve se revelar como um processo de discussão, pesquisa e prática docente calcada em preceitos filosófico-pedagógicos que abrangem fazeres e saberes construídos nesse lócus escolar para o qual estamos voltados”.

Nossa Consultora continua alertando que, sendo o Teatro uma das linguagens da Arte, deve-se levar em consideração não só os seus aspectos pedagógicos, mas também os aspectos artísticos, inerentes a ele como carpintaria própria, e diferentes abordagens técnicas, dramatúrgicas e conceituais: “Fazer Teatro é um estado de jogo permanente, o que suscita a instabilidade, a imprevisibilidade e o inusitado. O ato de educar não se diferencia dessa condição” (MUNDIM, 2010: p.6).

Nas Orientações Curriculares de Artes Cênicas de 2010, os objetivos, habilidades, conteúdos e sugestão de atividades são apresentados considerando a própria complexidade gradativa, do 1º ao 9º ano do Ensino Fundamental. Como coordenadora, apresento no texto inicial das OC/AC, de 2010, um Documento que não pretende se esgotar em si mesmo, mas que pretende ser, apenas, um norteador da transposição curricular para a nossa prática na Escola.

Apresento o jogo teatral e seus elementos constitutivos como o conceito pedagógico da área. Faço um breve histórico de como a disciplina de Artes Cênicas se constituiu na Rede Pública de Ensino do Município do Rio de Janeiro. Proponho a

utilização alternativa de uma organização por níveis para as Orientações Curriculares, independentemente da sua utilização por ano de escolaridade<sup>37</sup>, uma vez que possuímos um quantitativo de professores bem inferior ao número de professores das outras linguagens da Arte, no quadro da SMERJ, uma vez que poucos se formam para o Ensino de Teatro nas nossas Universidades. Temos hoje em nosso quadro funcional apenas 221 professores de Artes Cênicas. Embora, apesar de poucos, sejamos a maior equipe de Professores de Teatro em ensino público, já que a SMERJ é a maior Rede Pública de Ensino Municipal da América Latina. Outro fator que impede uma maior oferta do ensino de Teatro é que a grade curricular — em nosso ensino público municipal — oferece apenas 2 tempos de hora-aula para ser oferecido para a Educação Artística, nas três linguagens da Arte, em cada ano escolar. Desta forma, não podemos garantir ao aluno o aprendizado do Teatro em uma sequência anual, já que a orientação político-pedagógica da nossa grade prioriza o ensino de disciplinas mais centradas em habilidades cognitivas em detrimento das disciplinas que possuem uma atuação mais centrada em habilidades socioemocionais, como as disciplinas da Arte.

Reafirmo que, no Ensino de Teatro, não temos como objetivo a formação de atores, mas o de contribuir “para o crescimento de nossos jovens, que se constituem de diferentes sensibilidades e subjetividades [...] as relações de ensino e de aprendizagem se constroem sobre uma base de afeto, empatia e competência, por isso esperamos que o Documento Orientações Curriculares em Artes Cênicas possa contribuir, também, para que nossos alunos se tornem pessoas mais sensíveis e cidadãos melhores!” (ARISTIDES, 2010: p. 4).

No primeiro semestre de 2018, foi homologada pelo MEC a Base Nacional Comum Curricular – BNCC do Ensino Fundamental, que pretende como o nome diz garantir a todos os estudantes brasileiros da Educação Infantil e do Ensino Fundamental um currículo-base, com conceitos e habilidades trabalhadas em todos os estados e municípios do nosso país continental, respeitando-se, porém, as especificidades de cada região e garantindo a equidade de conhecimento às nossas crianças e jovens, conforme palavras do Ministro da Educação, na parte de Apresentação do Documento:

---

<sup>37</sup> As Orientações Curriculares em sua íntegra estão disponíveis no site:  
<http://www.rioeduca.net/recursosPedagogicos.php>



[...] Prevista na Constituição de 1988, na LDB de 1996 e no Plano Nacional de Educação de 2014, a BNCC foi preparada por especialistas de cada área do conhecimento, com a valiosa participação crítica e propositiva de profissionais de ensino e da sociedade civil. [...] Com ela, redes de ensino e instituições escolares públicas e particulares passam a ter uma referência nacional obrigatória para a elaboração ou adequação de seus currículos e propostas pedagógicas. [...] Trata-se, portanto, da implantação de uma política educacional articulada e integrada. [...] Assim, para cada uma das redes de ensino e das instituições escolares, este será um documento valioso tanto para adequar ou construir seus currículos como para reafirmar o compromisso de todos com a redução das desigualdades educacionais no Brasil e a promoção da equidade e da qualidade das aprendizagens dos estudantes brasileiros. (BNCC, 2008)<sup>38</sup>

Para o currículo das Artes, a BNCC, homologada, apresenta dois tipos de práticas: a artística e a investigativa. Os processos de criação e os seus eventuais produtos possuem relevâncias equivalentes. O compartilhamento das ações artísticas devem se dar, em processo, durante todo o ano letivo, e não de forma pontual em eventos específicos.

Quanto à prática investigativa, a BNCC propõe produção e organização do conhecimento; a contextualização dos saberes e das práticas artísticas de forma a possibilitar a compreensão das relações entre tempos e contextos sociais dos sujeitos na sua interação com a arte e a cultura. As seis dimensões da Arte são as seguintes:

a) criação; b) a crítica que alcança não só o aspecto estético, mas também o cultural em sentido amplo; c) a estesia que se refere à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais; d) a expressão que diz respeito às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo; e) a fruição presente no deleite, no prazer, ou no estranhamento e necessária para produções; f) a reflexão como a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, seja como criador, seja como leitor.

Diz ainda que o Teatro instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em *performance*. Nessa experiência, o corpo é lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, do não verbal e da ação física. O processo de criação teatral passa por situações de criação

---

<sup>38</sup> [basenacionalcomum.mec.gov.br/](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/)

coletiva e colaborativa, por intermédio de jogos, improvisações, atuações e encenações, caracterizadas pela interação dos atuantes e com espectadores.<sup>39</sup> E, finalmente, a BNCC apresenta a proposta da articulação das linguagens da Arte, considerando as habilidades comuns a ela, bem como as habilidades específicas de cada Área de Conhecimento.

A área de Artes Cênicas — SMERJ está, em 2018, reformulando objetivos e revendo habilidades e conceitos pedagógicos, à luz da versão homologada, apresentada pela BNCC, para uma nova versão das Orientações Curriculares, da SMERJ.

Para encerrar nossas reflexões, recorreremos a ANDRÉ (2007, p.20) cujas questões bem atuais tratadas em sua Tese de Doutorado como a de “redizer ações inventivas na sala de aula” e o quanto ainda estamos “distantes do novo indivíduo que surge neste século, como um sujeito emancipado e um sujeito do conhecimento, em um mundo atual, cheio de indeterminações.”<sup>40</sup>

Embora em transformação neste século, a Educação ainda é vista em seus fazeres que privilegiam o desenvolvimento das capacidades sensíveis, cognoscíveis e corporais, que entende a arte somente como produtora de um sujeito total, produtora de uma subjetividade coerente e acabada. (ANDRÉ, 2007, p.20)

Nosso processo de professor reflexivo nos faz indagar quem é o nosso aluno de hoje e de qual professor ele necessita. Não temos ainda as respostas, mas estamos cientes das mudanças no mundo e, portanto, atentos ao novo perfil de aluno, sabedores de que devemos reformular nossos cursos de Formação Profissional: quer inicial, quer continuada e que ainda temos que rever muitos conceitos e várias práticas em nosso cotidiano escolar.

---

<sup>39</sup> Fragmentos conceituais retirados do texto da BNCC (homologada) . 4.1.2. ARTE, p.192-194.

<sup>40</sup> ANDRÉ, Carminda M. Tese de Doutorado. Disponível:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05062007-092024/pt-br.php>

## 2.2 O produto teatral na Escola

A partir dos novos estudos de 2010 percebemos os vários perfis de Professores de Artes Cênicas. Eles se amalgamam, transformando-se como nas zonas proximais de Vigotysky ou nos aprendizados dialógicos como propunha Paulo Freire.

### Transformação de Perfis dos Professores de AC na SMERJ



Por volta do ano 2010, revi o percurso de nossas Ações de Formação e percebi que ao iniciar o caminho do Professor Reflexivo adquirimos não só novos pensares e saberes como consolidamos ou descartamos outros. Havíamos trabalhado bastante o pensamento teórico, cognitivo e conceitual. Trouxemos para as Ações de Formação do Professor de Artes Cênicas da SMERJ as novas metodologias sobre o Teatro, que eram adotadas nas Universidades Brasileiras. A seguir apresento as Ações Pedagógicas, dos anos 2010-2015, o período de estudos.

#### **ANO DE 2010**

##### **CURSOS DE FORMAÇÃO/2010<sup>1</sup>**

###### **PALESTRA**

Tema: A Pedagogia do Espectador

Palestrante: Prof. Dr. Flavio Desgranges – USP

###### **OFICINAS TEÓRICO-PRÁTICAS**

Tema: O Processo do Drama

Dinamizador: Professora Dr<sup>a</sup>. Beatriz Biange – UFSC

Tema: Personagens: Maquiagem e Caracterização

Dinamizador: Dr<sup>a</sup> Mona Magalhães - UNIRIO

Tema: O Figurino e a cenografia em sala de aula

Dinamizador: Prof. Ms Carlos Alberto Nunes - UNIRIO

Desde 2010 apresentávamos, na Ação Pedagógica Conexão das Artes, a Mostra de Teatro dos alunos de AC da SMERJ. Criamos critérios para a avaliação dos produtos artístico-pedagógicos das turmas que se apresentavam, inscritas pelos professores de Artes Cênicas. Pesquisávamos quais características deveriam ter os produtos, já que eles resultavam do processo dos alunos em sala de aula. Investigávamos qual a demanda deveria ser estudada, aprofundada ou aprendida em nossas capacitações. Os estudos eram para nós uma retroalimentação pedagógica.

Desta forma, poderíamos saber onde a Pedagogia e a Arte poderiam se encontrar, que características deveriam possuir - nesses dois universos - os produtos de alunos, que se apresentavam nas Mostras Regionais de Teatro, para serem indicados a uma reapresentação na nossa Mostra Final, que era prático-pedagógica, sem caráter competitivo. Tinha por objetivo demonstrar um panorama dos diversos trabalhos realizados em nossas muitas escolas e verificar a efetividade do Documento de Orientações Curriculares, percebendo onde os cursos de Formação deveriam investir

para tornar factível a reflexão sobre a prática em nossos estudos e avaliações. Criamos como norteador uma ficha de avaliação com critérios artístico-pedagógicos para que uma curadoria mista entre Professores, Artistas e Convidados indicasse os espetáculos vistos em cada Regional.

### FICHA DE AVALIAÇÃO

<b>CRITÉRIOS TÉCNICO-PEDAGÓGICOS DE AVALIAÇÃO PARA OS ESPETÁCULOS DE ALUNOS NA MOSTRA DE TEATRO DAS ARTES CÊNICAS</b>	<b>LEGENDA</b>
1. NOME DO ESPETÁCULO: 2. NOME DO GRUPO:	OBJETIVOS ATINGIDOS A ( ***)
3. ESCOLA: 4. CRE:	OBJETIVOS PARCIALMENTE ATINGIDOS - PA ( ** )
5. PROFESSOR	OBJETIVOS NÃO ATINGIDOS NA ( * )

<b>CRITÉRIOS</b>	<b>AVALIAÇÃO</b>	<b>CRITÉRIOS</b>	<b>AVALIAÇÃO</b>
Orientações Curriculares (adequação ano/objetivos)		Trabalho corporal / expressão facial	
Presença clara do Conceito Pedagógico de Jogo Teatral: ação/ espaço cênico/ /personagem		Cenário/adereços: adequação, finalização e inventividade	
Encaminhamento da Ação Ritmo/ Tempo da ação		Iluminação: uso ou não adequação	
Tratamento do conflito: Desfecho/adequação ao gênero dramaturgico		Relação tempo / espaço (da história)	
Uso do Espaço Cênico: direções e planos / baixo, alto e médio		Sonoplastia: (uso ou não adequação)	
Cenário/adereços: adequação, finalização e inventividade		Construção do Papel/ Personagem	
Iluminação: uso ou não/ adequação		Trabalho corporal / expressão facial	
Relação tempo / espaço (da história)		Uso da voz: Projeção, dicção e entonação	
Sonoplastia: (uso ou não /adequação)		Figurino: Adequação, criatividade e acabamento	
Construção do Papel/ Personagem		Maquiagem: uso ou não/ propriedade	
<b>OBSERVAÇÕES:</b>			

No início de 2011, tínhamos um panorama do trabalho de Artes Cênicas realizado em 2010. Este panorama, tanto do processo pedagógico quanto de produtos de final de ano, deu-nos material suficiente para percebermos demandas e cumprir alguns dos objetivos para o ano que se iniciava, conforme demonstram as minutas de Cursos e de outras ações pedagógicas, apresentadas a seguir:

## **ANO DE 2011**

### **CURSO DE FORMAÇÃO/2011**

#### **1. PALESTRAS**

**Tema 1:** Navegando pelo rio: da criação de jogos e criação de cenas

Palestrante: Prof<sup>ª</sup> Suzana Schmidt Viganó.  
Mestre em Teatro-Educação. ECA/USP

**Tema 2:** O Professor de Teatro como intelectual transformador: Formação Contínua como possibilidade.

Palestrante: Thamyres Spyke/ Graduanda de Licenciatura Plena em AC- UNIRIO TCC, baseado em respostas de questionários aplicados a Professores de AC, da nossa Rede.

#### **2. OFICINAS:**

**Tema:** A direção teatral e o processo pedagógico coletivo.

#### **Dinamizadores:**

- Oficina 1 - Ribamar Ribeiro - Cia Os Ciclomáticos
- Oficina 2 - Josué Soares – Cia Os Mimos

Criamos, no segundo semestre, uma segunda Ação de Formação: Capacitação em Artes Cênicas, com o objetivo de preparar os professores que iriam participar da Mostra de Teatro em 2011<sup>41</sup>. A preparação dar-se-ia através de curso teórico-prático e da apresentação do produto final, resultante do processo do Módulo III/Montagem Cênica, apresentado no curso para os Professores de AC. O curso de Capacitação<sup>42</sup> do segundo semestre e pretendia trabalhar com os professores envolvidos a seguinte estratégia pedagógica: aprender a ensinar/aprendendo a fazer. A ação tinha como proposta metodológica os pontos de vista do pensar (Palestra), do sentir

<sup>41</sup> Material extraído de: Cadernos de Artes Cênicas 2016/Artes Cênicas/Em cena: o Ensino de Teatro. 23/12/2016. Disponível em : <http://www.rioeduca.net/blogViews.php?bid=20&id=5771>, em 10/5/18.

<sup>42</sup> O termo capacitação foi usado aqui porque era o termo oficial utilizado pela SMERJ, na gestão de 2011, embora, por questões semânticas, preferíssemos o termo formação.

(Oficinas) e do fazer/refletir (Montagem Cênica) e foi dividida em três Módulos: Fundamentação Prática, Fundamentação Teórica e Montagem Cênica que exploraram o tema da Mostra de Teatro dos Alunos que, em 2011, teve como homenageado o dramaturgo Ariano Suassuna.

### **SEMANA DE CAPACITAÇÃO 2011 ARTES CÊNICAS<sup>1</sup>**

**Justificativa:** O presente Projeto faz parte da política de Formação Continuada adotada pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, para atender às necessidades de atualização de seu corpo docente.

#### **Artes Cênicas: Orientações pedagógicas/2011**

Tem como proposta orientar os professores de Artes Cênicas em seu retorno às atividades pedagógicas no ano de 2011. Justifica-se também pela necessidade de informar as ações que serão desenvolvidas e formar os professores, capacitando-os, pedagogicamente, para o ano que se inicia.

**Objetivo Geral** - Capacitar todos os envolvidos para que possam desenvolver um trabalho pedagógico que proporcione melhores possibilidades de aprendizagem aos alunos.

#### **Objetivos Específicos**

Sistematizar e Investigar as Ações Pedagógicas, realizadas durante o ano letivo de 2010. Informar as Ações pedagógicas previstas para o ano letivo de 2011.

- Refletir a prática pedagógica dos Professores I de Artes Cênicas na sala de aula.
- Aprofundar conceitos relevantes da Pedagogia do Teatro. Estimular a prática docente com novas metodologias, específicas da área.
- Apresentar comunicações sobre os processos pedagógicos trabalhados em sala de aula e os produtos artístico-pedagógicos, decorrentes desses processos, apresentados na Mostra de Teatro de 2010.
- Refletir e discutir a prática pedagógica dos Professores I de Artes Cênicas na sala de aula.
- Aprofundar conceitos relevantes da Pedagogia do Teatro.
- Estimular a prática docente com novas metodologias, específicas da área.

## **CAPACITAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – MOSTRA DE TEATRO**

Preparatória para a Mostra Estudantil de Teatro da Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro/2011

### ▪ **Justificativa**

O presente projeto justifica-se pela necessidade de Capacitação dos Professores I de Artes Cênicas, com vistas à participação na Conexão das Artes/Mostra Estudantil de Teatro da Rede Municipal de Ensino, que este ano terá - como personalidade teatral homenageada - o autor Ariano Suassuna.

### ▪ **Tema**

Teatro Popular

### ▪ **Conteúdos**

Abordagem histórica e estética do Teatro Popular com foco na dramaturgia de Ariano Suassuna, Direção teatral, Preparação Vocal, Criação e Execução de Figurinos.

#### **Módulo I - Fundamentação Prática**

Oficinas: Abordagem histórica e estética do Teatro Popular com ênfase na dramaturgia de Ariano Suassuna

Dinamizador: Ribamar Ribeiro- Diretor Teatral

1. Análise da Dramaturgia Popular Universal
2. O Teatro Popular Brasileiro
3. Leituras Dramatizadas de Textos do Teatro popular
4. Os Personagens/Tipos do Teatro Popular Brasileiro
5. Características da Dramaturgia de Ariano Suassuna

#### **Módulo II - Fundamentação Teórica**

Palestra:

O Teatro de Ariano Suassuna e a Cena Teatral Contemporânea.

Palestrante: Elza de Andrade, Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup>em Teatro -UNIRIO

1. Breve biografia de Ariano Suassuna
2. O Movimento Armorial – 18/10/1970
3. Antonio Nóbrega – um Artista Armorial
4. Reelaboração Dramatúrgica em Ariano Suassuna
5. Procedimentos épicos para a construção do espetáculo
6. Indicações bibliográficas sobre a obra de Ariano Suassuna

#### **Módulo III – Montagem Cênica**

Espectáculo-Aula – Viva Suassuna!

#### **Processo: Trabalhos corporais**

Maculelê, Frevo e outros ritmos que nos possibilitaram mergulhar no universo temático de Ariano Suassuna. Leituras de textos dramatúrgicos e de biografia de Ariano. A partir da preparação do grupo, com a imersão no universo do autor, inicia-se a construção do texto coletivo, o roteiro final e a montagem das cenas, as Oficinas de Maquiagem e de Figurino, utilizando-se também do universo da cultura popular nordestina, num trabalho de processo colaborativo.



**Dinamizadores****(continuação)****Direção Teatral:** Ribamar Ribeiro, da *Cia de Teatro Os Ciclomáticos*

1. A oficina propõe o despojamento e a libertação de qualquer vício do ator, onde cada personagem é um novo ser e deve ser interpretado a cada momento
2. Formam-se, na expressão exterior, a voz, o gesto e a palavra, trazendo ao ator o jogo da verdade.
3. Através da fragmentação a palavra se dobra em texto cênico
4. O ator consciente: o ator utiliza o seu objeto de estudo como o corpo, a voz e a alma cênica de forma consciente e verdadeira, mesmo havendo uma marcação assumida dentro do espetáculo.

**Produto Artístico-Pedagógico:****Estreia:** Teatro Gonzaguinha – 19/12/2011 às 14:30 para Professores de Artes Cênicas. Aula aberta com Mesa-Redonda sobre a Desmontagem do Espetáculo.**Temporada de Espetáculos,** em 2012, para os alunos do 1.º ao 9.º Ano do Ensino Fundamental, das escolas da Rede Municipal de Ensino, através das 11 Coordenadorias Regionais de Educação, realizadas em Teatros locais, Lonas Culturais, Núcleos de Artes e Auditórios Escolares.**Figurino: Marcia Valéria -Cia de Teatro Os Mimos**

1. Concepção de Figurino
2. Elementos do Figurino:  
Contexto e ambiente. Cores, Estilos, Volumes, Estrutura
3. Silhueta
4. Movimento: Roupas e personagem

**Preparação Vocal: Getúlio Nascimento - Cia de Teatro Os Ciclomáticos**

1. Exercícios Vocais: Relaxamento, Sibilação, Fonoarticulação, Leitura.
2. Cuidados Vocais: Aquecimento e desaquecimento
3. Identificação do tom natural
4. Liberação da voz
5. Bibliografia

**MONTAGEM DO ESPETÁCULO-AULA *VIVA SUASSUNA!***

A partir da inquietação na escolha do tipo de produto que seria levada para o nosso aluno, a Coordenação Pedagógica escolheu para a primeira montagem o escritor e dramaturgo Ariano Suassuna. Lemos parte de sua Bibliografia. Fizemos imersão em seu universo dramaturgic. O curso nos dava muito prazer porque o Diretor Ribamar Ribeiro, através das atividades de sua metodologia do Teatro-Seminário, propunha em nossa preparação reativar o resgate do emocional e do sensível. Extraía de nosso interior toda a emoção que podia ser trabalhada naqueles exercícios. Exercitava o ator

consciente. Respirávamos Ariano e o seu sertão. Trouxemos para nossos encontros Portinari e outras imagens do sertão e do sertanejo. Trouxemos esculturas de barro e materiais diversos como ritmos, cheiros e cores da aridez do sertão. Consultamos as entrevistas dadas por Ariano Suassuna aos interessados por sua dramaturgia e por suas palestras. Adotamos seu bom humor. Enviamos-lhe carta. Criamos personagens e situações em quadros vivos. Lembro, particularmente, que - num desses quadros vivos - escolhi ser um cacto, pois, com a representação dessa planta, eu sentia que os sertões de Ariano e a resiliência do povo nordestino, frente às diversidades, estavam presentes.

Escolhemos criar e montar um Espetáculo que pudesse ser uma Aula de Teatro, que falasse da dramaturgia e dos dramaturgos já que a Metodologia do Teatro-Seminário se constitui em usar o teatro como um meio para se falar sobre um determinado tema, dentro de uma estrutura do coro e corifeus. Como tema, utilizamos o próprio teatro e seus teatrólogos. Um metateatro. Um espetáculo que provocasse, em nossa platéia de alunos, a vontade de discutir o teatro, um dos elementos do Eixo Metodológico, da Abordagem Triangular: Ver, Fazer e Discutir o Teatro que consta de nossas Orientações Curriculares.

Desta forma, nasce o produto artístico-pedagógico dos Professores de Artes que chamamos de Espetáculo-Aula. A partir daí, concebemos um Espetáculo-Aula por ano letivo, entre os anos de 2011 e 2015, para debates e discussões sobre o sentir, fazer e refletir. Nasce assim a Cia de ArtEducação Viva!<sup>43</sup> e a expressão Docente-Artista.

A Cia fez, no ano seguinte, com o Espetáculo-Aula *Viva Suassuna!*, uma temporada de 12 espetáculos, por convite da Secretária de Educação, em Teatros, Auditórios Escolares e Lonas Culturais das onze Coordenadorias Regionais de Educação do Município (RJ).

---

<sup>43</sup> Nos anos entre 2011 e 2014, a Cia chamou-se Cia de ArtEducação Viva!, pois era uma Ação Pedagógica Multidisciplinar e os Docentes-Artistas dividiam-se em Professores de Artes Cênicas como Elenco; Professores de Artes Visuais como Cenógrafos e Professores de Música como Sonoplastas. No ano de 2015, a Cia passou a se chamar Cia Viva de Teatro!, uma vez que apenas os Professores de Artes Cênicas continuaram com esta Ação de Formação e a Pesquisa Teatral específica, do Espetáculo-Aula.

**PROGRAMA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA**

Oficinas, workshops e montagem artística  
para professores de Artes Cênicas /2012

**1. Ação**

Capacitação para Professor I, de Artes Cênicas, regentes do 1.º ao 9.º Ano, a Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro.

**2. Justificativa**

O presente programa parte da política de Formação Continuada, adotada pela Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, e tem como justificativa não só atender às necessidades de atualização metodológica dos Professores I de Artes Cênicas, como também subsidiá-los para participação na Conexão das Artes e Mostra de Teatro - 2012, que este ano terá como personalidades teatrais homenageadas os autores Nelson Rodrigues e Plínio Marcos.

**3. Descrição da Ação**

O Projeto de Capacitação se constituirá das seguintes ações:

**Módulo I – A Pedagogia do Teatro: Metodologias, Rodas de Reflexão e Caminhos para a Práxis Pedagógica.**

3 minicursos, de 8h cada, com 6 oficinas e 1 apresentação de Pesquisa Acadêmica, para 20 Professores I de Artes Cênicas, em cada um, num total de 60 Professores e 24h totais.

**Bibliografia base:**

- A Pedagogia do Teatro, de Flavio Desgranges. São Paulo: Hucitec.
- O processo de Drama, de Beatriz Biange. São Paulo: Hucitec.

**Módulo II - Direção teatral para não diretores**

**Curso de pré-requisito para participação na Conexão das Artes e Mostra de Teatro**

**Tema:** Encenação Teatral: a dramaturgia brasileira nos anos 90

**Workshops:**

10 workshops de Direção Teatral, focado na dramaturgia de Nelson Rodrigues, preparatórios para a Conexão das Artes e Mostra de Teatro 2012, realizado em 2 turmas (manhã ou tarde): 5 workshops, com 4 horas cada, para 20 Professores I de Artes Cênicas, em cada turma, durante o mês de agosto, atendendo a um total de 40 Professores I de Artes Cênicas, numa carga horária total de 40 horas.

**Módulo III - Montagem Artística - Agosto, setembro e outubro**

**1. Oficinas de Direção Teatral**

Turma A - A dramaturgia de Plínio Marcos

Turma B - A dramaturgia de Nelson Rodrigues

**2. Oficinas de Preparação Vocal e Maquiagem e Figurino: Turmas A/ B**

**Estrutura:**

22 Oficinas e 2 apresentações do produto artístico-pedagógico (espetáculo-aula), com 4 horas em cada encontro, perfazendo um total de 96 horas de curso, com vaga para 40 Professores, distribuídos em duas turmas de 20 Professores cada (manhã ou tarde).

## **MONTAGEM DO ESPETÁCULO-AULA *VIVA O NELSON!*<sup>44</sup>**

No ano letivo de 2012, a Cia de ArtEducação Viva! fez uma curta temporada do Espetáculo-Aula *Viva o Nelson!*, no Teatro Gonzaguinha, no horário noturno, para as turmas do PEJA, que participaram de uma Aula Aberta de Artes Cênicas, no ensaio geral, com entrevistas sobre as questões técnico-pedagógicas do espetáculo entre a plateia e a Cia. Semanas depois, durante a temporada, os alunos do PEJA puderam fazer uma análise crítica comparativa entre o ensaio geral do produto artístico-pedagógico e o Espetáculo-Aula, em sua estreia, em Aula Aberta de AC, com Palestra sobre o Processo de Desmontagem do Espetáculo-Aula *Viva o Nelson!*, com o Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, a Figurinista Márcia Valéria e o Maquiador e Visagista Getulio Nascimento.

Tendo em vista as dificuldades de liberação de horário para a participação dos Professores nos cursos, só tivemos demanda para formação de uma turma de Montagem. Portanto, apesar do estudo ter sido realizado com oficinas dramatúrgicas dos dois dramaturgos — Nelson Rodrigues e Plínio Marcos —, a Montagem Artística se deu apenas com o dramaturgo Nelson Rodrigues.

### **ANO DE 2013**

#### **MINICURSOS — CAPACITAÇÃO INICIAL Fevereiro - 2013**

##### **1. Objetivos**

Apresentar as ações realizadas no ano anterior e lançar temas e perspectivas das Ações Pedagógicas, no ano que se inicia, apresentando algo novo que estimule o início dos trabalhos no ano letivo em curso e seu Planejamento, através de palestras e oficinas.

##### **2. Ações**

2.1 Palestras sobre os Projetos do Museu de Arte do Rio — MAR

Palestrante: Juliana Ibraim.

2.2 Visita guiada ao Museu de Arte do Rio de Janeiro.

<sup>44</sup> Inicialmente o nome dado ao espetáculo foi *Nelson Rodrigues, Hey!*, sendo modificado posteriormente para *Viva o Nelson!*

Nesse ano, de 2013, Guimarães Rosa foi o autor homenageado. Nosso referencial foi uma experiência um pouco diferenciada, pois utilizamos um gênero literário narrativo, e não dramático. Nosso referencial bibliográfico foi o livro *Primeiras Histórias*.

Os Espetáculos-Aula são voltados à Comunidade Escolar. São aulas de Arte diferenciadas que se utilizam da metodologia, propõem o aprendizado de grandes autores, a fruição da Arte e a formação de platéia.

### **CIA DE ARTEDUCAÇÃO VIVA! - 2013**

Personalidade homenageada: Guimarães Rosa

#### **OBJETIVOS**

1. Apresentar, através de espetáculo-aula, utilizando-se da metodologia de Teatro-Seminário, textos e dados biobibliográficos de Guimarães Rosa.
2. Promover a leitura e a crítica de textos de Guimarães Rosa.
3. Promover a Produção Artística, utilizando-se das diferentes funções da Arte como a direção teatral, a sonoplastia, a iluminação, a cenografia, o figurino e a caracterização.
4. Oferecer aos alunos a fruição artística, utilizando-se, sempre que possível, de espaços profissionais de nossa cidade.
5. Despertar na plateia o interesse pela literatura.
6. Integrar alunos e professores, valorizando e qualificando as Artes e a Mídia como áreas de conhecimento passíveis de interdisciplinaridade.

## MONTAGEM DO ESPETÁCULO-AULA *VIVA O GUIMA!*

*Viva o Guima!* foi um espetáculo em formato de Teatro de Rua que estreou, no dia 14 de dezembro, de 2013, na Quadra Escolar do Ginásio Experimental Carioca Orsina da Fonseca, para alunos, professores e convidados. Aprofundávamos na Teoria do Teatro-Seminário, no formato teatral distinto dos anteriores — o Teatro de Rua — que tinha como proposta ser um musical: uma ópera-rock divertida. As músicas tiveram a autoria do Maestro Cosme Gallindo, professor de Música da Rede, executadas por guitarras e metais, com nossos docentes-músicos, tendo por cenário montanhas de retalhos de pano, com tons diversos da cor rosa e construídos por docentes-artistas plásticos.

ANO DE 2014<sup>45</sup>

### CIA DE ARTE EDUCAÇÃO VIVA! -2014 Espetáculo-aula *Axé, Abdias!*

- **Ação**  
*Cia de ArtEducação Viva!*
- **Justificativa**  
A Ação Pedagógica Cia. de ArtEducação Viva! apresenta, anualmente, um trabalho interdisciplinar com a atuação dos docentes-artistas de Artes Cênicas, Artes Visuais e Música. Propõe a criação de espetáculos-aula que são apresentados à Comunidade Escolar da Rede Pública de Ensino da Cidade do Rio de Janeiro.
- **Objetivo pedagógico**  
A fruição da Obra de Arte e a formação de plateias críticas.
- **Descrição da Ação**  
Montagem e Apresentação de produto artístico-pedagógico (espetáculo-aula), com docentes-artistas de Artes Cênicas, Artes Visuais e Música, sob o título *Viva Abdias do Nascimento!* cuja ação é integrada por três linguagens da Arte.
- **Objetivo Geral**  
Proporcionar o investimento no docente-artista incentivando a Produção de Arte no aluno-artista formação como leitor espectador crítico.

<sup>45</sup> Embora várias propostas tenham sido encaminhadas, por questões político-administrativas, fora de nosso alcance de gestão e alheias à nossa vontade, nenhum Projeto de Formação ou de Estudos Curriculares saiu do papel para a sua execução.

### **Objetivos Específicos**

- Apresentar, através de espetáculo-aula, utilizando-se da metodologia de Teatro-Seminário, textos e dados biográficos e referências bibliográficas de Abdias do Nascimento.
- Promover a leitura e a crítica de textos do autor estudado.
- Promover a Produção Artística, utilizando-se das diferentes funções da Arte como a direção teatral, a sonoplastia, a iluminação, a cenografia, o figurino, o visagismo, a maquiagem e a caracterização de personagens.
- Oportunizar a fruição artística, utilizando-se, sempre que possível, de espaços profissionais de nossa cidade.
- Incentivar e exercitar o observador e a plateia à apreciação técnica da obra de arte. Integrar alunos e professores, valorizando e qualificando as Artes como Área de Conhecimento passível de interdisciplinaridade.
- Proporcionar o investimento no docente-artista incentivando a Produção de Arte.
- Proporcionar o investimento no aluno-artista e, também, na formação do aluno como leitor espectador.
- Permitir a fruição artística, utilizando-se sempre que possível de espaços profissionais de nossa cidade.
- **Montagem**  
A Cia de ArtEducação Viva!, no ano de 2014, apresentará a Montagem Prática de um produto artístico-pedagógico que tem como personalidade homenageada o dramaturgo, poeta, escritor, ator e pintor Abdias do Nascimento. A escolha do artista se justifica pela importância de sua Arte e pela sua luta contra a discriminação racial, contribuindo para a valorização do artista negro, na conquista de novos espaços dentro do contexto artístico e sociocultural brasileiro, nos últimos sessenta anos.

### **MONTAGEM DO ESPETÁCULO-AULA *AXÉ, ABDIAS!*<sup>46</sup>**

O Projeto da Cia, de 2014, Espetáculo-Aula *Axé, Abdias!* foi montado com atraso de cronograma, devido à demora em sua aprovação. Era o ano de Centenário de Abdias. E foi para nós a descoberta de uma grande personalidade artística. Abdias Nascimento transitou pelos campos da atuação e da dramaturgia. Foi Artista Plástico e

---

<sup>46</sup> Inicialmente o nome do espetáculo era *Viva Abdias do Nascimento!* Posteriormente adotamos o nome *Axé, Abdias!*

fundador do TEN- Teatro Experimental do Negro, dando maior visibilidade ao ator negro.

Em nosso processo de criação, descobrimos uma explosão de cores fortes, contrastantes e ao mesmo tempo complementares. Nossos quadros cênicos eram verdadeiras pinturas<sup>47</sup>. Nosso espetáculo era uma soma de dramaturgia, cores, ritmos, cantos e danças de matrizes africanas. Com esse espetáculo, Jô Ventura, percussionista que nos acompanhou, embalava o elenco com o som de tambores.

## **ANO DE 2015**

### **ARTES CÊNICAS**

#### **Formação inicial**

**2015**

#### **PAUTA**

Coffee-Break

**Abertura:** Coord. Equipe de Artes Cênicas:

Lêda Aristides

#### **Palestras /Temas:**

- A Pedagogia do Teatro
- O Teatro na Educação
- Imaginário, Drama, Teatralidade

#### **Palestrantes:**

Professora Doutora Sueli Thomaz

Professora Mestre Heloise B. Vidor

**Comunicações: Dissertação de Mestrado do PPGEAC- UNIRIO**

**Professores de Artes Cênicas- SMERJ**

Prof<sup>ª</sup> de AC - Chay Torres - O aluno-Ator.

Prof<sup>ª</sup> de AC - Silvia Werneck - Processo Colaborativo

**Apresentação:** Cia de ArtEducação Viva!

**Espectáculo-Aula de 2014: Axé, Abdias! Apresentação + Debates**

**Elenco:** Profs. De Artes Cênicas da SMERJ

**Temas:** Direção/Figurino/Maquagem/Sonoplastia

**Debatedores:** Ribamar Ribeiro, Marcia Valéria,

Getulio Nascimento e Jô Ventura

(Percussionista do Espectáculo -Aula Axé, Abdias!)

---

<sup>47</sup> Ver fotos em anexo.



**CIA VIVA DE TEATRO!<sup>1</sup> – 2015**  
**Espetáculo-Aula *Rio em Revista!***

**Ação:**

Cia Viva de Teatro!

**Justificativa:**

A Ação Pedagógica Cia. Viva de Teatro! apresenta o Espetáculo-Aula *Rio em Revista!* em homenagem aos Teatros de Revista da Cidade do Rio de Janeiro que tanto enriqueceram a cena teatral carioca. Os Espetáculos-Aula são apresentados à Comunidade Escolar da Rede Pública de Ensino da Cidade do Rio de Janeiro e tem como objetivo pedagógico a fruição da Obra de Arte e a formação de plateias críticas

**Montagem**

Espetáculo-Aula: *Rio em Revista!*

Apresentação: Cia Viva de Teatro!

Direção Teatral: Ribamar Ribeiro

Figurino: Marcia Valéria

Maquiagem: Getulio Nascimento

Elenco: Professores de Artes Cênicas, da SMERJ

**Bibliografia De Referência**

- **O Teatro de Revista no Brasil:** Dramaturgia e Convenções, de Neyde Veneziano, SP: Editora SESI, 2013, 362 p.
- **Rio de Janeiro: poestórias em postais.** Col. Biblioteca Carioquinha, de Lêda Aristides. Ilust. Marcio Duarte, RJ: PCRJ/SMC/CDIF, 2007.

**MONTAGEM DO ESPETÁCULO-AULA *RIO EM REVISTA!***

Em 2015, o Espetáculo-Aula *Rio em Revista!*, teve seu tema escolhido em homenagem à nossa cidade do Rio de Janeiro, que completava aniversário. Pela primeira vez não houve uma personalidade teatral homenageada, mas sim um tema e como personagem uma cidade. Foi a última montagem realizada dentro deste projeto pedagógico de investigação da Metodologia do Teatro-Seminário. O Elenco, de 2015, manteve o seu núcleo com os professores habituais. Não recebeu inscrição de nenhum professor novo em sua composição para esta montagem. Creditamos a baixa de procura dos professores a vários motivos. Dentre eles: aumento da carga horária para 40hs, no novo quadro funcional, de professores advindos dos últimos concursos e/ou oriundos da migração do quadro de 16h para 40h; falta de informação dos professores novos sobre a existência da Ação, tendo em vista as lacunas nos meios de divulgação para as escolas. dada a extensão da Rede de Ensino da SMERJ.

Outro fator que devemos levar em consideração é que a Ação foi realizada com ensaios aos sábados, dia não laboral e sem remuneração extra para os professores do Município e, finalmente, a falta de verba destinada à Área de Artes para a produção dos espetáculos, num ano de encerramento das gestões administrativas, que precederam as novas eleições municipais para a Prefeitura.

O Elenco desta montagem foi composto por 20 docentes-artistas, incluindo-me entre eles. Teve o seguinte perfil: um núcleo de professores que participou de todas as cinco montagens e outro grupo de professores que participou de uma ou mais montagens, mas não necessariamente das mesmas ou obrigatoriamente das outras quatro.

Esta variante de perfil, com um grupo de professores constantes, nos deu o amadurecimento essencial para a Pesquisa Metodológica. Estávamos mais maduros como docentes-artistas e mais reflexivos sobre nossa prática metodológica. Participamos de forma mais intensa no processo colaborativo, contribuindo com autonomia nas pesquisas, na criação de textos e construções de cenas ou como assistentes de Direção. E uma vez desvinculados do processo interdisciplinar com as Artes Visuais e com a Música, ganhamos independência criando a nossa própria companhia: Cia Viva de Teatro!

## 2.3 Buscando nosso lugar: Artista-Docente ou Docente-Artista?

➤ **ARTISTA:** Significado: artesão [a]<sup>48</sup>  
*artífice, criador {m}, artista {m}*

➤ **ARTISTA**<sup>49</sup>

Que tem ou exprime o sentimento da arte.

Que ama as artes, que tem gosto artístico, sentimento do belo.

Manhoso. Finório.

Impostor.

Pessoa que interpreta uma obra musical, teatral, cinematográfica,  
coreográfica.

Pessoa que, dedicando-se a uma arte, se liberta das pressões burguesas.

➤ **ARTÍFICE:** Pessoa que cria ou inventa.

➤ **DOCENTE:** Relativo a professores; que ensina.

➤ **SIGNIFICADOS DE PROFESSOR**

Aquele que ensina uma arte, uma atividade, uma ciência, uma língua, etc.

Pessoa que ensina em escola, universidade ou noutro estabelecimento de  
ensino.

Entendido, perito.

Que ensina.

Professor livre: o que ensina sem estipêndio do governo.

---

<sup>48</sup> <http://sinonimos.woxikon.com.br/pt/art%C3%ADfice>

<sup>49</sup> <https://dicionariodoaurelio.com/artista>

## Artista-Docente ou Docente-Artista?

“[...] as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação. Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também que as palavras fazem coisas conosco.” (BONDÍA, 2002: p.)

Em nosso caminho de Formação de Professores de Artes Cênicas, transitando pelo Ensino de Teatro, nos deparamos, em 2011, na preparação da nossa Mostra de Teatro dos alunos, com uma questão: o Teatro, enquanto manifestação artística, no currículo escolar tem a característica intrínseca do “mostrar-se”, considerando-se o termo Grego *Theatron*<sup>50</sup>

Precisávamos ensinar a nossos alunos a se ‘mostrarem’, através do Teatro para que aprendessem a ser vistos e precisávamos também ensiná-los a ver Teatro para que aprendessem a se mostrar. Dentro do Ensino do Teatro isso significaria não só ensinar a fazer, mas também ensinar a ver e/ou como ver Teatro; dentro de um espaço *Theatron*/ Teatro.

Em nossa Formação Continuada, seguindo o caminho da reflexão, era necessário aprender como fazer, para saber como ensinar. Era necessário aprender como e o que produzir, portanto, iniciamos nossas pesquisas a partir dos cursos de Direção Teatral e de Montagens Cênicas, tendo a metodologia do Teatro-Seminário, do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, como elemento de pesquisa para a criação dos produtos artístico-

---

<sup>50</sup> <https://www.significados.com.br/teatro/>

1. Acredita-se que a ideia de teatro tal como conhecemos hoje surgiu na Grécia Antiga, no século IV a.C. O termo grego “theatron” significa “lugar para ver”. No “theatron” eram realizadas cerimônias religiosas em honra a Dionísio, o deus grego do vinho. Na celebração da colheita de uvas (vindima) havia música, dança e apresentações do ditirambo.

2. **Teatro**, do grego θέατρον (*théatron*), é uma forma de arte em que um ator ou conjunto de atores, interpreta uma história ou atividades para o público em um determinado lugar. Com o auxílio de dramaturgos ou de situações improvisadas, de diretores e técnicos, o espetáculo tem como objetivo apresentar uma situação e despertar sentimentos no público. Também denomina-se teatro o edifício onde se desenvolve esta forma de arte, podendo também ser local de apresentações para a dança, recitais, etc.

pedagógicos, que intitulamos Espetáculos-Aula. Dentro dos cursos, com aulas de estrutura performática, praticando o perfil do ator-consciente, que reflete durante a ação, transitávamos pelas Dimensões da Arte. Trabalhávamos a criação, a fruição, a estesia, a expressão, a crítica e a reflexão.

Nas apresentações dos Espetáculos-Aula, éramos Artistas! não faltou o *frisson* da estreia com a plateia cheia de professores e de alunos. Tratava-se de um espetáculo artístico, resultante de uma ação pedagógica.

O Espetáculo-Aula — *Viva Suassuna!* — cuja referência era a vida e a obra do dramaturgo Ariano Suassuna, possuía estrutura dramática com coro e corifeus para encenar fragmentos da rica dramaturgia do autor estudado. Uma aula aberta sobre a dramaturgia e seus dramaturgos. Com o Espetáculo-Aula estávamos nos domínios da Docência, do Ensino de Teatro, porém com temas pertinentes à Arte do Teatro, em formato de um espetáculo teatral que era também uma aula de Teatro. Era o Teatro falando sobre o teatro, dentro de uma sala de Teatro: o *Theatron*. Portanto o que se fazia, se pode dizer era da ordem do metateatro.

O Espetáculo-Aula consiste na escolha de temas sobre o Teatro em sua própria carpintaria teatral que traz em si a ação do docente e do artista como um artesão, um criador. Um artífice de seu ofício, aquele que cria e que inventa, mas que ensina o que aprende; aquele que ensina a sua arte: uma atividade pedagógica e seu próprio processo de criação.

Como docentes em Artes Cênicas estávamos exercendo tradicionalmente a função de docente, isto é de ensinar por dominar um saber e ter formação acadêmica que garante a profissão de professor no campo das ciências, das artes ou de uma língua. Como artistas, exprimíamos nossos sentimentos através da Arte da Interpretação, trabalhando nossa emoção e nossa sensibilidade.

Naquele momento éramos docentes e éramos também artistas: artistas-docentes ou docentes-artistas? Precisávamos nos entender, encontrar o nosso lugar verdadeiro e nomeá-lo. Por isso, concordamos com o Professor, Filósofo e Pedagogo Jorge Larossa Bondía (2002, p.)<sup>51</sup> que observa a relevância de nomear a ação do educador:

---

<sup>51</sup> BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, 2002.

Nomear o que fazemos, em educação ou qualquer outro lugar, como técnica aplicada, como práxis reflexiva ou como experiência dotada de sentido, não é somente uma questão terminológica. As palavras com que nomeamos o que somos, o que fazemos, o que pensamos, o que percebemos ou o que sentimos são mais do que simplesmente palavras. E, por isso, as lutas pelas palavras, pelo significado e pelo controle das palavras, pela imposição de certas palavras e pelo silenciamento ou desativação de outras palavras são lutas em que se joga algo mais do que simplesmente palavras, algo mais que somente palavras. (BONDÍA)

Depois de algumas análises e pesquisas adotei, com os professores na nossa Formação Continuada de Cursos de Montagem, a expressão Docente-Artista, com hífen para simbolizar uma não hierarquia da importância dos dois campos de conhecimento e, sim, uma equivalência de importâncias. Porém, como afirma Bondía, na epígrafe acima, “a luta pelas palavras e seus significados são lutas em que algo mais do que palavras está em jogo”. Em nosso caso, o produto artístico-pedagógico surgido da Formação, resultava de pesquisas sobre a Docência da Arte. Apresentamos Espetáculos-Aula, resultantes de processos dos cursos, para públicos específicos de docentes. Queríamos, naquele momento, garantir os nossos direitos pedagógicos de mostrar e de ser visto; utilizar estas categorias conceituais como exercício do Eixo Metodológico do Teatro, no currículo escolar, onde ver, fazer e discutir Teatro é um direito de todos os alunos da Rede Pública de Ensino Municipal do Rio de Janeiro. Pois, muitas vezes, nas escolas, o ver e o fazer Teatro é apenas uma diversão, instrumento auxiliar para a solução de alguns problemas sociais, onde o Estado não consegue ser presente.

Firmar, portanto, a expressão docente-artista com a escolha da palavra docente precedendo a palavra artista é dizer que reconhecemos que, ao apresentar os Espetáculos-Aula, estávamos exercendo a função do docente, do perito, do que entende da sua área de conhecimento: o Ensino do Teatro. É dizer que reconhecemos a palavra mostrar como nomeação do conceito pedagógico sensibilizador para a discussão do Ensino de Teatro. É nos mostrarmos como um especialista dentro do Currículo Escolar, junto às disciplinas tradicionais como Língua Portuguesa, Matemática e as Ciências. A palavra composta Docente-Artista, significa para nós, Professores de Teatro, estar na função do Ofício de Professor, exercendo também a docência da Arte e como tal a do professor-pesquisador de sua área de Conhecimento: a Arte-Educação, onde ambas áreas de conhecimento, em nosso caso, se expressam através da linguagem do Teatro!

Araújo (2016: p.35 )<sup>52</sup> adota a partir de seu olhar, de sua experiência e de suas pesquisas a expressão artista-docente:

Desse modo, a proposição da fusão entre o ser artista e o ser docente não me parece mais ocupar o centro da questão. De tal modo, adoto aqui a forma *artista/docente* em vez de *artista-docente*. Abandono o hífen como tentativa mínima de anular a distância que esse sinal gráfico pode simbolizar.

Firmamos nossa expressão, opostamente, ao relato acima. Apesar de respeitar as afirmações da autora e de reconhecer a importância do ponto de vista apresentado, compreendemos que a escolha da posição dos dois vocábulos parte das diferentes óticas e da importância primeira do lugar de onde se fala. Cunhamos a expressão docente-artista com o vocábulo docente antes do vocábulo artista e com hífen para significar não uma provável distância entre os dois termos, mas ao contrário, para significar a aproximação dos dois campos semânticos, tornando-os uma única expressão. Adotamos o hífen e não a barra, porque entendemos que em nosso caso os conceitos não se fundem e sim se justapõem, pela natureza circunscrita ao cargo funcional exercido por nós, onde as questões foram postas.

Podemos defender a escolha da expressão docente-artista recorrendo a Schön (2000: p.35) que apresenta a construção do perfil do professor considerando a necessidade de que o profissional aprenda não só pela reflexão, mas também pela sua experiência e pelo seu fazer, para entender o percurso que seus alunos vivenciam. Portanto, Schön apresenta o docente como um verdadeiro *designer* do ensino e da aprendizagem.

No caso específico do Professor de Artes, compreendemos que a categoria profissional é ser um docente antes de ser artista, pois enquanto professor ele é aquele que professa os conhecimentos específicos de sua área que, neste caso, tem os conteúdos pedagógicos da área de Arte como matéria prima, sem, no entanto, necessitar para o exercício da função ser um artista do ponto específico da palavra. Ou seja, para ser um Professor de Arte/Teatro, do Ensino Fundamental, é necessário que ele tenha habilitação para a docência. Não é necessário que ele seja um ator, um cenógrafo, um figurinista ou tenha qualquer habilitação específica na Formação Artística. Como

---

<sup>52</sup> *Da experiência artística à poética docente. Terminologias e noções.* p. 35

acontece também a um Professor de Geografia que não necessita ser um Geógrafo, ou a um Professor de História que não necessariamente é um Historiador, por exemplo.

Porém, isto não significa que o Professor de Arte possa prescindir, em seu ofício, de trabalhar seus próprios processos de criação, sua sensibilidade e sua emoção, pois para exercer a docência em Arte e trabalhar o seu crescimento profissional faz-se necessário estar o tempo todo fomentando e vivenciando as dimensões da Arte e seus conteúdos como a sensibilidade, o lúdico, a criação, a criticidade, a reflexão, a estesia e a fruição, já que o papel do docente não deve ser apartado do papel do artista.

O docente de Arte é também um produtor de Arte, um artista em seu sentido amplo: um docente da Arte. Porém é necessário que ele conheça pedagogicamente o processo da Arte. Que ele passe pelo processo da Arte com o olhar Pedagógico, amalgamando, como um artífice, seus conhecimentos entre as duas áreas, transformando-os conscientemente num aprendizado para o crescimento pessoal do seu aluno.

Escolhemos a expressão docente-artista para nomear os professores de Teatro que participaram do elenco da criação e da construção dos diferentes Espetáculos-Aula.

Firmamos a expressão docente-artista, em oposição a de artista-docente ou artista/docente que encontramos na literatura publicada e pesquisada, pois todas as vezes que a expressão aparece grafada nestes dois últimos formatos, ela quase sempre significa o artista/ator e se refere a um artista que também exerce a função de docente.

Segundo Narciso Telles (2008), o ponto de vista de Jean Gabriel Carraso (1983) é de que há uma ideia de hierarquia de valor entre as funções profissionais, considerando o profissional em teatro na educação e em teatro de pesquisa, entre outros, como o mais importante, colocando as outras funções em segundo plano. É esta visão hierárquica que determina a posição do termo artista antes das demais na composição das expressões compostas que definem o perfil deste novo profissional.

“O profissional de teatro é aquele que se dedica unicamente ao palco, ao exercício criativo. Qualquer outra função, como a de docente, é vista como menor ou mesmo como um desvirtuamento da sua função primeira, ou seja, do fazer artístico”. (TELLES,2008: p.37 )

Completando as diversas reflexões sobre este tema, (PIRAGIBE, 2013) diz que “Muitos artistas que se lançam na experiência do ensino de teatro o fazem mobilizados, em grande parte, por sua prática artística e pelas inquietações que presenciam no ambiente cultural do qual fazem parte.



Em geral, artista-docente se aplica a artistas que se tornaram docentes de Artes nas Universidades, mantendo paralelamente o ofício de artista e de docente e que falam, portanto, primeiramente do lugar do artista; aplica-se também aos artistas que, de alguma forma, se inseriram no campo da educação e da docência informal, a exemplo dos animadores culturais, brincantes e outros que trabalham com Teatro, enquanto manifestação artística e cultural, na forma de cursos livres e oficinas com conteúdos teatrais.

Retomando como referência para a questão em pauta, vale uma rápida retrospectiva considerando como se constituiu a ação pedagógica entre 2011 e 2015 nas escolas vinculadas à SMERJ: criação de Espetáculos-Aula cujo elenco foi composto por Professores de Ensino de Teatro<sup>53</sup>, regentes de turma, na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro/SMERJ. Os docentes eram servidores públicos, aprovados em concurso, portanto profissionais da Educação: docentes. Os profissionais participantes da Ação de Formação Espetáculo-Aula estavam, naquele momento em Formação Profissional, no exercício da função. Tomavam como referência o Documento Oficial — Orientações Curriculares —, editado em 2010, escrito pela Equipe Curricular de AC, baseada em documentos pedagógicos oficiais vigentes na época como a *Multieducação (Núcleo Curricular Básico da SME/96)*, os PCNs/94 e a LDB 9394/96.

A Equipe de Professores da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro — SMERJ tem hoje, em seu quadro funcional, 221 Professores Regentes de AC, sendo a maior Equipe de Professores de Teatro de Ensino Público Municipal, da América Latina, no Ensino Fundamental do 1º ao 9º ano. O Currículo Escolar foi garantido pela Lei 5692/71, quando os professores concursados em outras disciplinas passaram a exercer a docência das Artes Cênicas, na Educação Artística, a fim de cumprir a Lei Federal, quando ainda não havia o Professor Licenciado. O cargo Público foi criado por movimento e lutas desse grupo pioneiro, em março de 1988. A partir de 1990 começaram a chegar, através de Concursos Públicos, os primeiros Licenciados, em Teatro, pelas Universidades. Desde 1994 com os Parâmetros Curriculares e em 1996, com a LDB 9394/96, que o ensino de Teatro se oficializa como área de conhecimento com objetivos pedagógicos próprios e fundamentação teórica e práticas específicas.

---

<sup>53</sup> A Disciplina de Artes Cênicas, na SMERJ, configura-se, especificamente, pelo Ensino de Teatro, desde o seu início no currículo, a partir da Lei 5692/71.

Neste campo, contribuimos com a criação de atividades dentro da práxis escolar. Contribuímos com material escrito, sobre a nossa práxis, nos projetos criados, nas trocas de experiências ou nos trabalhos inter/multi/ e transdisciplinares. Contribuímos com reflexões, conhecimentos e práticas para o âmbito do Ensino Fundamental, nos caminhos diversos da Formação Profissional, nas participações em Congressos, Seminários, Simpósios e/ou nas Produções Acadêmicas em cursos de Mestrado e de Doutorado sobre o Ensino de Teatro.

Este histórico de existência, lutas e conquistas, desde 1971, nos dá, no âmbito do pedagógico, 47 anos de estudos, de experimentação e de pesquisas na criação dos objetivos pedagógicos, dos conceitos e conteúdos artístico-pedagógicos, dos estudos e da pesquisa experimental e teórica na Pedagogia da Arte.

“Ao tecer considerações sobre a relação entre práticas do Ensino e práticas da Arte, propomos o conceito de *Docente-Artista, em 2011*, como uma prática pedagógica e artística de integração entre estes dois universos, colocados como distintos, tanto por educadores como por artistas, mas integrados em sua *práxis* na construção do produto pedagógico e artístico, intitulado *Espetáculo-Aula*, baseado na teoria do Teatro-Seminário<sup>54</sup>, de Ribamar Ribeiro”. (ARISTIDES, 2011)

Entendemos que os dois campos de conhecimento se enriquecem mutuamente. Tanto a Arte pode acrescentar novos olhares para nossas leituras sobre ela e modificar a Educação como a Educação pode acrescentar à Arte olhares inusitados de pesquisa, contribuindo para as discussões sobre um novo fazer.

Finalmente podemos dizer que considerando a relação entre práticas do Ensino e práticas da Arte, a expressão Docente-Artista concilia prática pedagógica e artística e que foi a partir da possibilidade de integração das práticas distintas que os Espetáculos-Aula 2011-2015 foram construídos.

---

<sup>54</sup> Ver definição de Teatro-Seminário. Cap.3

## CAPÍTULO 3 - Aquietando a Inquietação: em busca de novos caminhos

### 3.1 Teatro-Seminário: uma metodologia do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro

No período de nossa pesquisa, entre os anos de 2011 e 2015, tivemos um programa regular, anual, de Formação Continuada para os Professores de todas as áreas do Currículo, na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SMERJ), no início de cada ano letivo. Em Artes Cênicas, esta formação se deu para os Professores de Teatro, com cursos, palestras e *workshop*, tendo como linha de trabalho a ênfase sobre uma prática reflexiva. Para isto, buscávamos caminhos inovadores, convidando profissionais que, em suas palestras ou *workshop*, trouxessem aos professores algumas provocações e reflexões sobre o cotidiano escolar. Propúnhamos aos Professores uma aproximação entre a práxis da sala de aula e a dialética acadêmica das Universidades.<sup>55</sup>

Dentro dessa perspectiva foi que surgiram os Espetáculos-Aula, na Ação Pedagógica Interdisciplinar Conexão das Artes.<sup>56</sup> Esta Ação Pedagógica era realizada anualmente, quando o processo pedagógico das aulas de Arte estava próximo ao encerramento do ano letivo. As coordenações pedagógicas de Teatro, Artes Visuais e Música convidavam seus respectivos professores para apresentarem um produto artístico-pedagógico de seus alunos, tendo em vista uma avaliação do caminho do processo, percorrido durante o ano. Nesse olhar pedagógico, as coordenações pretendiam avaliar de que forma as metodologias e reflexões, propostas nos cursos de Formação Continuada, realizada no início do ano letivo, tinham sido absorvidas ou colaboravam para a práxis desses professores.

Avaliávamos, portanto, aprendizado, transposição didática, relevância ou não dos novos conceitos pedagógicos adquiridos, dificuldades encontradas pelos professores, soluções apresentadas, adaptação à prática das teorias trabalhadas e, principalmente, quais demandas pedagógicas que se apresentavam para o ano seguinte, como proposta de Formação Continuada.

---

<sup>55</sup> Ver capítulo 2. 2 Anos de 2011,2012,2013,2014,2015.

<sup>56</sup> Ver apêndice 1.3 Documento de 2010; convite Conexão das Artes 2010 e Mostra de Artes Cênicas/2011.

Tais encontros possuíam como característica a troca de experiências entre os professores das três Linguagens da Arte, que estavam envolvidos no Projeto Conexão das Artes. Serviam também como aula aberta para nossos alunos pois, em sua logística, o encontro proporcionava o exercício da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (capítulo 1), já que se estruturava a partir do eixo metodológico do Teatro: Fazer - o fazer artístico: criação e produção; Ver - a leitura da obra de Arte: percepção e análise; Discutir Arte – a contextualização: o conhecimento da produção artística e estética: compreensão histórica e cultural.

Na Conexão das Artes acontecia, num mesmo espaço-tempo, as Mostras de Produtos Artístico-Pedagógicos dos alunos e dos professores das três linguagens da Arte. Em Artes Cênicas acontecia a Mostra de Teatro dos alunos e uma Montagem Cênica de Professores de Teatro, resultado dos cursos de Direção Teatral, que tinha por objetivo refletir - a partir dos cursos de prática de Montagem do Professor – quais os melhores caminhos para os produtos teatrais dos alunos, dentro do Ensino de Teatro, nas aulas de Artes Cênicas. Nas primeiras montagens, os Espetáculos-Aula possuíam uma perspectiva interdisciplinar onde a Cenografia e a Sonoplastia/Efeitos Sonoros, das montagens apresentadas, eram resultados do estudo sobre o tema do ano, realizado pelos professores de Artes Visuais e de Música, respectivamente.

Esse grupo, de docentes-artistas-pesquisadores, no início da pesquisa, se autodenominava Cia de ArtEducação Viva!. Posteriormente, por questões de logística administrativa, apenas a Coordenação das Artes Cênicas e o elenco de Docentes-Artistas de Teatro continuaram a pesquisa, mudando o nome do grupo para Cia Viva de Teatro!, incorporando, também, a autoria da Cenografia e da Sonoplastia dos Espetáculos-Aula.

O Espetáculo-Aula utiliza-se da metodologia do Teatro-Seminário, uma metodologia criada e desenvolvida pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro.

“O Teatro- Seminário busca trazer a obra do autor ou algum tema e mesclar sua estrutura narrativa na própria encenação feita pelo Diretor. Esta forma faz com que a dramaturgia e a encenação sejam abertas para uma criação coletiva. Juntamente com esta estrutura existe também uma apropriação da narrativa utilizada com o coro grego e com o corifeu. Esta forma constrói o arcabouço que é a base do Teatro-Seminário”. (RIBEIRO, 2015)

Quando convidamos o Diretor Teatral Ribamar Ribeiro<sup>57</sup>, para apresentar a teoria e a prática do Teatro-Seminário, em, 2010, num curso de montagem cênica<sup>58</sup>, para o grupo de docentes-artistas da SMERJ, foi porque consideramos esta proposta metodológica como um dos caminhos que poderia subsidiar a reflexão que estávamos fazendo, naquele momento, a cerca dos produtos artístico-pedagógicos de nossos alunos, dentro da Pedagogia do Teatro, desenvolvida nas aulas de Artes Cênicas da Rede Pública de Ensino do Rio de Janeiro.

O Teatro-Seminário é uma metodologia de criação coletiva e tem a estrutura de coro e corifeu do Teatro Grego, como arcabouço dramático. Em nossa construção de um produto artístico-pedagógico, esta metodologia soluciona o desafio das Montagens no Ensino de Teatro com turmas regulares, do currículo, que possuem - em média - 35 alunos.

No trabalho cênico, com este grande número de alunos, podemos utilizar através do recurso da narrativa, na posição do coro ou do corifeu, o aluno-ator: seja numa encenação individual - de um aluno, seja numa encenação coletiva - com vários alunos. Assim, os mesmos alunos podem estar representando várias cenas: ora como personagens coadjuvantes, ora como personagens protagonistas. Desta forma trabalhamos o objetivo pedagógico das Artes Cênicas no Currículo que não objetiva a formação do ator, mas sim exercitar a democracia de nosso eixo metodológico, onde o Ver/ Fazer /Discutir Teatro é entendido como um direito de qualquer estudante nas aulas de Artes Cênicas, em nosso Município.

O Teatro-Seminário tem como característica apresentar um tema para ser explanado através do Teatro<sup>59</sup>. Portanto, em nossos cursos de montagem, da Cia Viva! escolhemos como tema falar do próprio teatro ou da biobibliodramaturgia de uma

---

<sup>57</sup> Ribamar Ribeiro é Diretor Teatral, da Cia de Teatro “Os Ciclomáticos”. É também ator e dramaturgo. Trabalha como professor de Teatro, no Centro de Artes e Cultura Os Ciclomáticos, no centro do Rio de Janeiro. Possui graduação em Ciências Sociais e em Artes Visuais. Trabalha com Teatro há vinte anos e conquistou vários prêmios nacionais e internacionais com sua Companhia

<sup>58</sup> Ver: Em 2011 estudamos: Cursos de Formação/2011. In Capítulo 2.2 Uma inquietação: O Produto Teatral na Escola / Estudos e Pesquisas Metodológicas.

<sup>59</sup> Em <https://conceito.de/seminario> - temos como significado da palavra *seminário* a seguinte definição: “Seminário, do latim *seminarius*, é uma aula ou um encontro didático em que um especialista interage com os assistentes em trabalhos em comum para divulgar conhecimentos ou desenvolver investigações (...). Academicamente, trata-se de um grupo de estudos e de investigação, orientado por um docente. Da mesma forma, pode ser um congresso cultural ou científico.”

personalidade teatral ou de um dramaturgo.<sup>60</sup> Por isso, demos o nome a essas montagens, onde o metateatro foi utilizado, de Espetáculo-Aula. Os espetáculos são aulas sobre o Teatro, utilizando-se da linguagem e da carpintaria teatral. É ensinar Teatro utilizando-se de seus conceitos pedagógicos no ensino do teatro, servindo-se do lúdico e da emoção. É a metalinguagem a serviço do ofício. É ensinar a encenar, encenando.

A definição de Docente-Artista se estabelece, neste momento, dando um lugar de maior pertencimento ao profissional que atua nestas montagens cênicas. É a Formação Continuada investindo no Docente-Artista, tendo como foco a práxis deste profissional, revitalizando assim a ação pedagógica do professor, junto aos estudantes, no lócus escolar.

### 3.2 Aprendendo com Ribamar: de 2011 a 2015

O item 3.2 apresenta os conceitos metodológicos do Teatro-Seminário, a partir da entrevista gravada com o Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, onde o Diretor define Teatro-Seminário<sup>61</sup> e descreve a metodologia criada por ele. Para que a pesquisa do tema fosse o mais fiel às idéias do seu autor, optamos por uma entrevista menos formal, permitindo a expressão livre do pensamento do entrevistado, com poucas interferências da pesquisadora. Também optamos por uma transcrição literal da entrevista<sup>62</sup>, mantendo o registro da fala coloquial e as pequenas interrupções do fluxo de pensamento do entrevistado. Neste item, portanto, apresentaremos o embasamento teórico em que o autor Ribamar se inspirou para a prática de seu método.

A Metodologia do Teatro-Seminário, do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, busca trazer a obra de um autor ou de um tema que é trabalhado coletivamente pelo grupo, a partir de exercícios vivenciais. Deste movimento, emergem elementos cênicos que são tecidos pelo Diretor na construção de uma narrativa que é utilizada pelo coro e pelo corifeu do teatro grego clássico, num arcabouço dramático de reinterpretação contemporânea

---

<sup>60</sup> Tivemos como exceção o espetáculo de 2013, Viva o Guima! onde o escolhido foi Guimarães Rosa, pois houve um trabalho interdisciplinar de nosso Projeto com Projetos Escolares da Mídia, naquele ano.

<sup>61</sup> Ver Definição de Teatro-Seminário. Cap.III

<sup>62</sup> Ver anexo 3: *Teatro-Seminário: Entrevista com Ribamar Ribeiro (transcrição)*

A Metodologia do Teatro-Seminário, criada pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, revisita alguns teóricos clássicos, reinterpretando-os na construção de uma dramaturgia. Desta forma, o diretor Ribamar Ribeiro tem sua teoria ancorada no sistema metodológico de Stanislavski, quando da preparação do ator; no chamado Teatro Pobre de Grotowski, quando fundamenta sua prática numa abordagem para a encenação e na proposição dos jogos teatrais, segundo Viola Spolin — livro do diretor — quando cria seu encaminhamento pedagógico para o perfil do docente-diretor.

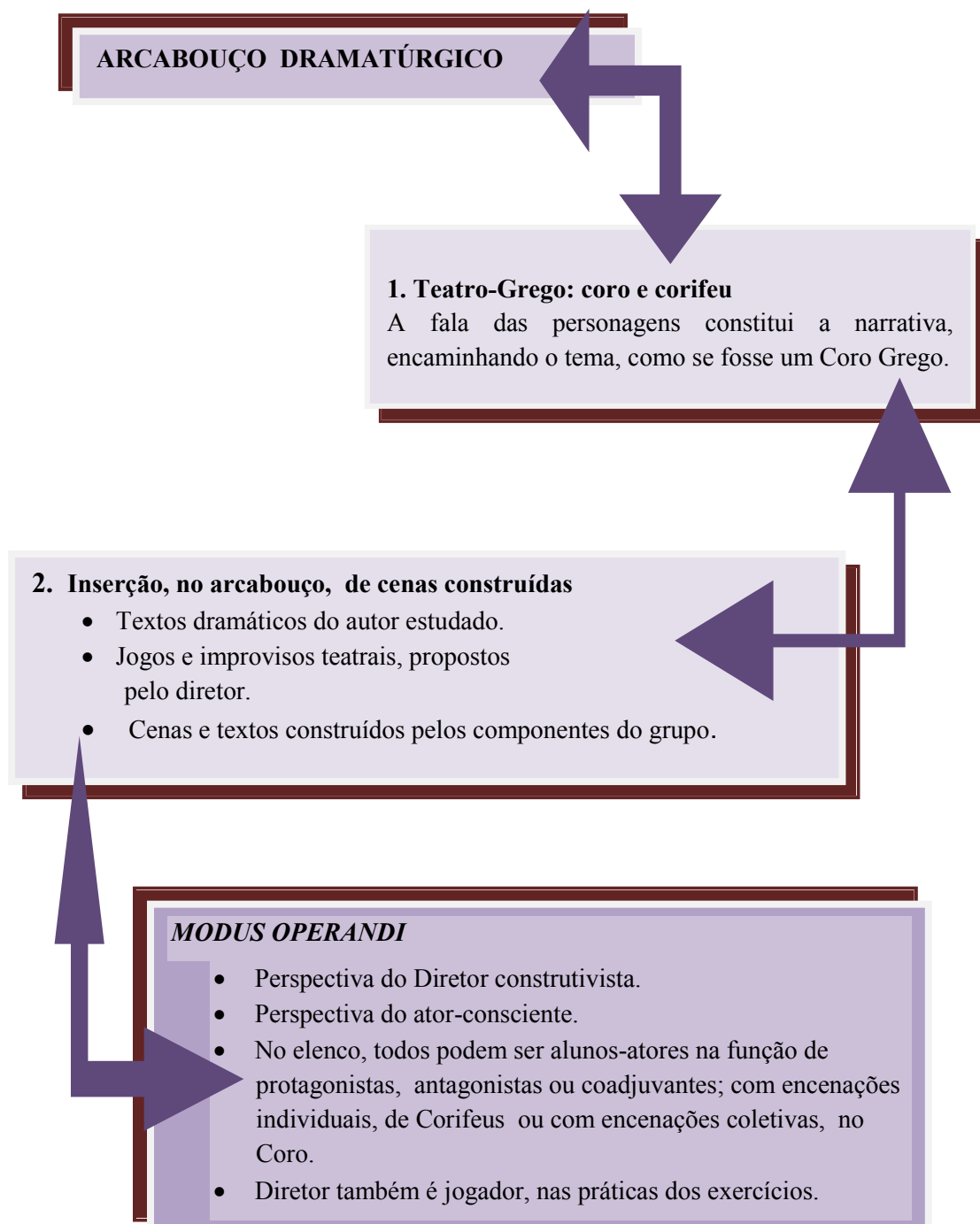
A importância de Ribamar, portanto, se dá quando ele busca nos teatrólogos clássicos da dramaturgia a inspiração para: preparar o docente-artista, construindo em suas oficinas e em seus exercícios as vivências de um ator-consciente do *aqui-e-agora*, na criação de personagens; quando estimula o docente-artista a construir um olhar atento, preparando-o numa perspectiva de encenador e, finalmente, quando estimula o docente-artista na construção de um perfil com o olhar de docente-diretor, para a criação de uma dramaturgia de perspectiva contemporânea.

Na produção do texto dramático a metodologia do Teatro-Seminário cria suas cenas utilizando-se dos elementos do drama, que emergem da criação coletiva do grupo e de narrativas, encenadas dentro de um arcabouço dramático, que se utiliza das figuras do coro e do corifeu, contidas na arquitetura do Teatro Grego Clássico.

Para melhor compreensão didático-metodológica o item 3.2 será desdobrado em 3.2.1 e 3.2.2. A saber: Item 3.2.1 — Teatro-Seminário: arcabouço dramático e Item 3.2.2 — Teatro-Seminário: referenciais teóricos.

### 3.2.1 Teatro-Seminário: arcabouço dramatúrgico

Este subitem será apresentado em forma de gráfico. Nele é apresentada a estrutura metodológica de Teatro-Seminário utilizada nos Espetáculos-Aula, sob o ponto de vista do arcabouço dramatúrgico criado pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro.





### 3.2.2 Teatro-Seminário: referenciais teóricos

Na construção metodológica do Teatro-Seminário as referências teóricas, utilizadas pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, foram os teatrólogos Stanislavski, Grotowski e Viola Spolin. Para a construção da estrutura dramaturgica, em sua metodologia, o Diretor se utiliza dos referenciais relevantes depreendidos da estrutura do Coro Grego

Pretendemos, neste subitem, apenas relacionar alguns pontos importantes para a construção da metodologia do Teatro-Seminário e o diálogo que, de certa forma, se estabelece entre a teoria de Ribamar Ribeiro e as de Stanislavski e Grotowski

Com Viola Spolin, faremos um trabalho mais detalhado, cotejando as propostas de Viola com as de Ribamar, considerando as fundamentações teóricas dos dois Diretores Teatrais, num diálogo pedagógico, a fim de demonstrar didaticamente a caráter metodológico da teoria do Teatro-Seminário, quando ocorre a sua aplicação e a sua transposição para as montagens cênicas dos Espetáculos-Aula.

#### 3.2.2.1 O Coro Grego e o Espetáculo-Aula, na Metodologia do Teatro-Seminário

*O teatro, tal como conhecemos, nasce em Atenas, na Grécia, na passagem do Século VI para o V a.C., no âmbito dos festivais dramáticos em honra ao Deus Dioniso. [...]. O teatro tem muito a dizer a respeito de sua época, pois é também um acontecimento cívico. Os espetáculos dramáticos entraram no calendário de festas de Atenas por iniciativa de seus governantes.*

DUARTE, 2013, p.10

As atividades de natureza mimética como o desenho, a dança ou o drama são algo exercido pela nossa espécie, desde a era das cavernas, como nos demonstram as pinturas rupestres. Na *Poética*, Aristóteles reconhece a imitação como sendo inata ao ser humano. Na Antiguidade, alguns povos e, entre eles, os gregos celebravam seus deuses encenando os mitos para manter a memória dos fatos e dos feitos heróicos do passado. Na passagem do século VI a.C. para o século V a.C. houve uma mudança no caráter das encenações em Teatro: o improvisado dos rituais deu lugar a uma profissionalização dos espetáculos, impulsionada pela criação de concursos teatrais, que passaram a acontecer anualmente. Poetas criam, escrevem e apresentam suas peças. Atores são contratados para apresentações, sendo a produção das apresentações realizada pelos cidadãos mais ricos, enquanto um júri se encarregava da premiação. É criado o Coro constituído por

cidadãos do sexo masculino sorteados anualmente. Os espetáculos passam, então, a atrair outros espectadores da Grécia, além dos cidadãos de Atenas.

O Coro grego cômico ou trágico fazia suas evoluções em volta do altar de Dioniso — “o deus da videira, do vinho, do delírio místico e do teatro” (BRANDÃO, 1991, p. 286) — e diante do Sacerdote, que possuía um assento reservado na primeira fila da plateia. A caracterização utilizada pelo Coro era variada. Podia representar um grupo de camponeses, prisioneiros, anciãos ou até elementos da natureza como nuvens e pássaros ou ainda fazer referências a algo que os comediógrafos inventassem para aquela representação.

O teatro grego tinha a plateia disposta em semicírculo. O coro ocupava um espaço circular em volta da Orquestra. Na época clássica, o coro, nas tragédias de Ésquilo, constituía-se de doze coreutas, enquanto nas obras de Sófocles se apresentavam com quinze e, posteriormente, já a tragédia ática, fixou em quinze o número de coreutas. Na Comédia Antiga o “coro desempenha o papel de ator [...] composto de vinte e quatro figurantes” (BRANDÃO, 1980, p.81). O coro entra em cena pela orquestra, em fileiras de quatro por seis ou de seis por quatro, precedido pelo flautista. Na época pós-clássica, entretanto, o coro não mais ocupava a Orquestra e sim o *logueion* (“sobre a cena”: 2 a 3 degraus), pois desde a metade do século IV a. C., o coro perdeu seu antigo prestígio e teve o número de figurantes reduzido para seis, passando a ter a função de cantar parado ou fazendo poucas evoluções.

Considerando a relevância do conhecimento da estrutura da tragédia grega, em sua origem, para tratar do arcabouço dramático do que Ribamar Ribeiro denomina e explica como sendo Teatro-Seminário, justifica-se a recorrência da pesquisa feita por Junito Souza Brandão (1980) cujo tema é de natureza histórica: a origem e a evolução do Teatro grego, principalmente o que diz respeito à função do coro e dos atores.

Muitas têm sido as funções atribuídas ao coro: testemunha, confidente, espectador ideal, conselheiro, associado na dor, juiz, intérprete lírico do poeta, eco da sabedoria popular, traço de união entre o público e os atores... Não há dúvida de que “todas essas funções” estão plenamente de acordo com o papel do coro na tragédia, mas todas elas são generalizantes. Em Ésquilo e Sófocles o coro, atuando como intérprete do público e participando ativamente da ação, é um verdadeiro ator, como de resto afirma Aristóteles acerca de Sófocles. (BRANDÃO, 1980, p.54-55)

Aristóteles é citado por Brandão, como referência ao coro “como um dos atores” (Ibidem, p.55) a participar da ação, o que se confere nas tragédias de Sófocles, mas não

nas de Eurípides, nas quais o coro é porta-voz do poeta e afirmador eficaz das impressões do momento. Na estrutura do Teatro-Seminário de Ribamar Ribeiro ocorre o propósito da apropriação da narrativa utilizada no coro grego: “[...] Juntamente com esta estrutura existe também uma apropriação da narrativa, utilizada no coro grego e no corifeu. Esta forma constrói o arcabouço que é a base da Técnica do Teatro-Seminário.” (RIBEIRO, 2015)

Estudos baseados no pouco material que resistiu ao tempo apontam o surgimento da tragédia como um advento posterior ao drama satírico. Justificam o nome drama satírico ao fato de que o coro de homens, composto por solistas do ditirambo recitado em honra a Baco, se disfarçavam em Sátiros,<sup>63</sup> considerados como companheiros de Dionísio nas festas.

O drama satírico deve ter pertencido a uma fase mais evoluída do ditirambo, tendo se transformado em uma peça de coro regular, literariamente mais estruturada. Diz-se que Aríon “foi o inventor do estilo trágico, o primeiro a organizar um coro, a fazê-lo cantar um ditirambo, a denominar o que o coro cantava e introduzir Sátiros que falavam em versos.” (BRANDÃO, 1980, p.63).

Retomando o propósito de Ribamar Ribeiro de criação coletiva na configuração do Teatro-Seminário, o que surpreende é a ousadia de pensar como técnica uma atividade artística de tradição e de reconhecida complexidade como o teatro grego.

“Os gregos consideravam que Téspis, poeta semilendário, teria dado início à tragédia ao ter a ideia de destacar um elemento do coro para com ele contracenar, criando assim o primeiro ator; mas foi Ésquilo o primeiro poeta trágico poupado pela ação do tempo.” (DUARTE, 2013, p. 15). A Tragédia Grega divide-se em partes cantadas e recitadas. O coro e os atores mantêm uma diferença entre eles, nas suas funções. São duas formas distintas de expressão humana: enquanto o coro se utiliza de uma linguagem cantada e lírica, os atores se expressam na linguagem recitada. O coro faz-se na linguagem representativa dos sentimentos. Os atores ocupam-se com o drama a ser vivido no palco. Dentro da ação trágica o coro tinha um desempenho contemplativo e passivo, limitando-se a comentar a ação do herói ou até mesmo a aconselhá-lo, mantendo uma relação de dependência entre eles. Em Eurípides, o coro é um porta-voz do poeta; em Ésquilo e Sófocles, o coro atua como intérprete do público.

---

<sup>63</sup> Sátiros: semideuses rústicos e maliciosos, com o nariz arrebitado e chato, com o corpo peludo, cabelos eriçados, dois pequenos cornos e com pernas e patas de bodes.

O coro trágico entrava na Orquestra, organizado em fileiras de três por cinco ou de cinco por três, precedido pelo flautista. O coro tinha dois tipos de canto. O primeiro, chamado *párodo*, que era cantado quando os coreutas entravam em cena. O outro canto, chamado de *estásimo*, era cantado em diversos momentos, durante a alternância dos episódios e acompanhado de evoluções da esquerda para direita ou da direita para a esquerda seguindo estrofes e antístrofes. Em outros momentos, o coro permanecia cantando, porém sem evoluções, parado. Durante os episódios, o coro voltava-se para os atores, a fim de dialogar com eles; fazia intervenções, tecia comentários sobre a ação ou dirigia súplica aos deuses. No restante do tempo dividia-se em dois coros, frente a frente. Fazia sua saída de cena de forma majestosa, sem evoluções, sempre acompanhado discretamente pela flauta.

Na Comédia Antiga, diferentemente da Tragédia, a entrada do coro em cena é “tumultuosa: correria, perseguição, carga, batalha e mais raramente uma aparição lenta e misteriosa.” (BRANDÃO, 1980, p 81). A Comédia e a Tragédia dispõem de partes cantadas e recitadas. As Comédias Antigas eram representadas junto com as Tragédias Gregas, no teatro de Dioniso, durante as Grandes Dionisiacas. Eram festas agrárias e se referiam à fertilização da terra.

A Comédia Antiga dispõe de uma primeira parte mais complexa, onde o coro desempenha o papel de ator; na segunda parte o coro funciona como porta-voz do poeta. Assim como na Tragédia há o prólogo. O párodo marca a entrada do coro. Segue-se a este uma batalha e um debate: *agón*, onde o coro e o protagonista travam uma luta. A batalha transforma-se em debate. Com o fim do debate e a vitória do protagonista, os atores saem. Após o *agón* vem a *parábase* propriamente dita: o poeta dirige-se diretamente ao público, através do coro, com suas reclamações, queixas e lamentações, desejando conquistar-lhe a compreensão. Falar recorrendo ao coro parece que o intuito é solicitar a cumplicidade e a compaixão do espectador, que, apesar de ocupar o lugar de quem está fora da Comédia, por ela é envolvido. O coro, sem a indumentária cômica e a máscara, retoma, por momentos, sua personalidade e interpela os cidadãos em seu próprio nome ou em nome do poeta. Finalmente temos o *éxodo* ou a saída do coro. Quase sempre a saída é festiva, como uma procissão alegre e, às vezes, transforma-se num espetáculo de danças e cambalhotas (BRANDÃO, 1980, p. 82).

Desta forma, a leitura da estrutura da Comédia e da Tragédia em sua origem permite observar como o trabalho atual de Ribamar Ribeiro sutilmente recorre à estrutura de origem do teatro grego considerando a participação e a função do coro; seja

como um coro trágico, cantando ou recitando, com pequenas evoluções; seja como um coro cômico, com toda sua irreverência.

Os teatros gregos de construções em pedra, como conhecemos hoje, ainda não existiam no século V a.C, período áureo das grandes tragédias e comédias atenienses. As peças eram encenadas em estruturas de madeira, provisórias e desmontáveis após cada festival. Em semicírculo, em volta da Orquestra, havia um espaço destinado ao coro. De frente para a cena ficavam os atores. O palco era um estrado um pouco mais alto, cerca de 50 cm acima da Orquestra, o que aproximava os atores dos coreutas.

Com o surgimento da Comédia Nova, a partir do século IV a.C., o coro praticamente desaparece. Diminui o número de participantes e sua função passa a ser apenas a de apresentar algumas evoluções e cânticos que marcam os intervalos dos atos e que nada tinham a ver com a ação da peça.

O palco, um século depois, quando surge a Comédia Nova, passa a ter uma elevação de mais de dois metros. O coro já não ocupava mais o seu lugar na Orquestra, pois já não era mais possível ou mesmo desejável: havia perdido a sua função cênica e política em Atenas.

No arcabouço dramático do Teatro-Seminário, seu criador, o Diretor Teatral Ribamar Ribeiro, utiliza-se do coro nos Espetáculos-Aula de diversas formas: o coro pode surgir na função de um Ator-Narrador, auxiliando o espectador a compreender a história; pode surgir como um personagem, participando da ação dramática; pode ser um intérprete do eu lírico, como em Eurípedes ou ter a função semelhante ao coro de Ésquilo e Sófocles, atuando como intérprete do público. Pode também apresentar-se, coletivamente, como um eco da sabedoria popular ou como o traço de união entre o público e os atores.

O coro, dentro do arcabouço dramático do Teatro-Seminário, possui um formato versátil. Executa o *párodos*, o *agón*, a *parábasis* e o *exôdos*. Encena o texto, canta, dança e recita as falas de forma polifônica ou em uníssono. Traz a textura do teatro clássico, revisitada à luz de uma dramaturgia mais contemporânea. O Teatro Grego, de passados séculos, faz-se presente nas encenações dos Espetáculos-Aula.

Em sua estrutura, o coro, nos Espetáculos-Aula, distribui-se por vários grupos que dialogam ou se antagonizam, lembrando o *agón* que é o debate entre o coro e o protagonista. Desdobra-se, também, em duplas ou em trios de Corifeus, com a função de destacar alguns elementos temáticos da trama, sublinhando o texto dramático que está sendo encenado.

Na encenação do Espetáculo-Aula *Viva o Nelson!* o Diretor Teatral de Ribamar Ribeiro utiliza o coro como nas Tragédias Gregas. Em *A origem da tragédia*, o coro funciona como “uma muralha viva contra o assalto da realidade” (NIETZSCHE,1988,p.71). Ele tem a função de distanciar a platéia da tragédia que é encenada como se fosse uma muralha humana, protetora do que está por vir. Desta forma o elemento trágico, de Nelson, presente no Espetáculo-Aula *Viva o Nelson!* pode decorrer íntegro, separado do mundo real, mantendo-se no domínio do ideal e da liberdade poética.

### 3.2.2.2 Stanislavski e o Espetáculo-Aula, na Metodologia do Teatro-Seminário

Além do Coro Grego, torna-se importante também mencionarmos, neste trabalho, alguns aspectos da experiência profissional de Stanislavski, tendo em vista que o Diretor Ribamar Ribeiro utiliza-se dos conhecimentos do teatrólogo como um dos referenciais teóricos da metodologia do Teatro-Seminário.

O fim do século XIX, marcado pela significativa importância das Ciências, colaborou de certa forma, para que as Artes Cênicas sofressem a influência de novos paradigmas. O teatro de Stanislavski, em Moscou, é exemplo disso. O teatrólogo modifica o panorama da Arte Teatral que era marcada, à época, por um teatro tradicional, estilizado, que se utilizava de um gestual muito pouco realista. No teatro tradicional, o ator tinha um desempenho automático, com inflexões mecânicas, ditadas pelo diretor teatral.

Stanislavski voltou seu olhar para o teatro moderno que surgia, arejando-o e despojando-o de convenções e artificialismos. Com o seu sistema de trabalho, o ator passa a ser mais independente, capaz de assumir as características psicológicas da personagem, trazendo em suas atuações uma maior compreensão dos problemas humanos propostos pela Arte Dramática. Stanislavski investiu em outra maneira de fazer teatro, que deu às Artes Cênicas uma nova dimensão estética.

*A preparação do Ator e A construção da Personagem* são referências importantes que apresentam um sistema de criação cênica e de representação teatral. No primeiro livro, o Diretor utiliza-se de técnicas e exercícios que mobilizam os aspectos interiores do ser como a imaginação, a vontade e o espírito do ator. No segundo livro, ele se utiliza de técnicas e exercícios que mobilizam os aspectos exteriores de

preparação corporal como o treinamento do corpo e trabalho rigoroso com a voz. Este novo olhar sobre o teatro contemporâneo traz, ao sistema de trabalho de Stanislavski, uma ampliação dos estudos sobre a arte de representar, mudando todos os paradigmas anteriores. O diretor russo não inventou uma nova teoria, no entanto, ensina ao ator contemporâneo como agir em sua preparação como ator e também no momento da criação de personagens. Para Stanislavski uma formação total é muito importante. Em seu sistema de ensino são trabalhados os aspectos intelectual, físico, emocional e espiritual do ator.

Em sua função como Diretor no Teatro de Arte de Moscou estabelece, com os atores, o uso de conceitos como: atenção, imaginação e memória, fundamentados nas novas descobertas de sua geração. Dentro desta ótica, o objetivo fundamental das pesquisas de Stanislavski é a preparação mais eficiente do ator, para que se crie uma maior proximidade entre ator e personagem, a fim de que eles se identifiquem, tendo como consequência uma maior comunicação entre as intenções do ator e a sensibilidade do público.

É significativo o propósito de preparar o ator a partir do reconhecimento da necessidade de construção da personagem, despido de referenciais alheios. O que fez o Diretor de Teatro russo, atualizado pelo seu tempo, foi transferir para o corpo do ator, em preparação, um trabalho rigoroso com a voz, a ação e a emoção: um corpo mediador da subjetividade da personagem.

A personagem construída psicologicamente pelo ator, já devidamente preparado, transcende o texto da peça teatral. O ator aprende a utilizar sua memória emotiva e a imaginação para traçar o mapa de vida de suas personagens: seu passado e seu futuro, de forma que ele domine totalmente a biografia da personagem a ser encenada. Cabe ao ator a habilidade do convencimento. Não é, portanto, uma continuação dos antigos manuais e sim uma nova maneira de ensinar. Sua metodologia de estudos é um meio e não um fim. Sua proposta é fazer com que o ator utilize como meios de aprimoramento, o uso cênico do corpo, da voz e da emoção, de forma que a ação cênica torne natural a interpretação.

Pela leitura dos livros de Stanislavski, depreende-se a forte influência que o Diretor russo exerce sobre o Diretor Ribamar Ribeiro, em suas oficinas de Direção Teatral para os Espetáculos-Aula dos Docentes-Artistas da SMERJ. Ribamar Ribeiro estimula seus professores-alunos a perceberem a função do ator dentro do processo de criação, quando propõe atividades durante os ensaios, para que a energia, o ritmo e a

pulsação não se percam. Trabalha com os ‘Círculos de Atenção’, do diretor russo, mantendo os docentes-artistas atentos e focados nos objetivos das personagens que estão sendo trabalhadas, com a finalidade de estabelecer contato e comunicação com o ambiente e todos os elementos do espetáculo. A partir de seu olhar de Diretor-Professor, Ribamar ensina, através dos Espetáculos-Aula, que um ator-consciente usa como objeto de estudo: o corpo, a voz e a alma cênica transformados naturalmente, através de exercícios, em movimento, interpretação e impulsos verdadeiros, mesmo havendo uma marcação assumida dentro do espetáculo. Como Stanislavski, Ribamar – em suas oficinas de Direção - passeia entre os conceitos de atenção, imaginação, ação e relaxamento, dentro da perspectiva de um olhar pedagógico-teatral, estabelecendo com o Docente-Artista a metodologia do Teatro-Seminário.

### 3.2.2.3 Grotowski e o Espetáculo-Aula, na Metodologia do Teatro-Seminário

A experiência profissional de Grotowski e os pressupostos teóricos de seu Teatro-Laboratório são também uma referência para a Metodologia do Teatro-Seminário de Ribamar Ribeiro. Através da leitura do livro *Em busca de um teatro pobre* depreendemos que, para Grotowski, a técnica cênica e pessoal do ator é a essência da Arte Teatral.

O Diretor, que considera seu teatro como um centro de pesquisa teatral, trabalhou com seus atores os exercícios rítmicos, o teatro oriental da Ópera de Pequim e o Nô Japonês. Para ele, não se trata de ensinar aos atores uma série de habilidades, mas sim de trabalhar o amadurecimento do ator, através de uma tensão, levada ao extremo. Em sua prática, considerou o resultado desta tensão, na atuação cênica. Pela intensidade, sua metodologia exige uma concentração absoluta, pois trabalha com pequenos grupos, em tempo limitado. Portanto, os atores enfrentam nesse laboratório surpresas e desafios.

A essência de seu trabalho está contida em dois conceitos concretos: o teatro pobre e a representação como um ato de transgressão. A expressão — teatro pobre — dá conta da tentativa de dizer que o supérfluo é descartado, logo o teatro prescinde de maquiagem, de figurinos especiais, de cenografia, de luzes, de efeitos sonoros e de espaço específico para a representação. O teatro só não pode prescindir do relacionamento ator-espectador e da comunhão entre eles, de forma direta, viva e perceptiva.



Em contraposição, Grotowski enuncia criticamente o “teatro rico” que tenta fugir do impasse entre o cinema e a televisão, lugar onde ele foi colocado. Segundo o Diretor Teatral, este tipo de teatro se baseia em uma “cleptomania artística, tomando outras disciplinas, construindo espetáculos híbridos.” (GROTOWSKI, 1971, p.6)

Quanto mais o teatro explora elementos que são exteriores à dicotomia ator-espectador, mais ele perde sua essência que é a dramaticidade oferecida pela cena singular. O teatrólogo propõe, portanto, a pobreza no teatro, a renúncia de espaços distintos para o palco e para a plateia, onde um novo espaço é desenhado para os atores e para os espectadores. Propõe também que os atores representem seus papéis entre os espectadores de diferentes formas, que pode ser através de um contato direto com a platéia: seja conferindo-lhe uma papel passivo no drama ou construindo estruturas dramáticas com os espectadores, incluindo-os na ação. Os atores podem também representar entre os espectadores, ignorando-os; podem, para a representação, escolher outros espaços menos convencionais e mais apropriados ao tema encenado. Enfim, para Grotowski a dicotomia palco e plateia não é o mais importante, uma vez que ela apenas cria uma situação de laboratório e de pesquisa.

Quanto à iluminação, investe nos efeitos da luz, em lugar dos focos estacionários, possibilitando o jogo entre sombra e luz. Quanto à maquiagem, aos narizes e barrigas postiças, a proposta é o abandono de todos os acessórios que são colocados, antes do espetáculo, no camarim. Afirma que se houver a necessidade de representar, em cena, personagens distintos na mesma peça, o ator pode recorrer apenas ao seu talento, sem outros artifícios. Por exemplo: “A composição de uma expressão facial fixa, através do uso dos próprios músculos do ator e dos seus impulsos interiores, atinge o efeito de uma transubstanciação notavelmente teatral, enquanto que a máscara preparada pelo maquilador é apenas um truque.” (GROTOWSKI, 1971, p.7). Quanto ao figurino, mais uma vez prevalece a preferência a algo maleável, que possa ganhar a forma desejada e imediata, eliminando-se os materiais supérfluos.

Na cenografia e nos acessórios cenográficos o emprego controlado do gesto pelo ator pode fazer o público ver mar no chão do palco, uma mesa em vez de um confessionário, um pedaço de ferro inflexível como um ser animado. A música deve ser produzida pelos próprios atores dando margem à representação. Transformar em música a orquestração de vozes e do entrechoque de objetos.

Sobre o texto, Grotowski diz que “o texto *em si* não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem.” (GROTOWSKI, 1971, p.8)

Segundo Ribamar Ribeiro, as fontes de inspiração para a formulação da sua Metodologia estão também em Grotowski. Uma das características semelhantes entre o Teatro-Laboratório do diretor teatral russo e o Teatro-Seminário de Ribamar Ribeiro é o trabalho intenso, realizado num pequeno espaço de tempo, estabelecendo tensões, surpresas e desafios para os atores, em suas montagens. Os Espetáculos-Aula possuíam, em média, doze encontros para os ensaios, antes da estreia, dependendo do momento em que os cursos eram iniciados. Os grupos, nestas montagens, também variavam em número, de ano para ano. Tivemos entre 2011 e 2015 elencos, numericamente variáveis, entre doze e vinte e cinco docentes-artistas.

Quanto à representação, a Metodologia de Grotowski e a do Teatro-Seminário também se encontram, em alguns pontos, quando o diretor russo diz que a dicotomia entre palco e plateia não é o mais importante, pois em cada tipo de representação ela apenas cria uma situação de laboratório e de pesquisa. A representação dos Espetáculos-Aula trouxe diversas formas de relacionamento entre atores e plateia.

Em *Viva Suassuna!* Espetáculo-Aula de 2011, a peça se inicia com uma procissão que passeia cantando pela platéia, ignorando-a, anunciando – à maneira do coro grego, no prólogo - o que está por acontecer. E só depois desta entrada, os atores sobem ao palco. Em 2012, o espetáculo *Viva o Nelson!* utilizou-se do palco italiano e do coro, como nas tragédias gregas, para manter o distanciamento em relação à platéia, durante a encenação das tragédias urbanas, presentes na temática do Espetáculo. Já em *Viva o Guima!*, Espetáculo-Aula de 2013, a apresentação se fez como um teatro de rua, estabelecendo a plateia num anfiteatro, em semicírculo. Os atores iniciam a apresentação saindo das coxias, tomando a plateia de súbito, como se fosse um grande grupo de saltimbancos ou como o prólogo, num coro da comédia grega, interpelando o espectador e estabelecendo durante todo o espetáculo esta relação provocativa entre ator e espectador.

Quanto aos figurinos, o Espetáculo *Viva Suassuna!* Trabalha as características do teatro de Grotowski, quando a figurinista do espetáculo, Márcia Valéria, se utiliza da técnica de costura *Moulage*,<sup>64</sup> que, com uma tesoura e um retângulo de pano, alguns

---

<sup>64</sup> Ver fotos, em anexos.

cortes e algumas tiras, transforma este retângulo de pano em saias, calças, blusas e golas que se configuram e se reconfiguram, durante as cenas e diante do espectador em capuz, mantas e outros apetrechos, transformando visuais, circunstâncias e personagens de acordo com o desenrolar da trama. Em 2014, no Espetáculo-Aula *Axé, Abdias!* As saias abertas, das atrizes, propõem amarrações, com variações pessoais, oferecendo um visual múltiplo e colorido. Os panos de cabeça também possuem amarrações distintas e sofrem algumas transformações durante o desenrolar das cenas, oferecendo uma ciranda de cores e de movimentos, à maneira de Grotowski.

Na maquiagem, o maquiador Getúlio Nascimento traz o conceito e as referências de símbolos *adinkras*,<sup>65</sup> mutáveis em cada espetáculo, com concepção criada individualmente pelos próprios Docentes-Artistas, que incorporam às suas expressões faciais o significado de cada símbolo criado, diferentemente de uma maquiagem estereotipada ou pré-estabelecida.

#### 3.2.2.4 Viola Spolin e o Espetáculo-Aula, na Metodologia do Teatro- Seminário

Para finalizar este item, abordaremos as propostas pedagógicas da Diretora Viola Spolin, que também fundamenta com seus pressupostos teóricos a Metodologia do Teatro-Seminário, de Ribamar Ribeiro.

A Diretora Teatral argumenta em sua obra *O jogo teatral no livro do Diretor*, que: “É pela consciência direta e dinâmica de uma experiência de atuação que a experimentação e as técnicas são tecidas,(...)” (SPOLIN, 2004). Desta forma, para a autora, o ator se liberta para o modelo fluente e infinito de comportamento de palco.

Podemos perceber, através dos Espetáculos-Aula, o quanto Spolin está presente nas estratégias pedagógicas das oficinas de Ribamar. Por isso, foi escolhido apresentar, neste momento, um cotejamento detalhado dos pontos de interseção entre as duas metodologias, utilizando as considerações teóricas de Viola Spolin e fragmentos da entrevista<sup>66</sup> realizada com o Diretor Ribamar Ribeiro, sobre a aplicação de sua Metodologia do Teatro-Seminário, nas oficinas de montagem dos Espetáculos-Aula, que é o nosso objeto de estudo.

---

<sup>65</sup> Adinkra, conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios.  
<http://ipeafro.org.br/acoefs/pesquisa/adinkra/> disponível em 18/07/2018

<sup>66</sup> Ver, entrevista, no anexo.

A entrevista, com o Diretor Ribamar Ribeiro, iniciou-se a partir das primeiras impressões sobre o trabalho do Diretor, quando o conheci no Festival de Teatro Amador do Rio de Janeiro — FETAERJ, em 2005. Depois, continuei com a nossa entrevista, utilizando-me da metodologia de entrevista semi-estruturada, mantendo o eixo de condução do tema, apoiado basicamente em três pontos: definição da Metodologia do Teatro-Seminário; o Professor-Diretor dentro da Metodologia do Teatro-Seminário e o Docente-Artista na função de Aluno-Ator, dentro da Metodologia do Teatro-Seminário.

Com os três pontos colocados, a entrevista que foi sendo tecida transcorreu de forma leve e fluida. Dei o início relembrando como nos conhecemos e, de tempos em tempos, fazia interferências breves de interlocução, utilizando-as apenas como elementos da função fática da comunicação, para estabelecer o contato e confirmar o diálogo. O entrevistado colocou-se à vontade durante a entrevista e dirimiu toda e qualquer dúvida surgida.

#### **ENTREVISTA (Fragmentos)**

Nome: Ribamar Ribeiro

Diretor Teatral

*Cia de Teatro Os Ciclomáticos*

(Cia que também atua pelo viés pedagógico)

Pesquisadora: Lêda Aristides, entrevistadora

Mestranda em Ensino de Teatro- PPGEAC - Unirio

#### **O Professor-Diretor, dentro da Metodologia do Teatro-Seminário**

**Lêda Aristides** – “ Quando eu o conheci, o que me fez apaixonar por você, foi quando você deu uma oficina de Direção Teatral e trabalhou o texto de Medeia. (...) você era um professor construtivista (...). **Ribamar Ribeiro** – Sim

**Lêda Aristides** - Você constrói ... ajuda o seu aluno construir seu próprio saber. Então você ficava ali (...) um mediador! À medida que o grupo (...) trazia algumas questões (...) você dava o próximo passo... acho que o professor para trabalhar com o Teatro-Seminário (...) tem que ter este componente particular profissional, que é o de ser um articulador.

**Ribamar Ribeiro** – “Sim. não é um professor- observador apenas... é um professor-observador - participante. Ele está vendo e ao mesmo tempo em que ele está observando ele está participando do processo.”

**Viola Spolin** – “Descobri que, durante o jogo, eu podia continuar a dar instruções sem interromper o que os atores estavam fazendo. Minha direção então começou a consistir de instruções para o foco do jogo. (...)” (Prefácio, p.15)

“(...) O diretor ajuda os atores a encontrar e manter o foco, o qual coloca o jogo em movimento, e todos se tornam parceiros de jogo na medida em que prestam atenção aos mesmos problemas a partir de diferentes pontos de vista”.

**Ribamar Ribeiro** - “(...) o Teatro-Seminário (...) depende fundamentalmente da sua turma, dos seus alunos: quais são as demandas prementes daquele grupo (...)? cada turma é uma turma (...)”

**Lêda Aristides**- Então você usa o professor-observador-participante?

**Ribamar Ribeiro** – Sim. (...) especificamente dentro do Teatro-Seminário é importante que esse professor<sup>67</sup> tenha essa característica. Quando falo do professor-observador-participante, isso é feito ao mesmo tempo.. Isso é feito de forma conjunta. Você está no processo. Você está fazendo o exercício... Digamos que é uma improvisação. Você está fazendo com que o aluno faça o exercício. Mas ao mesmo tempo você está vendo aquele exercício como um produto para uma construção cênica.

**Lêda Aristides** - O professor não fica fora do grupo?

**Ribamar Ribeiro** - Fora... Só como um espectador fora. Ao mesmo tempo ele está dentro e ele está fora, com esse olhar! Ele Também está sentindo no corpo dele, na sua própria pele como ele vai levar aquilo E Isso é... você estar no processo... está fazendo o exercício, mas ao mesmo tempo você está vendo aquele exercício.

**Viola Spolin** - “Se a intenção de um jogo teatral for compreendida pelo diretor quando apresentá-lo aos jogadores, uma vitalidade perceptível e um alto nível de resposta ao jogo irão emergir.” (1. Preparação - O Objetivo do Diretor, p.21)

**Viola Spolin**: “A necessidade de criar parceria e ao mesmo assegurar o toque do diretor sobre a produção exige uma abordagem não autoritária. Durante o jogo todos se encontram no tempo presente, envolvidos uns com os outros, fora do subjetivo, prontos para a livre relação, comunicação, resposta, experimentação, experimentação e fluência para os novos horizontes do eu. A direção não vem de fora, mas das necessidades dos jogadores e das necessidades teatrais do momento. (1. Preparação: O Diretor, p.19)

---

<sup>67</sup>Entender Professor na função de Diretor da Montagem Teatral

## Definição da Metodologia do Teatro-Seminário

**Ribamar Ribeiro-** “(...) Esse roteiro (...) vai nascendo da própria construção do grupo. Ele vai ser identificado através da repetição. Um exemplo... quando a gente estava fazendo Ariano Suassuna, na cena dos cactos, do espetáculo-aula... Vocês foram trazendo imagens e isso tudo foi feito a partir de elementos visuais, de referências visuais, como a Tarsila do Amaral. Lembra? Porque aí, nesse sentido, o professor... determina um caminho. Ele não determina como esse caminho será feito. Ele não sabe onde ele vai chegar. Mas ele sabe qual o caminho que ele quer. O professor tem as suas escolhas. Só que ele não determina quais são as escolhas... (...) Emerge do grupo..

**Ribamar Ribeiro-** Então, Por exemplo, ...o Professor tem que saber quais são as estruturas que vão determinar a estrutura do seu Teatro-Seminário. Mas os alunos... O grupo na verdade é (...) que vai determinar que forma esse Teatro-Seminário será contado, mas não deixa de ter a essência daquele autor daquele tema, daquele eixo temático.

**Viola Spolin** – Há variações de habilidade, talento e gênio em cada grupo que joga. Mas, não importa o nível, seja ele de teatro amador ou profissional, um desempenho interessante está dentro da capacidade de qualquer grupo.

**Viola Spolin** - “(...) No início, a ‘peça dos seus sonhos’ e as produções que o diretor perceba que os atores e os técnicos não podem ser pressionados por modelos pré-concebidos e você lembrar devem ser descartadas. Uma vez que uma produção é nutrida pelas habilidades, criatividade e energia de muitos, é necessário que o diretor perceba que os atores e os técnicos não podem ser pressionados por modelos pré-concebidos, se espera espetáculos. Não há voos solo!<sup>68</sup> (p. 22)

**Ribamar Ribeiro** - Como é que eu inicio o meu trabalho? Dentro de uma estrutura de incubadora. É um período de incubação. Que é o quê? Eu não posso chegar para uma turma e falar: “- Ah!... Eu vou montar isso com vocês.”

Eu tenho que entender quais são as demandas prementes daquele grupo, mesmo que eu tenha um fio condutor. Eu apliquei o Teatro-Seminário, agora, com a terceira idade, lá no SESC(...) O que eu fiz? Fiz com que eles entendessem o universo de Ariano e a

---

<sup>68</sup> Teatro-Seminário como metodologia democrática de oportunidade, de papéis teatrais, igual para todos, dentro de uma montagem. Cf.3.1 Teatro-Seminário: uma metodologia do Diretor Teatral Ribamar Ribeiro.

partir desta vivência do Ariano, eles trouxessem as construções cênicas deles, da forma que eles sabem fazer. Então assim, ficou um trabalho onde eu tinha o roteiro, mas eu não tinha o texto. Percebe?”

**Viola Spolin** - “ O próprio ato de procurar o momento, de estar aberto aos parceiros de jogo, produz uma força de vida, um fluxo, uma regeneração para todos os participantes.(...) Como isso pode acontecer? Para começar é necessário criar um grupo (comunidade). Espera-se que todos os membros do grupo venham ao primeiro ensaio aberto para o texto,<sup>69</sup> o evento emergente ao redor do qual a comunidade se formará.” (p. 17)

**Ribamar Ribeiro** – (...) com outro grupo, provavelmente eu teria outra experiência. Mesmo levando os mesmos elementos de construção, de referência de construção do Teatro-Seminário. Por isso que o Teatro-Seminário ele é democrático nesse sentido. Ele possui uma democracia porque o mesmo trabalho vai ter visões e elementos diferentes dentro da sua essência. Então aquele texto, que nasceu daquele grupo, em outro grupo, ele vai ser personificado à sua forma. Ele não vai ter a mesma escolha...seria mais ou menos isso: a mesma escolha. Então em um grupo eu posso fazer um monte de Marietas e um Benedito<sup>70</sup> e em outro grupo pode ser um monte de Beneditos e uma Marieta, por exemplo. Ou eu posso ter um grupo que pode ser muito mais corporal do que dramático ou mais musical. A metodologia está também dentro do grupo porque, ao mesmo tempo que você está trazendo a metodologia, dentro do próprio grupo, ele vai ter a sua própria metodologia.

**Lêda Aristides** - É um metateatro!<sup>71</sup>

**Ribamar Ribeiro** - É um metateatro.

**Ribamar Ribeiro** - construções cênicas. Eles não estão separados, por isso é fundamental, dentro da aplicação da metodologia do Teatro-Seminário, o professor ser observador e participante.

**Ribamar Ribeiro** - Então é importante o professor ter a diretriz. O que eu vou trazer de elementos. Eu quero que o meu novo projeto. Por exemplo, eu quero que o meu novo espetáculo-aula tenha características do teatro épico. Eu vou trazer elementos Para onde

---

<sup>69</sup> Em nosso caso do Espectáculo-Aula: em lugar do texto, o tema teatral. O texto chega depois da imersão no tema a ser trabalhado. Cf. processo de montagem, item 3.3.2 – Criando e sistematizando uma nova proposta metodológica.

<sup>70</sup> Referência ao Espectáculo-Aula, de 2011: *Viva Suassuna!* Peça da *Cia de Teatro Viva!*

<sup>71</sup> Metateatro também, porque o Espectáculo-Aula é um espetáculo que fala sobre o teatro, utilizando-se da cena teatral.

eu quero direcionar? Qual o eixo temático que eu quero viabilizar no meu processo? Isso é muito importante para o professor. Eu não sei onde eu vou chegar com esse meu processo, mas eu sei qual o caminho que eu quero seguir. Você não fica preocupado com o resultado. O resultado é importante, mas você não fica com as ideias prontas e acabadas.

**Viola Spolin** – “O tema é o fio que costura e tece cada pulsação da peça ou da cena. Ele se entrelaça e se mostra no mais simples gesto do ator e nos últimos detalhes do figurino. Em termos simples, o diretor deve pensar no tema como sendo o fio que une todas as partes separadas – um meio para manter o figurino, o cenário, a peça, os técnicos, o diretor e os atores unidos, trabalhando sob uma mesma bandeira.” (O Tema, p. 29)

### **O Docente-Artista, na função de Aluno-Ator.**

*A construção de um novo olhar sobre o trabalho do ator: não mais o olhar que reforça o culto à personalidade (...) mas um olhar que vê o trabalho do ator e a experiência humana como “objeto de conhecimento”, como Arte-fato, em que as conexões entre dimensão interior e exterior; entre ética e percepção e a importância do ritmo fornecem instrumentos que contribuem para o surgimento de sistemas e teorias, essenciais à construção de um ator mais consciente dos elementos e da complexidade de seu ofício.*

BONFITTO, 2016

**Ribamar Ribeiro** – Nos exercícios de interpretação os participantes deverão ter liberdade na atuação e ter como eixo as ações físicas para se chegar aos sentimentos. Dessa forma, acontece o despojamento dos gestos e a libertação de qualquer vício do ator, onde cada personagem é um novo ser e deve ser interpretado a cada momento. Neste sentido, forma-se na expressão exterior: a voz, o gesto e a palavra. É preciso trazer ao ator o jogo da verdade, pois não há verdade na expressão, se a modalidade expressiva exterior não corresponder a um impulso interior.<sup>72</sup>

**Viola Spolin:** “Atuar requer presença aqui e agora. Jogar produz esse estado. (...). A presença chega através do intuitivo.

**Ribamar Ribeiro** - O reenquadramento da dramaturgia e da cena, em moldes desvincilhados de normas e padrões, se dá a partir de uma nova significação para a

---

<sup>72</sup> RIBEIRO, Ribamar - O texto deste item foi retirado de ementas de cursos sobre a Metodologia do Teatro-Seminário de Ribamar Ribeiro (2015).



realidade cênica. Estas novas formas serão repassadas, como campo de experiência, para linguagens diversificadas.

**Viola Spolin** – “(...). Se o ator não for extremamente intuitivo, tal rigidez no ensino que negligencia o desenvolvimento interior estará invariavelmente refletida no espetáculo.”  
(...) Quando um ator sente ‘na carne’ que há muitas maneiras de fazer e dizer uma coisa, as técnicas virão (como deveriam) a partir do eu total.”

**Ribamar Ribeiro** - O ator consciente: essa é a proposta. Fazer com que o ator utilize como seu objeto de estudo, o corpo, a voz e a alma cênica para que se transformem em movimento, interpretação e impulsos verdadeiros, mesmo havendo uma marcação assumida dentro do espetáculo.

### 3.3 O Espetáculo-Aula e o Teatro-Seminário

Neste item, para fins de melhor compreensão, apresentaremos o assunto Espetáculo-Aula sob três pontos de vista.

No subitem 3.3.1 Espetáculo-Aula: Cadastro de Docentes-Artistas, transcrevemos um cadastro realizado com os vinte e cinco Docentes-Artistas<sup>73</sup> que participaram dos Espetáculos-Aula. Deste cadastro, podemos depreender o Perfil do Professor de Artes Cênicas que participou da Ação de Formação sobre a Montagem Cênica dos Espetáculos-Aula.

No subitem, 3.3.2 Espetáculos-Aula: Questionários-Pesquisa, apresentamos os questionários-pesquisa sobre os Espetáculos-Aula respondidos, com os gráficos de análise das respostas e comentários sobre o resultado de cada um desses gráficos.

No subitem 3.3.3 Teatro-Seminário: Sistematização Metodológica, apresentamos proposta para a sistematização da metodologia estudada, acompanhada da sistematização do Processo e do Produto Artístico-Pedagógico de cada um dos cinco *Espetáculos-Aula* que foi objeto de nossa Pesquisa. Ao final do subitem, propomos um quadro sinótico da estrutura pedagógica destes espetáculos.

---

<sup>73</sup> Vinte e seis Docentes-Artistas participaram de uma ou mais montagens dos cinco Espetáculos-Aula. Considere-se apenas o universo total de 25 participantes. Pois a autora não participou do Cadastro nem dos Questionários-Pesquisa dos Espetáculos-Aula, a fim de manter a isenção da Pesquisa.

### 3.3.1 Espetáculo-Aula: Cadastro de Docentes-Artistas

Cadastro de Docentes-Artistas: Perfil dos Professores de Artes Cênicas  
Participantes da Ação Pedagógica Espetáculo-Aula.

25 questionários enviados/19 respondidos

Para as perguntas abaixo, recebemos as seguintes respostas

#### 1. Você participou do Espetáculo-Aula

(.....) <i>Viva Suassuna!</i>	16 participantes
(.....) <i>Viva o Nelson!</i>	10 participantes
(.....) <i>Viva o Guima</i>	12 participantes
(.....) <i>Axé, Abdias</i>	09 participantes
(.....) <i>Rio em Revista!</i>	09 participantes

- 04 Professores participaram de 01 espetáculo-aula
- 03 Professores participaram 02 espetáculos-aula
- 06 Professores participaram de 03 espetáculos-aula
- 02 Professores participaram de 04 espetáculos –aula
- 04 Professores participaram de 05 espetáculos-aula

#### 2. Sua participação principal foi como:

(20) Elenco de / Docente-Artista ( 01 ) Outros: Especifique : cenografia

#### 3. Quando você participou de nossas Montagens dos Produtos Artístico-Pedagógicos, chamados “Espetáculo-Aula”, você era Professor de Artes Cênicas há quanto tempo? \*

- (05) menos de 05 anos
- (01) entre 05 e 10 anos
- (03) entre 10 e 15 anos
- (08) mais de 15 anos

\* 03 Professores relataram estar com mais de 20 anos

**4. Quando você participou dos espetáculos-Aula, você atuava em qual grupamento?**

(09) do 1º ao 3º ano    (12) do 4º ao 6º ano    (11) do 7º ao 9º ano

\* (01) Pessoas deficientes acima de 18 anos

(opção acrescentada por uma Professora )

\* \*( 01) Oficinas em Núcleos de Arte (marcou todos os segmentos)

**5. Você é Prof. de Artes Cênicas**

A. (15) com 16 horas: \*    (05) com 01 matrícula; (08) com 02 matrículas;

(00) com hora extra

\*(02) professores não completaram o nº de matrículas

B. (03) com 40 hs; (00) outros

**Considerações:**

O grupo de Professores se apresenta com Professoras mulheres em sua grande maioria, pelo fato das mulheres serem em maior número em nossa profissão. Todos participaram como docente-artista-ator/atriz, com duas exceções: um professor que também participou como docente-artista-cenógrafo, em uma montagem e uma professora docente-artista-instrumentista, de Música, que participou como docente-artista-atriz, em uma montagem .

A variação do número de participações nos espetáculos ocorreu, muitas vezes, devido a outros interesses dos professores, tendo em vista que o processo de montagem aconteceu com encontros sempre aos sábados pela manhã. Horário particular dos profissionais, sem remuneração de hora extra. Portanto, participar de todos os cinco espetáculos significaria ficar o primeiro semestre letivo dedicando-se a esta *Ação de Formação em Serviço*, durante cinco anos. Alguns fluíam indo e vindo conforme conseguiam conciliar as montagens dos espetáculos com seus compromissos pessoais e/ou artísticos e outros participaram em todos os anos. Em sua maioria os professores mantinham uma carga horária grande, com duas matrículas. Todos os que participaram das Montagens, em uma ou mais vezes, honraram o compromisso, participando assiduamente do processo no primeiro semestre e cumprindo com as temporadas nas escolas, durante o segundo semestre. Não mediram esforços para isso, apesar das

dificuldades. O grupo possuía idades e tempo de serviço variados. Porém, os que mais investiram em sua formação profissional, participando de um maior número de espetáculos foram os dois grupos da ponta: os mais novos e com menos tempo de serviço (de 0 a 5 anos de ofício) e os mais velhos com mais tempos de serviço (mais de 15 anos).

Podemos inferir que eram os mais jovens, cheios de esperança e que investiam na nova profissão e na sua Formação, pós Universidade, diante da realidade prática do ofício. E, os mais velhos, que caminhavam para o final de carreira, mas ainda mantinham o brilho no olhar e procuravam novos caminhos para o fazer/refletir.

O grupo, como um todo, apesar do seu movimento próprio de ir e vir cresceu enquanto um grupo de pessoas, de docentes e de artistas. Esta busca de novos saberes e reflexões, que subsidiavam o fazer artístico-pedagógico e a metodologia estudada, manteve uma identidade para a *Cia Viva de Teatro!*, assim denominada pelo grupo investigativo de *docentes-artistas*. Portanto, mesmo que os professores fossem diversos, a cada ano, a *Cia de Teatro Viva!* mantinha as suas características e a unidade da metodologia tanto para os novos que chegavam para os estudos, como para os que permaneciam ou que retornavam, sem deixar de ser referência para todos.

Esses profissionais ampliaram seus olhares e alargaram seus caminhos de Formação. Alguns retornaram às Universidades, para fazer o Mestrado, atitude na qual me incluo. Outros se reiniciaram, academicamente, apresentando a proposta do Espetáculo-Aula em Congressos e Seminários. A Autonomia do grupo se instalou e alguns elencos ampliaram por conta própria algumas temporadas, através de movimento independente da minha coordenação, para outros espaços e outros estados, apresentando-se para plateias não necessariamente pedagógicas. Não podemos ignorar: que o período de 2011 a 2015 teve, em seu calendário escolar, sábados de manhãs importantes!

### 3.3.2 Espetáculos-Aula: Questionários-Pesquisa

Antes de iniciarmos a análise da Pesquisa sobre o Espetáculo-Aula, faz-se necessário explanar que vinte e seis Professores de Artes Cênicas do Município do Rio de Janeiro, me incluindo nesse total, participaram de um ou mais de um Espetáculo-Aula, entre os anos de 2011 e 2015. Estes professores participaram do processo de montagem e do produto artístico-pedagógico final dos Espetáculos-Aula, apresentados

neste período. É importante relatar que a autora da pesquisa e coordenadora desta Ação de Formação, participou de todos os *Espetáculos-Aula*, pois teve por objetivo vivenciar o processo/produto da metodologia do Teatro-Seminário estudada e aprendida pelos seus coordenados, a fim de testar e atestar a exequibilidade da metodologia e dos objetivos pedagógicos do Ensino de Teatro, no Currículo da SMERJ. O Ensino de Teatro, dentro do Currículo da Rede Pública Municipal de Ensino, tem como objetivo geral, garantir a todos os seus alunos o direito de fruírem as Artes/ Teatro quer como espectador, quer como aluno-ator, independente de qualquer dificuldade física ou intelectual, apresentada pelo aluno. Independente, também, de possuírem um possível talento ou vocação, pois não temos como objetivo a formação de atores, mas sim conhecer e adquirir os códigos do Teatro, objetivando a alfabetização nesta linguagem da Arte e o desenvolvimento das habilidades socioemocionais que o estudo do Teatro proporciona. Desses vinte e seis professores, alguns participaram do processo apenas uma vez e outros participaram em dois ou mais momentos. Antes, porém, de apresentar os questionários da pesquisa, seus resultados e os comentários, informo que vinte e quatro questionários foram entregues ao grupo, pois um Docente-Artista faleceu durante este período e a pesquisadora não está incluída na pesquisa. Destes vinte e quatro profissionais que receberam o cadastro para análise do perfil do grupo e os questionários de pesquisa para análise do objeto de estudo, três eram professores e vinte e uma eram professoras. Porém, nem todos os profissionais envolvidos na Ação do *Espetáculo-Aula*, que preencheram o cadastro para o Perfil, responderam ao questionário. Deste total de vinte e quatro pesquisados, quatro não responderam ao questionário de pesquisa. Portanto, num total de vinte, recebemos dezessete respostas de professoras e três respostas de professores. Reportamos esta grande diferença à maioria feminina existente em nosso quadro funcional, já que a Ação de Formação ofereceu vagas, por adesão, a todos os Professores de Artes Cênicas, da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

O questionário foi respondido de forma *online*, dentro de um espaço de tempo proposto. As perguntas foram mistas. Algumas com respostas objetivas, de escolha, e outras mescladas com parte de resposta pessoal e subjetiva, solicitando justificativas. Poucos questionários de pesquisa deixaram algumas lacunas em branco, nas suas respostas.

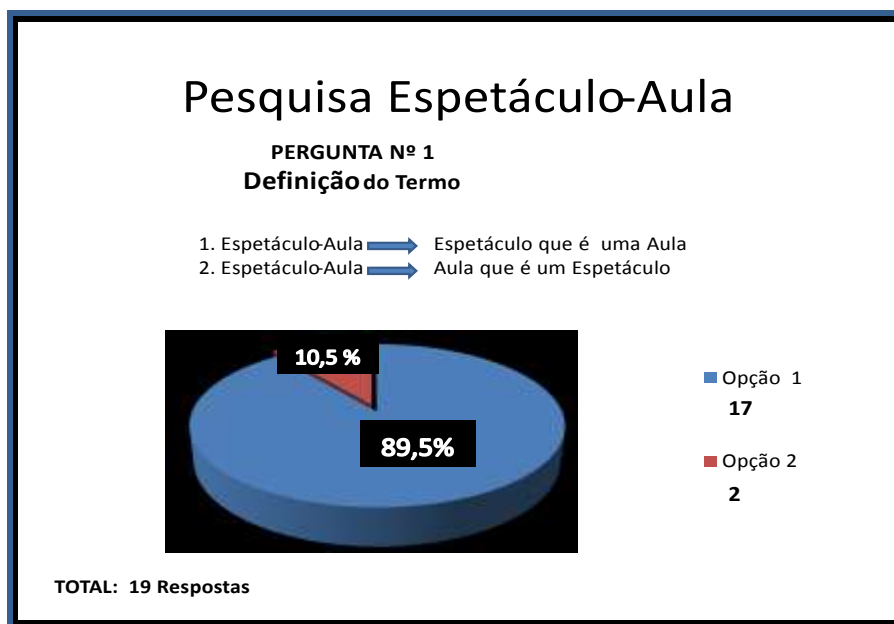
## ○ QUESTIONÁRIO DE PESQUISA – ESPETÁCULO-AULA

1. Nas ações pedagógicas realizadas com Professores de AC, da SME, entre os anos de 2011 e 2015, resultaram cinco produtos artístico-pedagógicos, relacionados acima e denominados de *Espetáculos-Aula*. Como você definiria este último termo?

A. ( ) um espetáculo cênico que é uma aula sobre Teatro

( ) uma aula de Teatro que é um espetáculo cênico

B. Justifique sua escolha:



Na letra B, excluindo os que não responderam, tivemos como Justificativa da letra A, as seguintes respostas:

- Pelo contexto histórico abordados nos textos.
- Nosso ponto de partida foi a preparação para o espetáculo.
- Acredito que seja ambos. Pois a ideia era gerar um espetáculo a partir de uma pesquisa pedagógica.
- Porque toda a ação tinha por objetivo montar um espetáculo com texto, figurino, cenário, música, orientado por um diretor de teatro profissional, não vinculado ao quadro funcional do município. Dentro desse objetivo estava inserido o aprendizado das especificidades do teatro: interpretação, direção, confecção de figurino, exercício de voz e canto, etc...

- A maneira como foi conduzido o processo de construção do trabalho. O formato é de espetáculo. Seu conteúdo pode ser considerado uma aula.
- Nenhuma das respostas acima.
- Acredito que primeiramente trata-se de um produto artístico. Que ensina. Que informa. Então, só depois ele passa a ser uma aula de teatro. Primeiramente é um espetáculo.
- Acredito que o resultado era um espetáculo e que a metodologia dele é que foi uma aula de teatro. A didática ficou no processo não no "produto". Um espetáculo cênico que traz na sua culminância, no seu produto final, o resultado de investigações, teóricas e práticas, sobre os desdobramentos do fazer teatral e sua ótica educacional. Um exercício de criação coletiva, passando por todas as etapas, sob os cuidados artísticos relevantes de profissionais qualificados . Nutrindo esteticamente e, como diria Boal, “gnosiologicamente”, o artista e o docente. E, conseqüentemente, o aluno-espectador que assiste e debate o Teatro-Seminário. Sua dramaturgia, sua temática, seus elementos e sua carpintaria.
- Através da linguagem teatral surge uma aula.
- Um aprendizado cooperativo. Traz subsídios para desenvolvimento das atividades.
- Esta ação se constituía na montagem de um espetáculo cênico com a utilização de todos os elementos que estruturam a linguagem teatral focando numa abordagem pedagógica.
- Porque ao fazermos um espetáculo aprendemos ainda mais sobre teatro.
- No termo Espetáculos-Aula se pressupõe que os espetáculos (produto artístico predominando, vem em primeiro) trazem também algo pedagógico.
- Escolhi esta opção porque vivemos todo processo de espetáculo havendo apresentações. O aprendizado se deu através dele.

**Considerações:**

Observe que a pergunta nº 1, apresenta que 89,5% dos professores entrevistados compreendem o termo *Espetáculo-Aula*, justificando a expressão criada para o produto artístico-pedagógico, resultado da Ação de Formação que tinha por objetivo uma Montagem Cênica a partir da Metodologia do Teatro-Seminário, criada pelo Diretor Teatral Ribamar Ribeiro

2. Você participou de quantos Espetáculos-Aula?



**Considerações:**

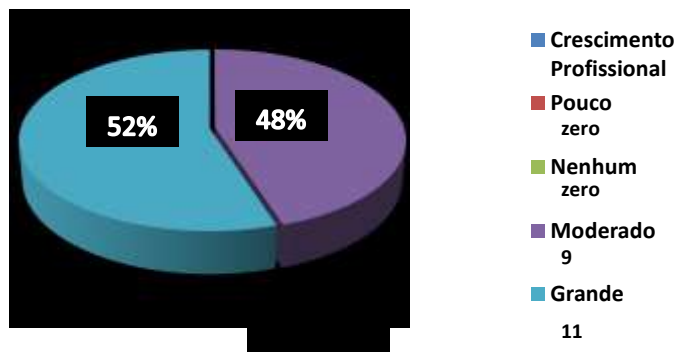
Pelo gráfico da pergunta nº 2, podemos perceber que o número de participantes foi relativamente equilibrado, em número, na participação dos espetáculos. As causas prováveis de professores que participaram alguns anos e outros não foram apresentadas no item Perfil do Professor de Artes Cênicas, advindo de ficha cadastral.

3. O que representou profissionalmente para você, de um modo geral, a sua participação na Ação Pedagógica Espetáculos-Aula?



## Pesquisa Espetáculo-Aula

### PERGUNTA 3 Crescimento Profissional



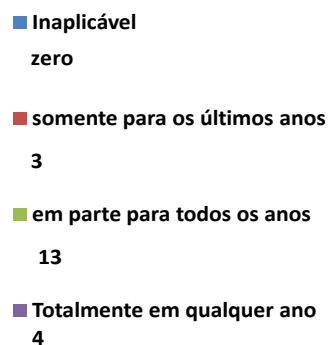
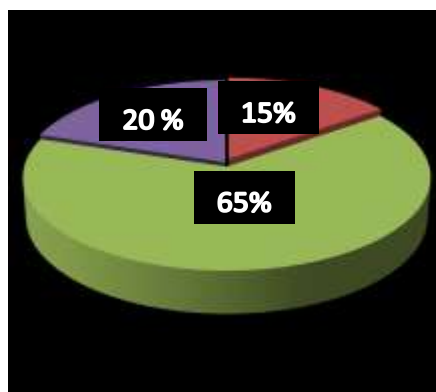
### Considerações:

Pelo resultado apresentado na pergunta nº 3, verificamos que a Ação fez a diferença para todos os que por ela passaram, pois nenhum dos entrevistados ficou indiferente, mesmo aqueles que participaram da montagem de apenas um espetáculo-aula.

4. Em relação às turmas de Artes Cênicas, com alunos do 1º segmento (1º ao 5º ano), você considera a Metodologia do Teatro-Seminário, do Diretor Ribamar Ribeiro, utilizada nas Montagens dos Espetáculos-Aula:

## Pesquisa Espetáculo-Aula

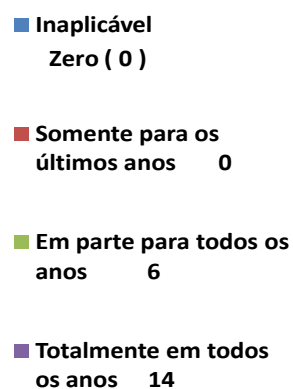
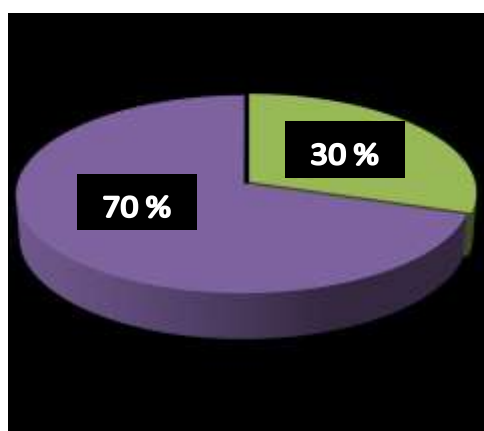
### PERGUNTA 4 Aplicabilidade da Metodologia Teatro-Seminário 1º Segmento



5. Em relação as turmas de Artes Cênicas com alunos do 2º segmento (6º ao 9º ano), você considera a Metodologia do Teatro-Seminário, do Diretor Ribamar Ribeiro, utilizada nas Montagens dos Espetáculos-Aula:

## Pesquisa Espetáculo-Aula

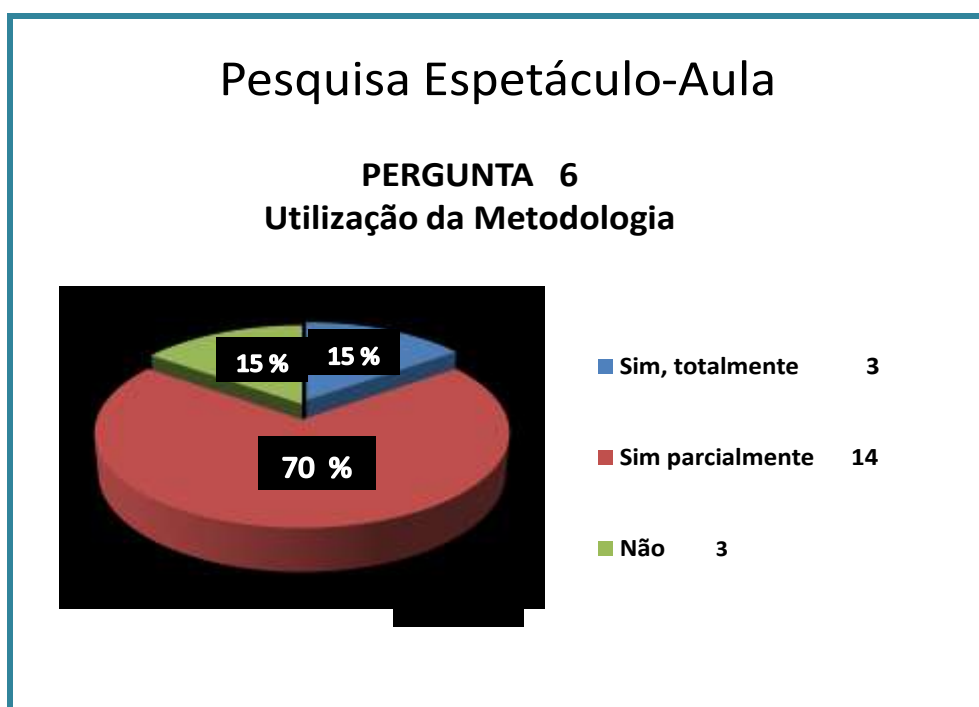
### PERGUNTA 5 Aplicabilidade da Metodologia Teatro-Seminário 2º Segmento



### Considerações:

Numa avaliação comparativa entre as perguntas de nº 4 e 5, observamos o 1º e o 2º segmentos e percebemos que nenhum professor considerou como inaplicável a Metodologia do Teatro-Seminário. Porém, consideraram algumas restrições para o 1º segmento e apenas adotariam parte da metodologia para este grupo. Entretanto, grande parte dos professores considerou a metodologia do Teatro-Seminário totalmente aplicável no 2º segmento.

6. Você utilizou o aprendizado profissional e metodológico, dos Espetáculos-Aula, em suas aulas de AC com os alunos?



Em caso positivo, como foi esta transposição didática? 17 respostas

- Excelente.
- Minhas aulas de figurino são baseadas nas capacitações que tive na área, aulas essas que aproveitavam recursos simples de baixo ou zero custo que poderiam compor a caracterização do personagem, por exemplo, sem a necessidade de costura.

- Difícil, pois lido com turmas cheias nas quais muitos não se interessam por Teatro e ou atrapalham os que desejam fazer e/ou simplesmente não fazem nada.
- Aplicando a parte da metodologia do processo colaborativo entre professor e aluno.
- O trabalho que desenvolvo com os alunos é de dança-teatro. Alguns exercícios de construção de cena, improvisação e roteirização foram adaptados para os alunos especiais que trabalho, assim como todo trabalho pedagógico que desenvolvo necessita ser adaptada a compreensão deles. É um processo que vou descobrindo de acordo com os resultados que alcanço. Parto do princípio que eles vão compreender o proposto, caso não compreendam, vou facilitando.
- Tive a oportunidade de colocar em prática a ideia de um coro nas montagens, o que facilita muito o processo de memorização do texto.
- Utilizei o coro narrativo em pequenas montagens.
- A partir dos objetivos de meus planejamentos e de acordo com as possibilidades que surgiam para utilizá-los nos jogos teatrais e mesmo em práticas de montagem, com os exercícios de técnica vocal, improvisações a partir de imagens, poesias, músicas, a dinâmica de coro, do narrador e a exploração de tradições folclóricas.
- Fizemos uma pesquisa sobre a vida e obra de determinada personalidade, adaptamos esse conteúdo em um roteiro de teatro que foi apresentado em um espetáculo.
- Utilizei elementos do espetáculo-aula em duas montagens que realizei com os alunos: Carmen Miranda e Noel Rosa. A segunda montagem foi apresentada na Lona de Bangu. Trabalhei com o coro, figurino, maquiagem, dança, música, preparação vocal e corporal com alunos do segundo segmento.
- Como trabalho com alunos, com e sem deficiência e transtornos emocionais, estou familiarizada em fazer adequações e adaptações: físicas, didáticas, curriculares e metodológicas. Ousando e experimentando, tento criar estratégias de trabalho específicas para cada grupo e para cada aluno.
- Com um olhar de aula-cooperativa e participativa.
- Adaptando de acordo com o nível dos alunos.
- Como metodologia: descentraliza o protagonismo, institui a autonomia e a apropriação da dramaturgia.

- Difícil porque o ensaio é com uma turma inteira de aprox. 35 alunos e nem todos gostariam de estar ali fazendo teatro, por mais que nós professores nos esforcemos para mostrar a importância e benefícios do teatro para mente e corpo. Muitos alunos não se interessam mesmo, o que é natural, cada um tem um caminho e uma personalidade. Porém, criar um espetáculo com uma turma da SME RJ é extremamente desafiador porque o professor não pode somente ensaiar com os que querem participar, precisa olhar os que estão assistindo, que não querem atuar, mesmo dando função de plateia para eles, pedindo ajuda com suas opiniões, mesmo assim na realidade em que trabalhamos temos que estar atentos TODO TEMPO se eles não estão se agredindo, se ofendendo e pedindo silêncio e colaboração o tempo todo. Seria lindo se pudéssemos criar um espetáculo em nosso tempo de aula somente com aqueles que realmente se interessam, assim o método do Ribamar seria totalmente aplicável, mas essa, tristemente, não é a realidade.
- Em parte, pois trabalhar com 40 alunos não facilita em nada. Cheguei a dividir a turma em 4 grupos de 10 alunos. Adaptei um texto didático nas coordenadas do Teatro-Seminário. Li com a turma e dei dicas para eles trabalharem em grupo, utilizando também o coro. Também dei autonomia para mexer no texto ou fazer outro. Apenas um grupo se entusiasmou a seguir a linha e mesmo assim sem a energia e ritmo necessários, cortaram muito do pequeno texto, tornando a apresentação super curta. Lógico que o tempo foi pouco, dois tempos por semana durante um mês. (E tem também o facebook e o whatsapp interferindo nos ensaios, geração conectada.) Também experimentei na minha oficina no contraturno escolar (no Núcleo de Arte) com um grupo de cinco alunas entre 9 e 10 anos, os meninos não quiseram fazer e ficaram fazendo uma atividade paralela. O número pequeno facilitou o trabalho. Foi criada uma pequenina cena nesses moldes. Fui criando com elas, através de improvisações e perguntas, sem texto para ler ou decorar, mas após a criação eu sentei e redigi o que inventamos e algumas gostaram de pegar o papel e ler, ver seu nome e sua fala. Neste caso eu dirigi a cena, o que ajudou as alunas a focarem no trabalho (inclusive elas não tinham celulares), e eu achei bastante fácil dirigir nesses moldes. O melhor é ter uma estrutura onde o texto passa a ser coletivo, se um aluno falta o restante sabe cobrir a ausência e o espetáculo continua.

- Fiz uso em uma turma do quarto ano. Fizemos escrita e leitura de um texto sobre Ariano Suassuna. Posteriormente, após memorização, fizemos a transposição cênica. Durante esta última fase, ainda utilizamos a memorização e os alunos se movimentavam cenicamente. O fato de ser em coro e corifeu dava a eles segurança.

### **Considerações:**

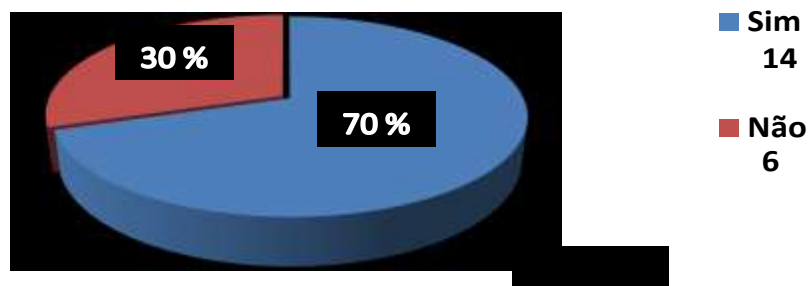
A partir do gráfico da pergunta de nº 6, registramos 14 respostas com a utilização parcial da metodologia, 03 resposta de professores que se utilizaram totalmente e 03 resposta de professores que não se utilizaram da metodologia. Verificamos, portanto, que a maioria dos professores utilizou-se da Metodologia do Teatro-Seminário, com maior ou menor sucesso.

Como sugestão, apontaremos nestas considerações alguns caminhos que poderão nos trazer um aprofundamento do tema, numa provável continuidade da Pesquisa, no futuro. Como, por exemplo:

- Cruzamento dos dados para constatar se a Metodologia aplicada por professores que participaram mais vezes das montagens foram mais bem sucedida do que os colegas que participaram de menos montagens.
  - Verificar se o fato de um maior número de participações deu a alguns professores, em detrimento de outros, maior segurança na aplicação da metodologia.
  - Observar se todos os conceitos pedagógicos como o do *ator consciente* e o de perfil de *diretor-encenador* da Metodologia do Teatro-Seminário foram entendidas e aplicadas em sua totalidade.
  - Analisar se a falta de estrutura administrativa e o perfil individual do professor dificultaram a aplicação da Metodologia.
  - Verificar se o professor necessita adquirir outras habilidades técnico-pedagógicas para o domínio da Pesquisa.
  - Outras informações que poderão surgir num provável aprofundamento futuro desta Pesquisa.
7. Você apontaria algum desdobramento pedagógico e novos caminhos para os Espetáculos-Aula?

## Pesquisa Espetáculo-Aula

### PERGUNTA 7 Possibilidades de desdobramentos pedagógicos



Em caso positivo, descreva-os. (14 respostas)

- Além de apresentações nas regiões (CREs) também poderiam ser feitas encenações nas escolas dos professores que compuseram o elenco.
- Que pudessem ser retomados num ambiente de pesquisa constante, no nosso horário de trabalho, num formato de pesquisa anual que fizesse parte do calendário, com verba para sua sustentação.
- Apontaria a continuação e permanência do Projeto Espetáculo-Aula dentro da Formação Continuada dos professores da Rede Municipal, abrindo a cada ano letivo inscrições para a participação da nova montagem, gerando oportunidade a vários professores na reciclagem do elenco.
- A de seguir montando mais espetáculos, dando oportunidade aos novos professores de AC a possibilidade de participação.
- Continuar como laboratório de pesquisa com outros professores
- Os espetáculos-aula deveriam ser constantes, pois além de nos atualizar em nossas dinâmicas de atuação, como artistas e educadores, nos estimulam a novas perspectivas estéticas, nos incentivam com novas ideias de técnicas, de encenações e atualização de conceitos, conteúdos e estratégias, renovando

- nossas propostas pedagógicas. Resgatar nosso lado ator nos reconforta e nos estimula a outras dinâmicas de jogos no fazer teatral dos nossos alunos.
- Acho que os espetáculos-aula devem continuar, abordando novos temas. Homenageando autores, escritores, artistas; criando personagens e falas. Usando a música, o canto e a dança.
- Acredito no exercício da Arte, no caso, do fazer teatral e seus *meandres*.
- A nível escolar local, como veículo de ligação interdisciplinar. A nível Central, esse processo e grupo formado, poderia ser promovido e apoiado pela SME como veículo de disseminação da arte teatral para todos os alunos e CREs, inclusive para valorizar a formação de plateia.
- Dinamização do conteúdo com troca permanente desdobrando em um material teórico.
- Esta metodologia pode ser aplicada com alunos do PEJA - Projeto de Educação de Jovens e Adultos.
- Formas mais didáticas, para trabalhar criação de espetáculo com alunos na realidade em que trabalhamos.
- Incentivar a produção dramatúrgica coletiva. Foi uma pena que em alguns destes Espetáculos-Aula não foi dado chance de desenvolvermos a produção dramatúrgica.
- Nada a falar.

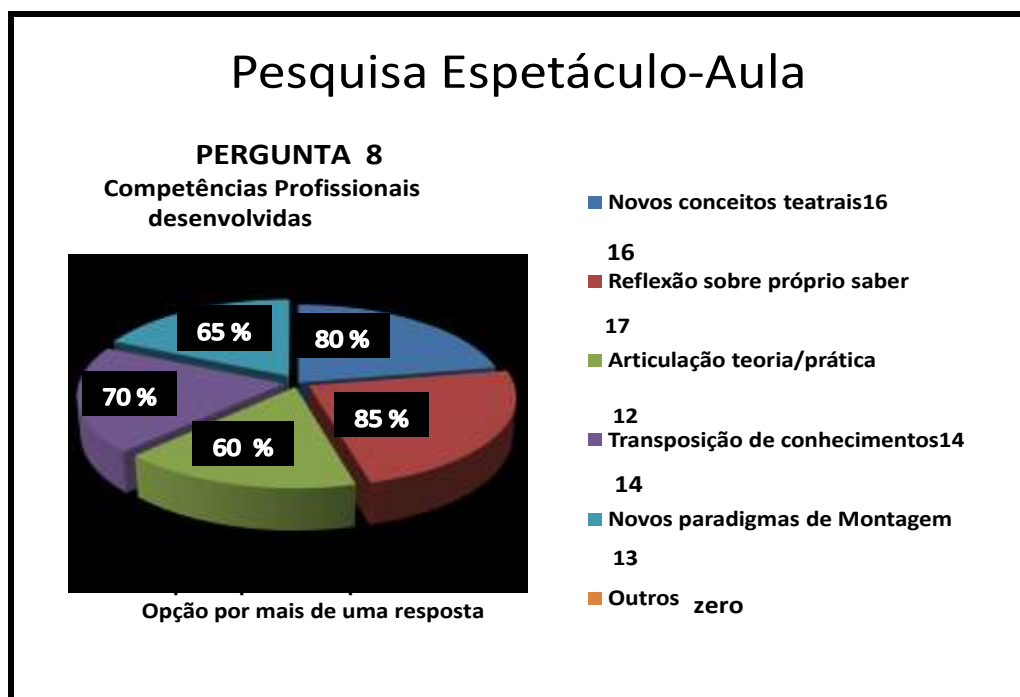
### **Comentários:**

Das respostas totais tivemos 14 respostas positivas e 06 respostas negativas para as possibilidades de desdobramentos pedagógicos. Ótimas sugestões foram dadas. Faz-se necessário, no entanto, que a Coordenação de Artes Cênicas obtenha de seus gestores maior vontade política e mais autonomia para propor e executar as Ações de Formação de interesse do grupo, que coordena.

**8.** Assinale abaixo qual/quais competências profissionais você considera que desenvolveu a partir de sua participação nas montagens dos Espetáculos-Aula: 20 questionários respondidos.



- Aquisição de novos conhecimentos e conceitos teatrais para a sua Formação Profissional.
- Reflexão sobre o seu próprio fazer pedagógico
- Articulação entre teoria e prática.
- Transposição dos conhecimentos adquiridos para a sua prática profissional.
- Aquisição de novos paradigmas para as montagens de produtos artístico-pedagógicos de seus alunos.
- **Outros:** nenhuma resposta dada
- **Especifique:** nenhuma resposta dada.



### Considerações:

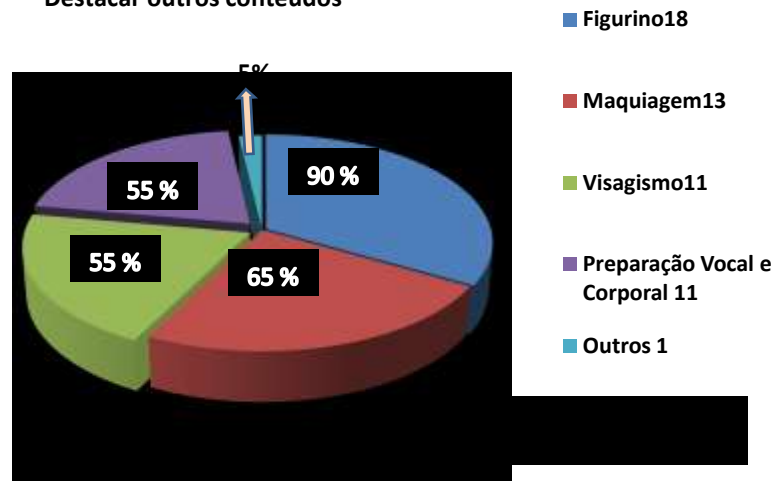
Na pergunta de nº 8, podemos observar um equilíbrio das opções. Observamos que grande parte dos entrevistados marcaram mais de uma resposta, confirmando alto percentual na obtenção dos objetivos propostos.

9. Além da Metodologia do Teatro-Seminário, qual/quais conteúdos você gostaria de destacar em seu aprendizado? 20 respostas

## Pesquisa Espetáculo-Aula

### PERGUNTA 9

Destacar outros conteúdos



### Considerações:

Na pergunta de nº 9, os itens avaliados estavam bem equilibrados na pesquisa. Com destaque para as oficinas de figurino, que enriqueceram bastante a prática dos professores, como vemos no gráfico acima. Cabe ressaltar também o Visagismo que foi um novo conceito aprendido pelos professores como podemos depreender dos comentários, abaixo.

### Especifique o motivo das escolhas acima: 19 respostas

- Novidade em meu aprendizado.
- A capacitação de figurino abriu minha visão em relação ao uso criativo dos recursos.
- Aprendi novas técnicas e exercícios nesses quesitos.
- Em cada espetáculo foi possível aprender uma nova técnica de figurino, maquiagem, visagismo e preparação vocal e corporal.

- As oficinas de figurino, maquiagem e visagismo trouxeram atividades com mais possibilidades de desdobramentos para as apresentações. O trabalho vocal foi muito produtivo, até por que cantávamos em cena. Nos espetáculos em que participei foram poucos momentos de trabalhos corporais.
- Porque tivemos contato com profissionais qualificados de cada área específica e oficinas sobre o tema!
- Temos poucos recursos no Município, e a ideia de elaboração de figurino que nos foi apresentada por Márcia Valéria nos permite trabalhar com material barato e sem cortes, sem costura. Gerando menos gastos e que pode ser facilmente executado pelos alunos, pois não se faz necessário sequer o uso de tesouras.
- Pelas diferentes técnicas aprendidas.
- Visagismo porque foi meu primeiro contato com esse termo e me possibilitou uma experiência prática sobre ele. Quanto ao figurino, foi bastante enriquecedor porque a Márcia nos dava uma oficina de figurino antes de fazê-los. No primeiro trabalho ela apresentou uma técnica, que se não me engano, chama-se "*moulage*", que transforma "um tecido" em peças de roupa sem precisar de costura; fiquei encantada, não conhecia. Minha mãe, que assistiu o *Viva Suassuna!*, depois de uns dois anos ainda perguntava como era essa "técnica". Em outro processo ela nos possibilitou exercitarmos a criação de nosso figurino numa boneca feita por nós, a boneca africana *abayomi*. Foi ótimo, aprendi bastante.
- Para um melhor desenvolvimento do trabalho com os alunos.
- O visagismo, com essa explosão de ideias, nos oferece lições de criatividade que nos qualifica a sensibilizar os alunos para a compreensão da arte de criar imagens, idealizando e revelando as características e expressões de personagens, o uso das cores, texturas e elementos, equilibrando estética e harmonia que valorizem a concepção cênica da proposta de encenação, bem como propiciam o exercício de criatividade no aluno. A técnica vocal e a consciência corporal são conteúdos significativos no processo de aprendizagem não só do fazer teatral como também no processo de autoconhecimento e autoestima. E adquirir novas técnicas que facilitem o aprendizado da força da voz e as possibilidades corporais nos favorece meios para desenvolver com o aluno o domínio e a expressividade desse corpo.

- Aprendemos outras técnicas de criação de figurinos, maquiagem, visagismo, preparação vocal e corporal.
- Tive um aprendizado significativo em todos esses conteúdos. Cresci vencendo barreiras vocais e corporais.
- Durante todo o processo, desde os primeiros exercícios de sensibilização, improvisações, estudos, leituras, a construção de pré-textos e demais etapas com suas vivências, até chegar a produção final: um espetáculo cênico, muito contribuíram para enriquecer e trabalhar o meu lado artístico e docente de forma articulada e reflexiva. Um espaço, um tempo, um grupo, para o exercício pleno da nossa linguagem artística, o Teatro.
- Aquisição de maior conhecimento
- Figurino despojado, criativo e acessível; maquiagem com caracterização adequada à proposta e viável; Preparação Vocal com exercícios práticos, objetivos. Todos possíveis de ser trabalhados com nossos alunos.
- Como profissional de teatro me acrescentou bastante, mas como professora de teatro na realidade da prefeitura do RJ o acréscimo não foi tão grande. Faço montagens com meus alunos há 5 anos que tenho de município, só um ano que não fiz, já teve ano de eu fazer com minhas 12 turmas, mas é extremamente desgastante. É prazeroso ver alguns resultados no final, mas o processo não é totalmente agradável, é bem difícil pelos motivos que citei acima.
- Dos conteúdos acima acrescento de preparação musical que foi bárbara. Estou separando a preparação musical (canto) que recebi da vocal! A corporal praticamente não teve. Os figurinos foram destaques, sempre com novidades e nos colocando na confecção deles. Dando uma real ponte entre o fazer no espetáculo-aula com o tentar fazer na escola.
- A maquiagem e o *visagismo* também foram bem interessantes.
- Escolhi maquiagem porque fiz uso em duas turmas do oitavo ano que eu tinha na época. Filmamos e fotografamos o resultado. Porém sem encenação, seria precipitado dentro do que eu sabia da turma. Porém iria fazer uma em próximo bimestre com outra maquiagem. A questão foi que tive de mudar de escola para tomar posse em outro município, adequando assim meu horário.

**10. Outras observações que queira acrescentar: 20 respostas**

- Nenhuma
- Participar das capacitações e do espetáculos-aula foram de suma importância para meu início no magistério, assim que entrei na rede tive a possibilidade de participar desse momento em que pude aprender com ótimos profissionais e aprender com as experiências dos meus colegas de profissão, muito do que sou como educadora adquiri nesse projeto.
- Que a conclusão dessa Dissertação possa despertar e fortalecer a iniciativa desse projeto junto a novas administrações políticas, sendo adotada como prática pedagógica.
- Nada a acrescentar.
- Nenhuma observação
- nenhuma
- Gostei muito de ter participado, Pois foi mais fácil de aplicar em sala de aula.
- A interação das artes cênicas com a música e as artes plásticas foi muito prazeroso.
- Nada a acrescentar
- Foi sempre prazeroso participar destes espetáculos-aula, tanto como ator (*Viva Suassuna*), como equipe de cenografia (*Viva Guima*), que me estimularam a novas ideias, desafios e resultados.
- Foi sempre prazeroso participar destes espetáculos-aula, tanto como ator (*Viva Suassuna*), como equipe de cenografia (*Viva Guima*), que me estimularam a novas ideias, desafios e resultados. Em nossos momentos, o papo pedagógico esteve sempre presente, discutindo e atualizando nossas práticas em sala de aula como maneira de valorizar, através das Artes Cênicas, o que o teatro pode transformar em nossos alunos. Ôxe! Axé! Oiii...
- Foi ótimo.
- Ribamar fez um excelente trabalho. Através dos espetáculos-aula renasceu, despertou, aflorou o meu lado atriz que estava adormecido. Foi com total prazer que criei personagens, cenas e falas. Vivi intensamente cada espetáculo-aula.
- Que venham outros encontros e criações artísticas-pedagógicas..
- Foi um processo que deveria servir de exemplo, não só na esfera Municipal. Precisa ser reativado e valorizado.

- Espetáculo-aula dá uma maior flexibilidade profissional. Estimula a criatividade. Dá novo ânimo e desperta o melhor do profissional de ensino.
- Desconheço qualquer ação semelhante em outra Prefeitura. Financiando e apoiando uma companhia de teatro formada pelos professores de Artes da Rede de Ensino. Penso que seja importante ampliar a pesquisa para obter informações a este respeito.
- Não
- Essa empreitada como atriz, aumentou minha autoestima e confiança para encarar as turminhas mais violentas da escola. Trabalhei mais a minha pessoa do que a professora. Mas isso repercutiu também no pedagógico.
- Nada a dizer.

### 3.3.3 Sistematização da metodologia do Teatro-Seminário

O item de número 3.3.3 trata da criação e da aplicação prática da metodologia do Teatro-Seminário. No 3.3.3.1 são descritos o processo e o produto artístico-pedagógicos dos cinco Espetáculos-Aula, montados entre os anos de 2011 e 2015, que foram objeto de nossa pesquisa.

Em sequência, no item 3.3.3.2, apresentamos um quadro com a estrutura pedagógica dos espetáculos-aula, que sistematiza metodologicamente estes processos e produtos.

### 3.3.3.1 Espetáculos-Aula – 2011 A 2015 <sup>74</sup>

#### **2011 – Espetáculo-Aula: “Viva Suassuna!”**

**Processo:** Trabalhos de corpo, de respiração e de espaço, utilizando-se de motes e ditos populares; oficinas de manifestações populares: maculelê, frevo e outros que nos possibilitaram mergulhar no universo temático de Ariano Suassuna. Leituras de textos dramatúrgicos e de biografia do Ariano. A partir da preparação do grupo, com a imersão no universo do autor; inicia-se a construção do texto coletivo, o roteiro final e a montagem das cenas. Oficinas de Maquiagem e de Figurino, utilizando também como tema o universo da cultura popular nordestina, num trabalho de processo colaborativo.

A Cenografia e a Trilha Sonora com pesquisa de cores e formas das Manifestações Populares e de ritmos do Nordeste, ficaram a cargo da Coordenação Técnica de Formação Continuada em Artes Visuais e Música, respectivamente, tendo a concepção e a execução dos docentes-artistas, das disciplinas afins, num trabalho de integração interdisciplinar das três linguagens da Arte, até alcançarmos o produto artístico-pedagógico final. A Música apresentou-se com professores instrumentistas, ao vivo, sob a regência de um Maestro, também ocupante do Quadro de Professores do Município.

**Produto Artístico-Pedagógico:** Estreia: Apresentações para alunos, professores e convidados no Teatro Gonzaguinha e no Teatro Ziembinski; Apresentação com Mesa de Debates sob o Processo estudado para 300 Professores de Artes, no Teatro Carlos Gomes; Temporada de 12 Espetáculos para os alunos do 1º ao 9º ano do Ensino Fundamental, das Escolas Públicas Municipais de Ensino do RJ, através das 11 Coordenadorias Pedagógicas, realizadas em Teatros locais, Lonas Culturais, Núcleos de Artes e Auditórios Escolares.

---

<sup>74</sup> ARISTIDES, Lêda; e outro. Texto extraído dos anais. Comunicação: *O Espetáculo-Aula como estratégia metodológica na Formação Continuada dos Professores de Artes Cênicas da Rede Pública Municipal de Ensino do RJ*. apresentada no XXV CONFAEB. III Congresso Internacional da Federação de Arte/Educadores. Tema: Políticas Públicas e o Ensino de Arte: entre a Formação e a Ação em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. GT Teatro. Eixo Temático: Processos e discursos na Formação Inicial e Continuada de Professores de Teatro.

### **2012 – Espetáculo-Aula: “Nelson Rodrigues, Hey!” (Viva o Nelson!)**

**Processo:** Seguindo a linha pedagógica do *Espetáculo-Aula do ano* anterior, houve um tempo de preparação corporal e vocal, de leitura de alguns textos dramáticos de Nelson Rodrigues e contos do livro *A vida como ela é*, de autoria do autor estudado. O estudo de textos de pesquisa sobre o momento teatral, histórico-político-cultural do autor, leitura e estudo de suas frases polêmicas, retiradas do livro *Nelson por ele mesmo*, de Sonia Rodrigues; leituras de críticas teatrais sobre o mesmo. A partir desta imersão artística no universo dramático do artista, em oficinas de dramaturgia, passamos à criação, pelos docentes-artistas, de pequenas cenas, numa releitura poético-estrutural da dramaturgia *rodrigueana*. Nas oficinas de Maquiagem e Figurino, participamos da concepção dos mesmos, com a Orientação Profissional de Maquiador Teatral e Figurinista convidados, executando algumas customizações. A Cenografia teve pesquisa e execução dos professores de Artes Visuais e a Sonoplastia, utilizou-se da tecnologia com pesquisa de sons urbanos e de sons criados por instrumentos musicais, realizadas por professores de Música, através de Oficinas de Artes Visuais e Música, com Dinamizadores Convidados.

**Produto Artístico-Pedagógico:** Curta temporada em Teatros, para público de jovens e adultos, alunos do PEJA, das EM de Ensino Público do Município do RJ e convidados.

### **2013 – Espetáculo-Aula: “Viva o Guima!”**

**Processo:** A partir do Livro Primeiras Histórias de Guimarães Rosa, distribuído como Formação Bibliográfica entre os Professores de Artes, participantes da Ação Pedagógica Interdisciplinar do Espetáculo-Aula, os docentes-artistas iniciaram o mergulho no universo literário *roseano*.

Em Artes Cênicas, trabalhamos o Processo Colaborativo: como dramaturgos escrevendo cenas, a partir de histórias *roseanas* e da representação afetiva do Rio São Francisco na vida do autor. Lemos e estudamos o Guimarães poeta e o Guimarães romancista: utilizando-nos de alguns textos e de seus fragmentos; como atores e diretores exercitamos a criação e o improviso de cenas, a partir dos textos roteirizados.



A Concepção Cênica do texto final do espetáculo foi assinado pelo Diretor Teatral, Ribamar Ribeiro, autor da Metodologia estudada. Foram realizadas oficinas de Visagismo, Maquiagem e Figurino, onde a Cia passou a atuar com mais autonomia e proatividade.

A Sonoplastia reedita o formato da Orquestra, ao vivo, com os professores de Música, tendo à frente o professor-maestro, que neste espetáculo experimenta algo mais ousado e contemporâneo nos seus arranjos e na concepção musical, misturando ritmos e gêneros, passando do frevo ao rock. A Cenografia cria, através dos professores de Artes Visuais, um cenário de serras e montanhas, tão presente nas obras de Guimarães, utilizando-se de estruturas de ferro com diferentes alturas, recobertas com retalhos de pano em tons de rosa.

**Produto artístico-pedagógico:** Com Formato de Teatro de Rua., tendo apresentações em Quadras Escolares, para alunos do Ensino Fundamental.

#### **.2014 - Espetáculo-Aula: “Axé, Abdias!”**

**Processo:** Sons e ritmos marcam a concepção do *Espetáculo-Aula* de 2014. Envolvidos com o centenário de Abdias de Nascimento, no ano em curso, mergulhamos na cultura afro-brasileira, seus mistérios e encantos. Refizemos o caminho de luta de Abdias, suas conquistas e mostramos seus talentos como homem, diplomata, candomblecista, advogado, artista plástico, teatrólogo e ator. Passamos pela dramaturgia do TEN (Teatro Experimental do Negro) criado por ele para dar voz e visibilidade ao negro, naquele momento de grandes preconceitos sociais que o Negro sofria e que ainda hoje sofre. Utilizamos as cores e as formas de Abdias na maquiagem e no figurino. Aprendemos a amarrar um turbante com toda a técnica e os códigos que eles encerram. Refizemos rituais!

Com oficinas de dança dançamos o jongo e recriamos coreografias próprias. Na sonoplastia, ao vivo, um percussionista, estudioso dos ritmos afro-brasileiros, tocou atabaques e utilizou-se de instrumentos não convencionais para a percussão, acompanhado de uma professora de Música, sob sua orientação. Na Cenografia, sob a orientação de um cenógrafo, os professores de Artes Visuais, conceberam um cenário despojado, em tons de terra, utilizando-se de cestos, trançados de jornal e palha.

**Produto artístico-pedagógico:** O *Espectáculo-Aula Axé, Abdias!* fez apresentações em espaços escolares e em alguns espaços cênicos alternativos. O espetáculo-aula de 2014 foi um estímulo sensível para debates e reflexões sobre a Intolerância Racial e objeto de discussão, na Formação Inicial de trezentos Professores de Artes Cênicas, para temas como processo/produto artístico-pedagógico e docente-artista.

### **2015 - Espectáculo-Aula: “Rio em Revista!”**

**Processo:** Tendo os 450 anos da Cidade do Rio de Janeiro como motivo, um pregão dos antigos mercadores e músicas de Carmem Miranda como mote, iniciamos nossa imersão no tema. Durante três meses, com encontros semanais, realizamos exercícios corporais, oficinas de voz e canto, estudos e pesquisa histórica sobre o Teatro de Revista no Rio de Janeiro, suas características e elementos principais. Revisitamos o Rio Antigo e os pregões dos ambulantes, vendendo suas mercadorias pelas ruas do Rio Colônia; revivemos antigas musas e vedetes, o universo das *pin-ups* e seus penteados. Estudamos sobre as grandes divas do teatro, as cantoras e os artistas. Deixamo-nos impregnar – como outrora - da influência de Paris, na então Capital Federal.

O resultado da imersão se deu, no grupo, através da criação de cenas ligeiras apresentando o humor, a irreverência e o "jeito de ser carioca", numa releitura Moderna da Revista Teatral. Cenografia, maquiagem e figurino foram propostos por profissionais da área e apresentados em oficinas.

**Produto artístico-pedagógico:** Estreia, de duas sessões, em agosto/2015, na Lona Cultural João Bosco, de Vista Alegre - subúrbio Carioca - com plateia, aproximada, de 400 alunos de Artes Cênicas do Ensino Fundamental de nossas Escolas Públicas. Apresentação de *Pocket Show*, no XXV CONFAEB, em Fortaleza/CE e curta temporada, no Teatro Gonzaguinha, nos anos de 2015/16.

### 3.3.3.2 Quadro da Estrutura Pedagógica dos Espetáculos-Aula

Metodologia: Teatro-Seminário (De Ribamar Ribeiro)

Eixo Metodológico: Ver, Fazer e Discutir o Teatro

<p>PROCESSO:</p> <p>Mínimo de 48h de trabalho prático-teórico, distribuído em encontros semanais de 4h.</p>	<p>PRODUTO:</p> <p>Estreia e temporada</p>
<p>OBJETIVO</p> <p>Criar e montar um produto cênico, a partir da metodologia do teatro-seminário (ver capítulo 3.1) que possa ser uma aula-aberta sobre teatro para alunos de artes cênicas, da SMERJ e outras plateias afins.</p>	<p>OBJETIVO</p> <p>Apresentar o produto artístico-pedagógico para alunos de Artes Cênicas (AC), seus Professores e convidados da Comunidade Escolar</p>
<p>ATIVIDADES: ETAPAS DO PROCESSO</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Escolha do tema</li> <li>2. Imersão temática: atividades de informação sobre o tema através de textos e outras mídias.</li> <li>3. Prática de exercícios corporais e vocais, utilizando-se da técnica do ator consciente.</li> <li>4. Levantamento de cenas, utilizando-se do processo colaborativo.</li> <li>5. Participação, na concepção da Maquiagem, do Figurino e da Cenografia, através do Processo Colaborativo</li> <li>6. Ensaio Final</li> <li>7. Estreia</li> </ol>	<p>ATIVIDADES-ETAPAS DO PRODUTO</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Elaboração e distribuição de convites (ver anexos)</li> <li>2. Escolha do local em diferentes CREs (Teatros, Lonas Culturais, Auditórios Escolares, outros)</li> <li>4. Providências para Transporte do Elenco e Cenário.</li> <li>5. Preparação dos Debates. Tema: Desmontagem do Espetáculo ( o processo).</li> <li>6. Apresentação aberta dos Ensaios para alunos de Artes Cênicas/AC</li> <li>7. Temporada de apresentações nas escolas.</li> </ol>

*“Se a atmosfera for relaxada e alegre, excitada pelo trabalho atual e antecipando o espetáculo, isto ficará evidente no produto final. Quando os atores estão gostando de seus papéis, a platéia ficará relaxada e isto adicionará mais prazer” (SPOLIN, 2004)*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero que a Pesquisa sobre a Teoria do Teatro-Seminário e os Espetáculos-Aula foi de grande importância porque trouxe aos professores envolvidos na pesquisa e, especificamente a mim, coordenadora pedagógica do grupo e pesquisadora, a exata dimensão da discussão do tema: metodologias para as montagens cênicas nos espaços pedagógicos. Apontou também as dificuldades e os caminhos a serem seguidos no trabalho de Formação em Artes Cênicas, realizado com os Professores de Teatro do Município do Rio de Janeiro. Através dos comentários dos Professores, sobre esses cinco anos de Montagens dos Espetáculos-Aula, pode-se perceber as dificuldades e os avanços: o que ainda precisa ser pesquisado e em quais conteúdos deve-se investir.

Dentre os temas a serem investigados, a pesquisa aponta para novos espaços de Formação, onde a Metodologia do Teatro-Seminário, aplicado aos Espetáculos-Aula, possa ser observada, investigada e aprofundada em forma de laboratório, na práxis do lócus escolar, pelos docentes-artistas que vivenciaram todo o processo de experimentação das montagens cênicas entre os anos de 2011 e 2015.<sup>75</sup>

Considero que definimos um pouco mais o nosso lugar de docentes-artistas e o quanto gostamos e necessitamos investir em nosso processo de criação, através das vivências de processos artísticos, para o crescimento e o fortalecimento profissional de nosso perfil de Professor de Artes.

Durante o período em estudo, houve o desdobramento desta Ação de Formação em outras Ações que expandiam a reflexão sobre o tema *processo e produto artístico-pedagógico, dentro do espaço escolar*. Foram excelentes trocas com os colegas de profissão que não participaram diretamente das montagens cênicas dos Espetáculos-Aula. A Ação consistia em apresentar - na Formação Inicial dos Professores de Teatro - o Espetáculo-Aula concebido, ensaiado e apresentado no ano anterior; seguido de uma mesa-redonda com a Equipe Técnica artística e pedagógica e todo o Elenco para debater os Espetáculos-Aula, em seu processo e produto. Desta forma, a coordenação técnico-pedagógica de Artes Cênicas pôde ampliar e compartilhar saberes - para a Equipe total

---

<sup>75</sup> ver fotos e ficha técnica em anexos

de Professores de Teatro, da SMERJ, que conta, atualmente, com 221 profissionais do Ensino de Teatro.

Os vinte Docentes-Artistas, dos Espetáculos-Aula, participantes desta pesquisa, em seus comentários nas respostas aos questionários demonstraram satisfação com o formato prático-teórico desta Ação. Aprenderam novos procedimentos pedagógicos, fizeram algumas transposições didáticas e trocaram experiências com seus pares, na Cia Viva de Teatro!, que criamos.

Em nossas temporadas para a plateia de alunos, tivemos contatos enriquecedores e muitos professores exploraram os Espetáculos-Aula e os seus conteúdos em aulas posteriores, ampliando nossa rede de experiências e de conhecimentos.

Um caminho inesperado que resultou dessa experiência foi o surgimento profissional de uma companhia teatral, composta por professores de Teatro do Município, egressos da *Cia Viva de Teatro!*, que tem realizado algumas temporadas para o público teatral. A nova Companhia, atualmente, recria alguns temas para o seu repertório e concebe novas cenas, utilizando-se dos conhecimentos adquiridos em nossa Ação de Formação.

Foram verdadeiramente boas e proveitosas as nossas manhãs de sábados daqueles cinco anos de estudos!

Importante seria se as mudanças de gestão em nosso país mantivessem o prosseguimento de gestões anteriores, para as Ações Pedagógicas bem sucedidas, independentemente de seus objetivos políticos, acrescentando e alargando com novas ideias, estudos já em andamento. Infelizmente, porém, a cada eleição, uma nova visão político-filosófica nos é imposta, fazendo com que o profissional da área de conhecimento técnico-pedagógica necessite descobrir brechas para o prosseguimento do caminho pedagógico que estava sendo construído, tentando “ser artista” em uma corda bamba, equilibrista.

*“(...) Não há de ser inutilmente, a esperança  
Dança na corda bamba de sombrinha  
E em cada passo dessa linha pode se machucar  
Azar, a esperança equilibrista  
Sabe que o show de todo artista tem que continuar.”  
Compositores: Aldir Blanc / Joao Bosco*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRÉ, Carminda Mendes. *O teatro pós-dramático na escola*, 2007. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05062007-092024/pt-br.php>> Acesso em: 5 maio 2018, 18:30.
- ALVARADA Luis Eduardo. Formação participativa de docentes em serviço. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 1997. In: CORRÊA, Elizabeth. *Tecendo fios, costurando histórias: trajetórias da formação continuada dos professores de artes cênicas na rede pública municipal de ensino do RJ*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) UNIRIO-PPGEAC, 2015.
- ARISTIDES, Lêda; DIAS, Icléa; NAVARRO, Neuza; OLIVEIRA, CONTE, Laureana et al. *Documento Curricular: caminhos das Artes Cênicas*. PCRJ/SME CRJ/DGC/DGE, 1980.
- ARISTIDES, Lêda. *A construção de um currículo no caminho das artes cênicas*. In: Prêmio Anísio Teixeira. Coletânea de monografias, 2006.
- AZEVEDO, Fernando Antonio Gonçalves de. *Abordagem triangular: bússola para os navegantes destemidos dos mares da Arte/Educação*. In: BARBOSA, Ana Mae, CUNHA, Fernanda Pereira da (orgs). *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 80-99.
- BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira de (orgs.). *A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. São Paulo: Cortez, 2010.
- BRANDÃO Souza, Junito de. *Teatro grego: origem e evolução*. Rio de Janeiro: Tarifa aduaneira do Brasil, 1980.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Conferência I Seminário Internacional de Campinas. In: *Revista Brasileira de Educação* da Universidade Estadual de Campinas Departamento de Linguística n.19. Jan/Fev/Mar/Abril, 2002.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- BULHÕES, Martins Marcos. *Encenação em jogo*. São Paulo: Hucitec, 2004.
- CANDAU, V.M.F. Formação Continuada de Professores: tendências atuais. In: CANDAU, V.M.F (Org.). *Magistério: construção cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1997, p.51-68.
- CHIMENTÃO, Lilian Kemmer. O significado da formação continuada docente. UEL- Universidade Estadual de Londrina. In: 4 CONFEP – Congresso norte paranaense de Educação Física escolar, 2009.
- CORRÊA, Elizabeth. *Tecendo fios, costurando histórias...trajetórias da formação continuada dos professores de artes cênicas na rede pública municipal de ensino do Rio de Janeiro*. UNIRIO, 2015.

- DESGRANGES, Flavio. *A Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hicitec, 2017.
- EDUCAR. Curitiba: UFPR, n.17, 2001, p.153-176.
- FERREIRA, Tais. *A escola no teatro e o teatro na escola*. Rio de Janeiro: Porto Alegre: Mediação, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 13ª ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1984. 218 p.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 52ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2015. 143 p.
- GOERGEN, P. *Pós-modernidade, ética e educação*. Campinas: Autores Associados, 2001. (Coleção Polêmicas do nosso tempo, 79).
- GOMES, André Luis (organizador). *Leio Teatr*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. (Coleção Teatro Hoje, 19) Direção Dias Gomes. (Autores Estrangeiros, v.19). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 208 p.
- IMBERNÓN, Francisco. *Formação continuada de professores*. Porto Alegre: ArtMed. Ano, 2010.
- LIBÂNEO, José Carlos. *Democratização da escola pública: a pedagogia crítico-Social dos conteúdos*. (Coleção Educar 1.) 19 ed. São Paulo: Loyla, 1985.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2000, 118 p.
- MULTIEDUCAÇÃO: O ENSINO DE TEATRO (série Temas em Debate). Ensino Fundamental. Artes Cênicas. Rio de Janeiro: SMERJ, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Orientações curriculares das Artes Cênicas*, 2010.
- MUNDIM, Liliane Ferreira. Caminhos possíveis para o Ensino do Teatro. In: TAVARES, Renan (org.). *Entre coxias e recreios: recortes da produção carioca sobre o ensino do teatro*. São Caetano do Sul, SP: Yendis, 2006.
- NIETZCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. 5 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, p.60-90.
- PARÂMETROS CURRICULARES NACIONAIS: ARTE. Secretaria Municipal de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEEF, 1997.
- PERRENOUD, Philippe. *A prática reflexiva no ofício do professor: profissionalização e razão pedagógica*. Tradução Cláudia Schilling. Porto Alegre: Artmed, 2002, 232 p.
- \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Monica Gather et al. Trad. Cláudia Schilling e Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2002, 176p.

PIRAGIBE, M.. Ensino de Teatro: construções sobre o que não se repete. In TELLES, N. (org.) *Pedagogia do teatro práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas: Papirus, 2013, p. 287.

RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e comichades1: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2005.

REVISTA DE EDUCAÇÃO AEC Educação (especial). Educação Libertadora. Entrevista de José InanTeófilo com o Professor Paulo Freire.

RIBEIRO, Ribamar. Disponível em: <<http://www.teatropedia.com/wiki/Ribamar>>  
Acesso em: 25 abr./2017.

RODRIGUES, Sonia. *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SPRITZER, Mirna. *A formação do ator: um diálogo de ações*. 2 ed. Porto Alegre: Mediação, 2010.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *Os saberes escolares: a experiência estética e a questão da formação docente em Artes*. Disponível em:  
<<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/viewFile/15/6>>

\_\_\_\_\_. Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luiz: EDUFMA, 2000.

SANTOS, Boaventura de Souza. Um discurso sobre as ciências. 7ª ed. São Paulo: Cpr, tez, 2010.

SAVIANI, Demerval. *Escola e democracia*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. (col. Educação contemporânea) p.69, 86 -87.

\_\_\_\_\_. *Tendências pedagógicas contemporâneas*. Campinas, SP: Autores Associados, 2008, p. 65. (col. Educação contemporânea).

SCHÖN, D. *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do Diretor*. Trad. de Ingrid D. Koudela e Eduardo Spolin. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVISKI, Constatin. *A construção da personagem*. Introdução de Joshua Logan. Trad. Pontes de Paula Lima. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

\_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1976.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro: espaços e práticas*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

TELLES, Narciso. FLORENTINO, Adilson (organizadores). *Cartografias do ensino do teatro*. Uberlândia, Minas Gerais: EDUFU, 2009.



VIVA SUASSUNA! NOSSO CAVALEIRO SERTANEJO! Disponível em  
<<https://youtube/NN1mrngmoOg>>. Acesso 12 de janeiro 2014.

THOMAZ, Sueli Barbosa. *Imaginário e teatro-educação*. Rio de Janeiro: Rovellet, 2009.


UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIDOR, Heloise Baurich. *Drama e teatralidade*. Porto Alegre: Mediação, 2010.

## APÊNDICES

### APÊNDICE Nº 1.1 - DOCUMENTO DE 1975

#### PROJETO ARTHUR AZEVEDO – TEATRO-EDUCAÇÃO



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL  
MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA/ SECRETARIA DE EDUCAÇÃO  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO/ CENTRO EDUCACIONAL CALOUSTE GULBENKIAN

## CERTIFICADO

Suzanna de Carmo Silva  
filho (a) de Inácio Inácio de Carmo e de Mariana Francisca de Silva  
nascido (a) em 26 de setembro de 1957 em Imã Estado Pernambuco, dige Paraíba  
concluiu com aproveitamento no ano de 1975 o Curso de Teatro na Educação do Projeto nº 5, Arthur Azevedo, do  
Sistema de Desenvolvimento do Pessoal de Ensino, aprovado pelo parecer nº 1817 do Egrégio Conselho Estadual de  
Educação de 13 de novembro de 1974 com a supervisão do Centro de Desenvolvimento do Pessoal de acordo com a  
Lei 5692 de 11 de agosto de 1971, artigo 38.  
Estado da Guanabara, Rio de Janeiro, 10 de março de 1975

Sylvia Helena G. do Prado Secretário  
Albino Mendes Diretor do SNT/MEC  
Albino Mendes Diretor do CEGG/SED  
Suzanna de Carmo Silva Diplomado(a)

**APÊNDICE Nº 1.2 - DOCUMENTO DE 1985**  
**IMPLANTAÇÃO DOS NÚCLEOS DE ARTES**



**PREFEITURA  
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

Secretaria Municipal de Educação e Cultura  
Departamento Geral de Cultura

**CERTIFICADO**

Certificamos que MARIA ALICE GOULART DE OLIVEIRA  
participou do Projeto IMPLANTAÇÃO DOS NÚCLEOS DE ARTE, CIÊNCIA E EDUCAÇÃO  
na qualidade de professor-orientador do Curso de Iniciação às Artes Cênicas  
no período de abril a dezembro de 1985, num total de 72 horas.

Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 19 85.

  
Diretor  
Maria Carlos Marques 020 - 4168  
Matrícula 9128014  
Inscrição 1008

APÊNDICE 1.3 - DOCUMENTO DE 2010

Coordenadoria de Educação - Artes Cênicas - Caderno do Professor -2016








## MOSTRA DE ARTES CÊNICAS 2011

A Equipe de Artes Cênicas convida para a apresentação dos produtos artístico-pedagógicos de Artes Cênicas, dos Professores e alunos de Artes Cênicas do Município do Rio de Janeiro.

**Apareça, ficaremos felizes em recebê-los!**  
Teatro Gonzaguinha

Rua Benedito Hipólito, 125- Praça Onze - Centro  
Centro de Artes Calouste Gulbenkian

shutterstock - 144445990

Coordenadoria de Educação - Artes Cênicas - Caderno do Professor -2016









**2010**

Sessões 9 de para Grêmios

**GERAÇÃO DAS ARTES**

Apresentação de trabalhos dos alunos de  
Rua Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Dia 22 de setembro de 2010, às 14h,  
no  
Centro de Artes Calouste Gulbenkian,  
Rua Benedito Hipólito, nº 125, Praça XI,  
Teatro Gonzaguinha, Centro de Artes

Atendimento:  
SABINA FERREIRA  
Coordenadora Técnica



## APÊNDICE Nº 2.2 - visualização

PORTARIA No 120/85/E-DGED  
Em 04 de novembro de 1985.

Estabelece normas necessárias  
ao cumprimento da Resolução  
246, de 12 de julho de 1985.

A Diretora do Departamento Geral de Educação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, no uso das atribuições que lhe são conferidas pela legislação em vigor e considerando o estabelecido na Resolução no 246 de 12 de julho de 1985,

DETERMINA:

Art. 1º - Fica concedido dos Professores I, que optaram par ministrar Artes Cênicas em turmas de 5. a 6. séries, o direito de permaneceram ministrando este componente articular.

Parágrafo único - Os Professores I referidos no "Caput" deste artigo são os constantes do Anexo a esta Portaria.

Art. 2º - O Professor I que optou por ministrar Artes Cênicas só será reconduzido à disciplina originária, se assim o desejar, através de expediente encaminhado pelo próprio ao E-DGED.

Art. 3º - Os demais professores que ministram Artes Cênicas continuarão exercendo suas atividades até o final do ano letivo de 1985, a fim de não prejudicar o bom andamento das atividades escolares.

Art. 4º - Os professores optantes de Artes Cênicas deverão comprometer-se a frequentar os cursos de iniciação às Artes Cênicas oferecidos pelo Departamento Geral de Cultura.

Art. 5º - Esta Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

76

LAURINDA BARBOSA FELIX DE OLIVEIRA

RELAÇÃO DE PROFESSORES /Alguns nomes em destaque dentro dos 123 optantes  
ANEXO I - PORTARIA NO 120/85/E-DGED - de 04/11/85

01. Adagoberto Arruda (*in memoriam*)  
06. Alcir Dias  
16. Angela Martha Vidal Pereira  
17. Angela Martha Vidal Pereira  
20. Auricéia Lima  
35. Dalvete Ferreira Ribeiro  
36. Décio Conforto Rodrigues da Silva  
46. Ester Braga de Sá  
51. Iclea Dias da Silva (*in memoriam*)  
53. Juvencio Carvalho Fernandes Filho  
59. Laureana Conte de Carvalho  
60. Laureana Conte de Carvalho  
62. Lêda Martins Aristides Fonseca  
74. Maria Alice Goulart de Oliveira  
81. Maria de Fatima Rodrigues  
82. Maria de Fatima Rodrigues  
86. Maria Helena Lyrã Fialho  
91. Marília Moreira de Souza  
99. Nanci Nunes Lopes

100. Neuzá Navarro de Mesquita  
101. Neuzá Navarro de Mesquita  
111. Severina do Carmo Silva  
112. Severina do Carmo Silva  
117. Tania Maria de Queiroz

NOTA: Dos 123 optantes, alguns nomes que se destacaram na luta pela conquista da inserção da Disciplina no Currículo. Os nomes em realce, fizeram parte das lideranças nas comissões de frente para os seguintes temas:

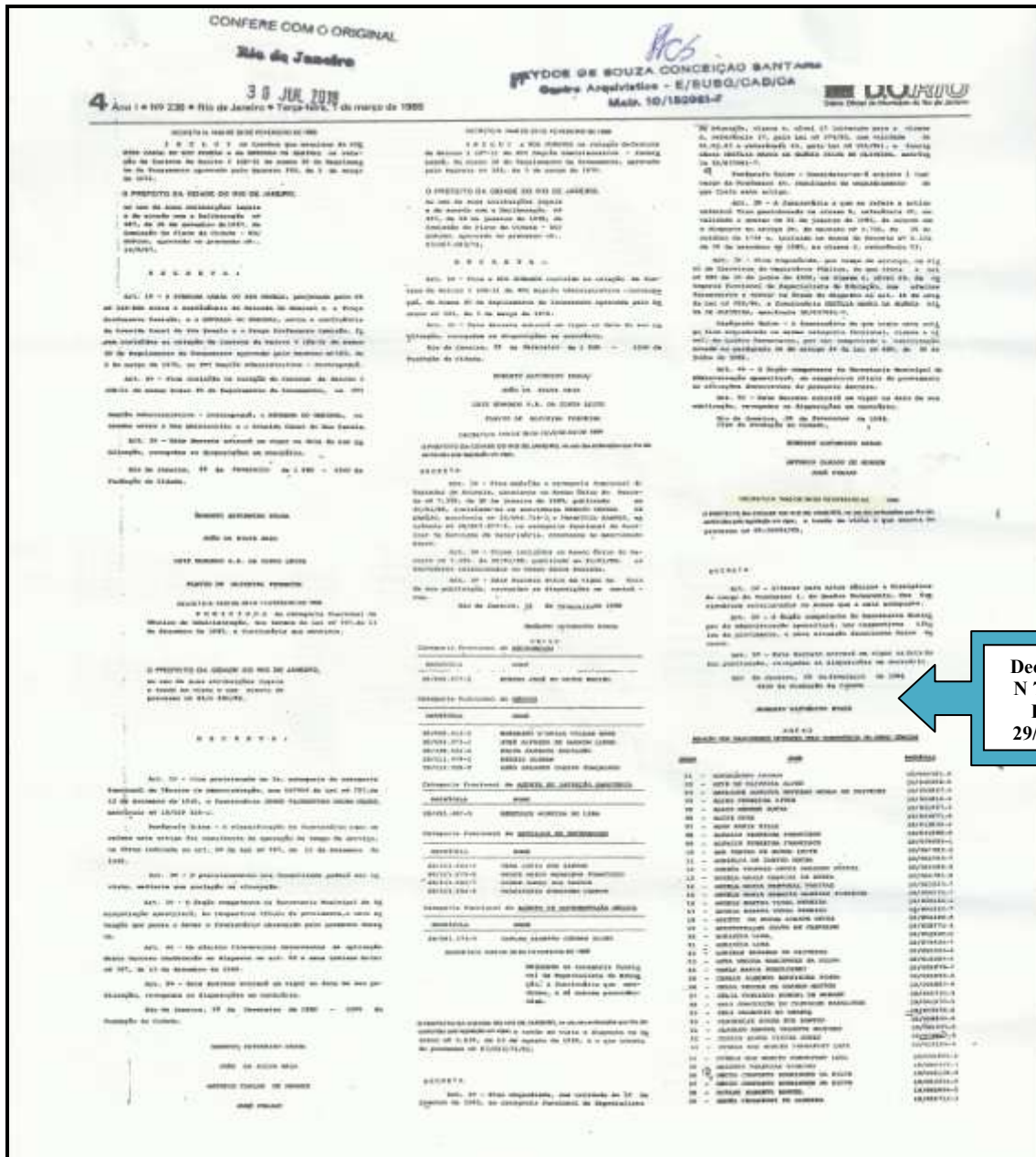
1. Políticas Pedagógicas: . Construção de Currículo
2. Políticas Universitárias: criação da Graduação e de outros cursos
3. Políticas Administrativas: para a criação do cargo na SME

<sup>76</sup> FONTE: D.O RIO- Diário Oficial do Município do Rio. Rio de Janeiro. 18- Quarta-feira. 08 de novembro de 1985. Ano XI, nº 214. Parte IV. Municipalidades. SMEC. Atos do Secretário. Res. P. Nº 2115 de 04/11/85.



### 3. APÊNDICE - DECRETO N 7443/88

#### 3.1. Decreto N 7443/88 Criação do Cargo de Prof. I de Artes Cênicas



Decreto N 7443 De 29/2/88

DECRETO N 7443 DE 29/2/88

O Prefeito da cidade do Rio de Janeiro [...] tendo em vista o que consta do processo nº 05.00.991/85 Decreta:

Art. 1º - Alterar para Artes Cênicas a disciplina do Cargo de Prof. I, do Quadro Permanente, dos Funcionários relacionados no anexo [...].

Art. 2º - O órgão competente da Secretaria Municipal de Administração apostilará nos respectivos títulos de Provedimento a nova situação decorrente deste decreto.

Art. 3º - Este decreto entrará em vigor na data de sua Publicação, revogadas as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1988

Roberto Saturnino Braga

APÊNDICE 3. 2 – Decreto N 7443/88 criação do cargo de P.I de Artes Cênicas:  
 Visualização<sup>77</sup>

CONFERE COM O ORIGINAL.

Rio de Janeiro

30 JUL 1988

SECRETARIA DE EDUCAÇÃO SANTANA  
 Centro Administrativo - E/SUBG/CAD/CA  
 Matr. 12/18298-7  
 Ano I - nº 238 - Rio de Janeiro - Terça-Feira, 1 de março de 1988 **5**

**RELAÇÃO DE PROFESSORES OPTANTES**

**Despachos do Prefeito**

**Gabinete do Prefeito**

**RELAÇÃO DE PROFESSORES OPTANTES**

52. Juvêncio Carvalho S. Filho (*in memoriam*)  
 58.59. Laureana Conte de Oliveira  
 61. Lêda Martins Aristides Fonseca

**RELAÇÃO DE PROFESSORES OPTANTES**

63. Maria Helena Lyra Fialho  
 96. Neuza Navarro de Mesquita (*in memoriam*)  
 110 Tania Maria de Queiroz

<sup>77</sup> FONTE: D. O. RIO – 5. Ano I, nº 238. Rio de Janeiro. Terça-feira, 01 de março de 1988. Decreto N° N 7443 de 29/02/1988



## ANEXOS

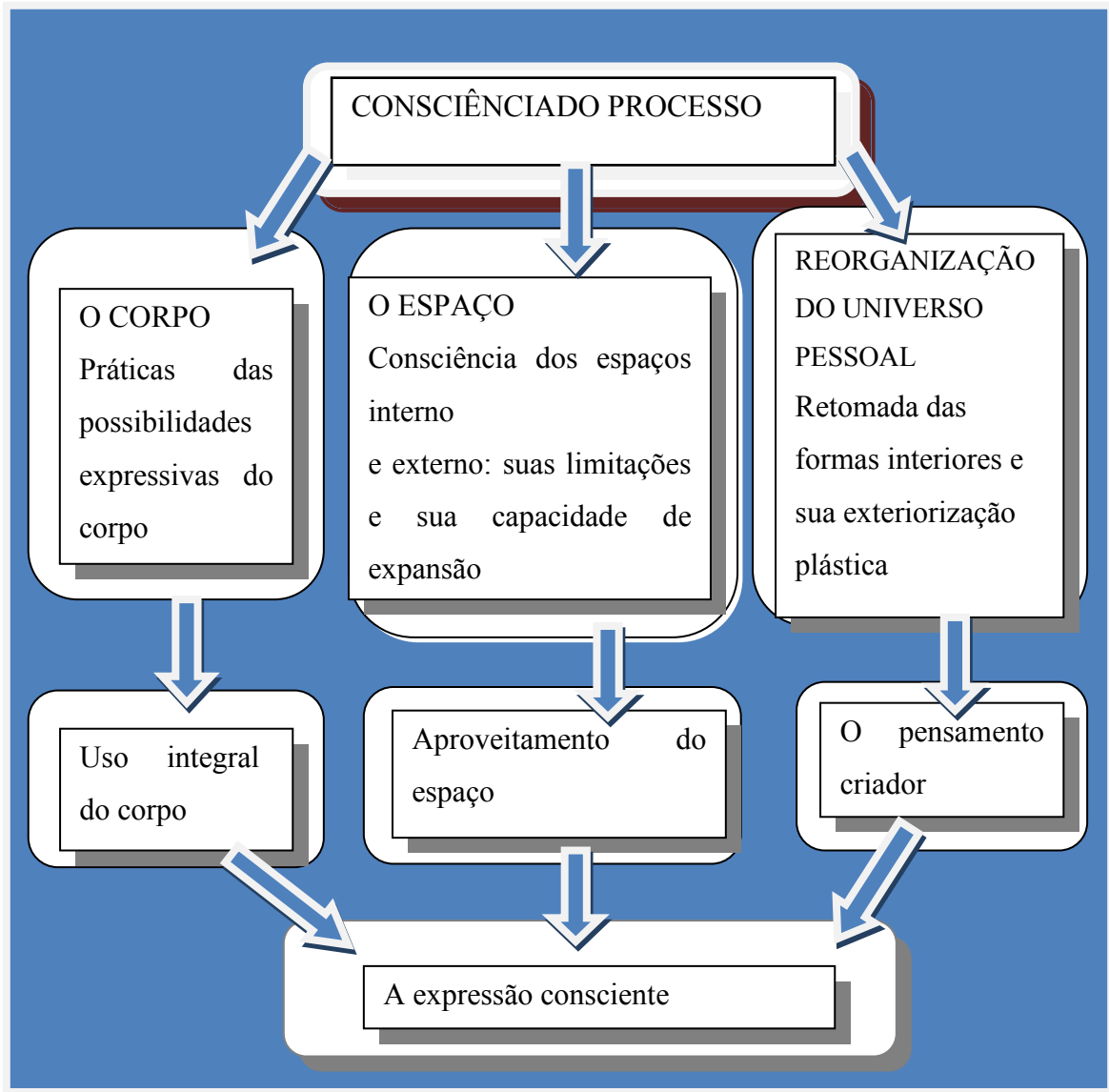
### Anexo 01 - Diagrama: estágios de planejamento pedagógico/82

#### Estágios I, II, III e IV

**“ESTÁGIO 1 – SENSIBILIZAÇÃO: DESCONDICIONAMENTO DE MODELOS**  
(Abertura para um processo criativo contínuo, onde o corpo é o elemento primordial)

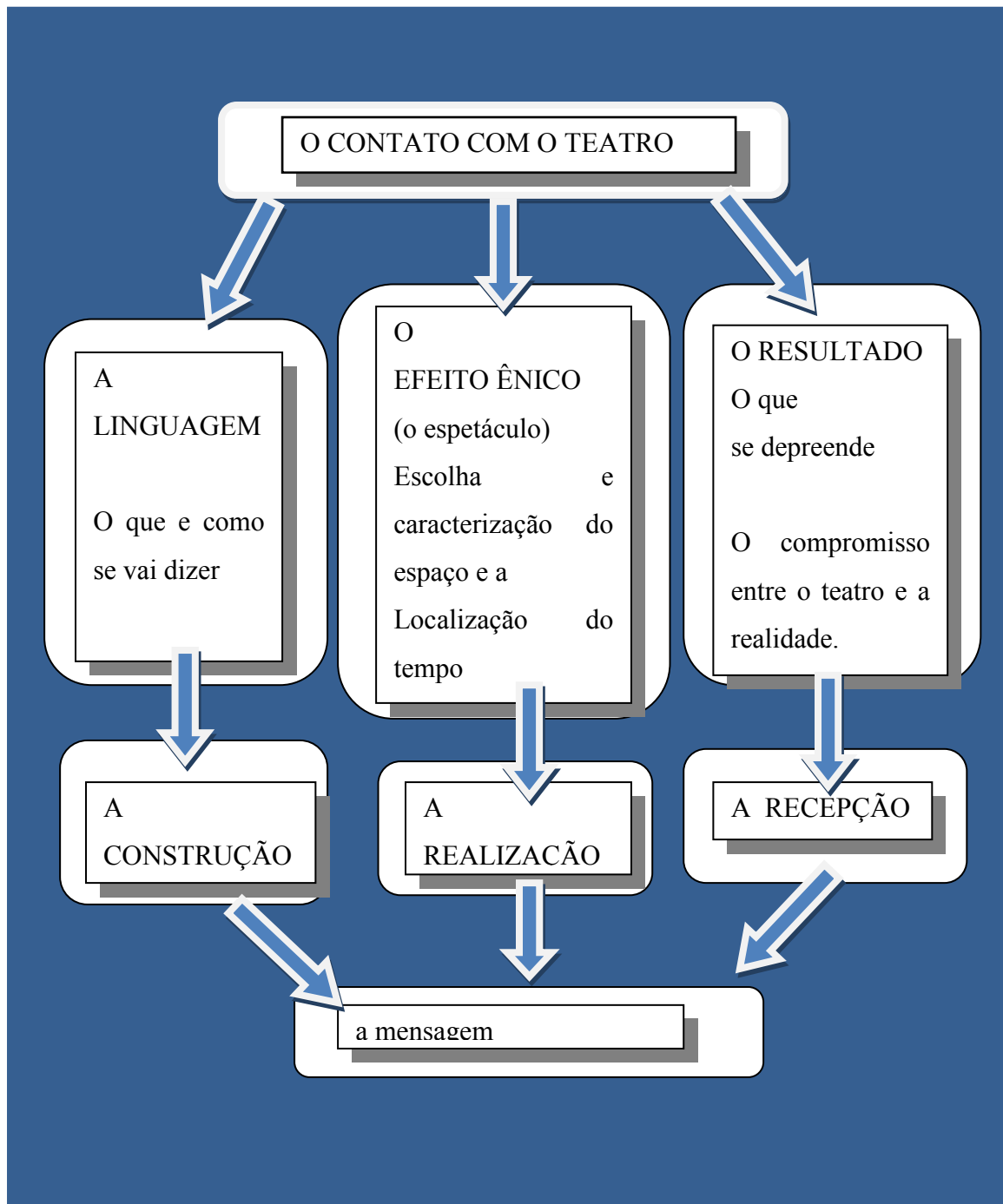


“ESTÁGIO II – CONSCIÊNCIA DO PROCESSO  
(Aplicação consciente dos recursos corporais – físicos e sensoriais –  
no amplo movimento do corpo no espaço )

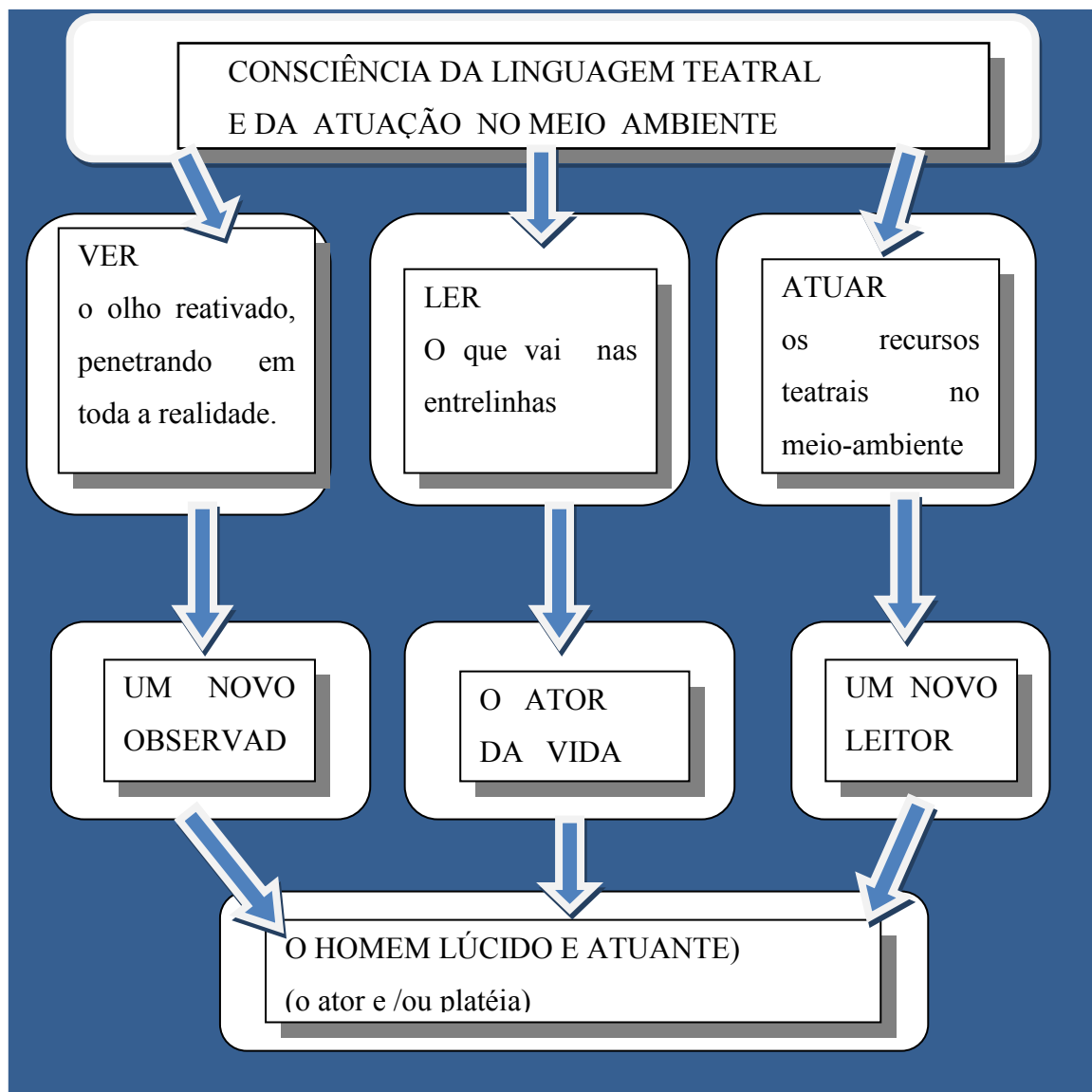


### ESTÁGIO III – CONTATO COM O TEATRO

(A vivência do Processo Teatral)



ESTÁGIO IV – CONSCIÊNCIA DA LINGUAGEM TEATRAL E DA ATUAÇÃO  
NO MEIO AMBIENTE (Preparação para a saída da escola)



## 2. FORMAÇÃO DE PROFESSORES

### ANEXO 2.1 – ANO DE 1980: POLOS DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

1985 - POLO DE COMPLEMENTAÇÃO III

TEMA : A HISTÓRIA DOS VENCIDOS

EXPRESSÃO CORPORAL TÍTULO: “O NASCER”

**José de Anchieta e seu teatro de catequese - o primeiro professor de AC do Brasil**



**Laureana  
C. de  
Carvalho  
Músicas de  
Sérgio  
Sarraceni**

**Coreografia da  
Profª FILME:  
Anchieta, José  
do Brasil.Prod.  
Bandeirantes  
Discos, Ltda**

**1987 – 1988 –  
Montagens  
Teatrais: Oficina:  
Universo Teatral**



*“A aurora da minha vida”* De  
Naum Alves de Souza  
1987

**OFICINAS DE TEATRO**  
**TEMA:**  
**UNIVERSO TEATRAL**

*“Quando as máquinas  
param”*  
De Plinio Marcos  
1988



## ANEXO 2.2 ANOS DE 2011-2015: ESPETÁCULOS-AULA OFICINAS, FICHA TÉCNICA, CONVITES, CAPACITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

Todos os Espetáculos-Aula tiveram Coordenação Técnico-Pedagógica de Lêda Aristides. Direção Teatral de Ribamar Ribeiro. Figurinos de Márcia Valéria e Maquiagem e Visagismo de Getúlio Nascimento

- 2011 – ESPETÁCULO-AULA: VIVA O GUIMA!



OFICINA DE FIGURINO

ELENCO EM CENA

CONVITE DA ESTREIA



**Cursos de Formação em Serviço, dos Professores de Artes Cênicas da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.**

**Equipe técnico-pedagógica de Artes Cênicas: Lêda Aristides e Bete Pinheiro,**

### **Elenco Docentes-Artistas**

Alessandra Domingues Brandão, Celia Damiana Teixeira da Cruz, Celia de Almeida Claudia Vieira Torres Gomes, Elisabeth Correa, Elisabete Pinheiro Costa, Evellyn Barbosa Rufino da Costa, Flavia Beatriz Pedrosa Pereira, Flavio A. da C. Mota, Gabriela Salgado, Gleisse Oliveira Paixão e Silva, Karlla Maria Bastos de Carvalho, Larissa Tatiana Silva Barbosa, Lêda Aristides, Maria Cecília Tavares, Marcia Isidoro da Silva, Monica Muniz de Ruiz, Patricia Alves Silva de Lima, Patricia Viana, Renata Lourdes de Souza, Ricardo Furtado Mello, Sandra Avelino Ferreira, Silvia Muniz Werneck, Tania Maria de Queiroz.



• 2012

• ESPETÁCULO-AULA: *NELSON RODRIGUES, HEY! (VIVA O NELSON!)*



Elenco

Em

Cena

Convite para aula aberta



Espectáculo-Aula  
Nelson Rodrigues

**Capacitação aberta  
Professores de Artes**

40 vagas,  
por  
disciplina,  
em cada  
sessão!!

O que será  
que vão falar  
de mim???

**Teatro Gonzaguinha**

Fragmentos  
Sonoros:  
Marcos  
Martins

Dia 24/10/74 – 4ª feira

❖ 1ª sessão 09h e 30 min  
❖ 2ª sessão 14h e 30 min

Inscrições

Cenografia  
Profs de AV

Elenco  
Profs  
de AC

[artescenicais@riodeduca.net](mailto:artescenicais@riodeduca.net)  
[artesvisuais@riodeduca.net](mailto:artesvisuais@riodeduca.net)  
[musica@riodeduca.net](mailto:musica@riodeduca.net)

• **Equipe Técnica de Artes Cênicas:** Lêda Aristides

• **Elenco de Docentes-Artistas:**

Alessandra Brandão Domingues, Evellyn Rufino, Elisabeth Correa, Flavia Pedrosa, Karlla Bastos, Laila Klair, Larissa Tatiana, Lêda Aristides, Ronny Pires, Maria Cecilia Tavares, Marcia Izidoro, Silvia Werneck, Tania Maria Queiroz.



- 2013
- **ESPETÁCULO-AULA: *VIVA O GUIMA!***



**Diretor Teatral**  
**Assistente de**  
**Direção**  
**Elenco**  
**Cenógrafos**  
**Músicos**

### CONVITE PARA A ESTREIA

**Cenário**

**Concepção:**  
Cachalote

**Execução:**  
Docentes-Artistas,  
de Artes Visuais

***A Cia de ArtEducação Viva!***  
 Convida você para o espetáculo-aula  
**VIVA O GUIMA!**  
**Apresentação única**  
 Dia: 14/12 Horário: 9h e 30 m  
 Local: Quadra da E.M Orsina da Fonseca



Direção Teatral: Ribamar Ribeiro

- **Equipe Técnica de Artes Cênicas:** Lêda Aristides
- **Elenco de Docentes-Artistas:**

Celia Damiana Teixeira da Cruz, Elisabeth Correa, Evellyn Barbosa Rufino da Costa, Flavia Beatriz Pedrosa Pereira, Gabriela Salgado, Karlla Maria Bastos de Carvalho, Larissa Tatiana Silva Barbosa, Lêda Aristides, Marcia Isidoro da Silva, Maruana Camargo Matar, Monica Muniz de Ruiz, Rennata Lillya Feitosa de Souza, Renata Lourdes de Souza, Sandra Avelino Ferreira, Silvia Muniz Werneck, Tania Maria de Queiroz.

- 2014
- ESPETÁCULO-AULA: *AXÉ, ABDIAS!*



**Percursionistas:**  
**Jô Ventura e Dani Rufino**

**TURBANTES:**

**Lêda e Lari**



**Renata Lilly, Renata Lourdes  
 e Maru**



**Teatro Ziembinski**

***AXÉ,  
 ABDIAS!***

**DIREÇÃO:**Ribamar  
 Ribeiro  
**MAQUIAGEM:**ADINK  
 RAS

**Elenco:**

Beth Correa, Celia  
 Damiana, Glace Paixão,  
 Flavia Pedrosa, Gabriela  
 Salgado, Lêda Aristides,  
 Marcia Isidoro, Maru  
 Matar, Monica Muniz,  
 Rennata Lillya Feitosa,  
 Renata Lourdes, Sandra  
 Avelino.

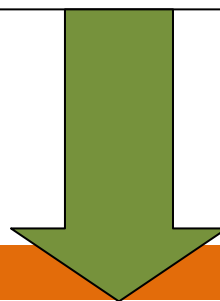
**26 e 27/12/2014-18 hs Teatro Ziembinski**

**FIGURINO:**  
**CONCEPÇÃO: MÁRCIA VALERIA**



**Foto 1. Abayomi:**  
**Protótipo do Figurino.**

**Foto 2: Figurino- Demonstração**



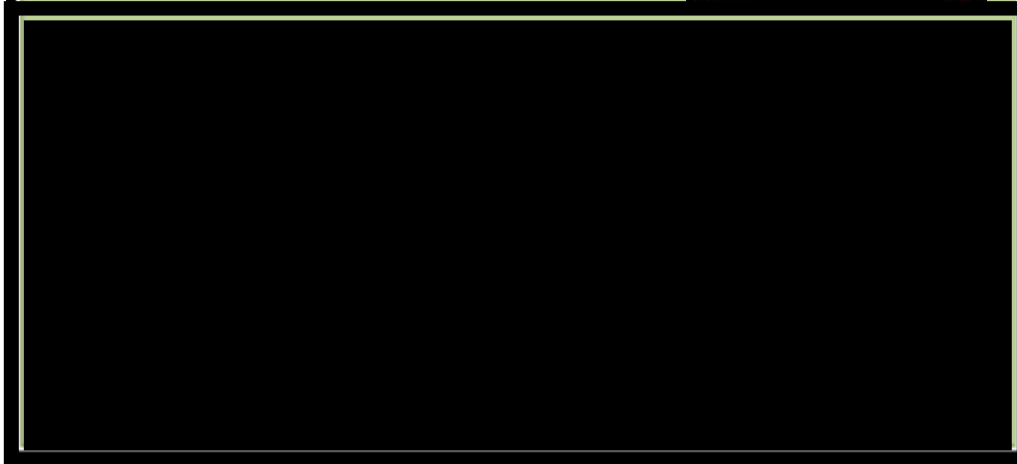
Coordenadoria de Educação - Artes Cênicas - Caderno do Professor -2016



**Palheta de cores inspirada  
na obra Plástica de Abdias,  
dentro da Concepção da  
Figurinista Márcia Valéria**



**Protótipo do  
figurino**



- 2015
- ESPETÁCULO-AULA: *RIO EM REVISTA!*



**Direção Teatral:** Ribamar Ribeiro, **Figurino:** Márcia Valéria; **Maquiagem:** Getúlio Nascimento; **Cenário:** Rafael Balthazar; **Preparação de Voz:** Juliana Santos; **Preparação de Elenco:** Renato Neves



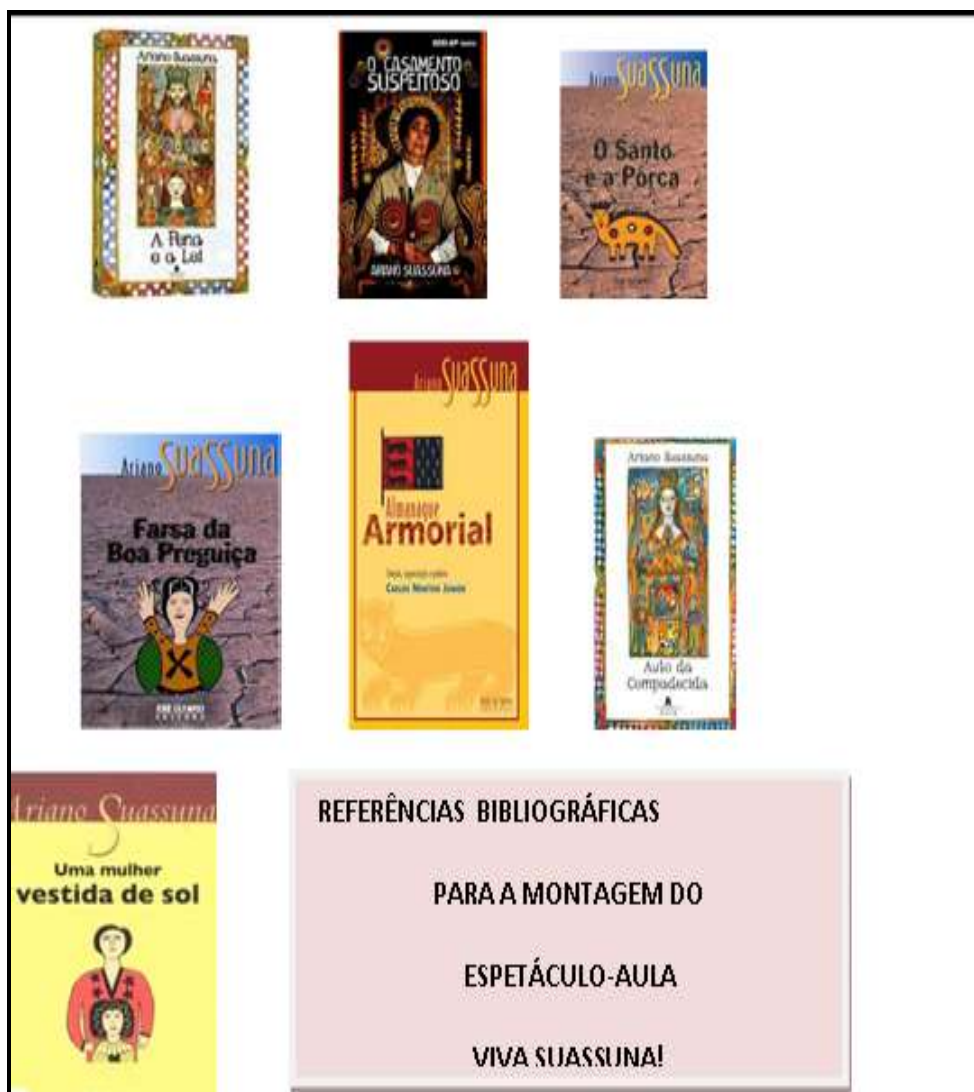
**ELENCO: Docentes-Artistas**

Ana Daniela Rufino, Celia Damiana Teixeira da Cruz, Elisabeth Correa, Flavia Beatriz Pedrosa Pereira, Gabriela Salgado, Gleisse Oliveira Paixão e Silva, Larissa Tatiana Silva Barbosa, Lêda Aristides, Marcia Isidoro da Silva, Maria Alice Goulart, Maria Cecília Tavares, Maruana Camargo Mattar, Patricia Viana, Renata Lourdes de Souza, Rennata Lillya Feitosa de Souza, Ronilson Silva Pires, Sandra Avelino Ferreira, Silvia Muniz Werneck, Tania Maria de Queiroz.



## CAPACITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA EM ARTES CÊNICAS/2011

Preparatória para a Mostra Estudantil de Teatro da Rede Municipal de Ensino do Rio de Janeiro/2011



## CAPACITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA: 2012 e 2015

### ESPETÁCULO-AULA VIVA O NELSON! 2012

#### REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

Montagem do Espetáculo-Aula

*Viva o Nelson!*

ou *Nelson Rodrigues, Hey!*

1. Nelson Rodrigues por ele mesmo.

Org. de Sonia Rodrigues

2. A vida como ela é.

Nelson Rodrigues



### CAPACITAÇÃO BIBLIOGRÁFICA -2012

Total De 950 Livros foram Adquiridos e distribuídos, no Ano de 2012, para todos os professores de Artes Cênicas.

Imaginário e Teatro-Educação	Sueli Barbosa Thomaz
Pedagogia do Teatro	Narciso Telles
Nelson Rodrigues por ele mesmo	Org. de Sonia Rodrigues

### Capacitação bibliográfica com 1 544 livros adquiridos e distribuídos no ano de 2012 para o Prof. de AC

**Drama e Teatralidade - Heloise Baurich Vidor**

**Pedagogia do Teatro - Narciso Telles**

**Imaginário e Teatro Educação- Sueli B. Thomaz**

**Educação e Sensibilidade: Vera Werneck**

**Apolo e Artemis: Carlos Alberto de Carvalho**

**Formação do Ator: Mirna Spritzer**

**A escola no Teatro e o Teatro na Escola: Tais Ferreira**

## ESPETÁCULO-AULA: RIO EM REVISTA - 2015

### BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA



### O RIO EM REVISTA (Fragmento do texto)

*Na coxia, em fila. Toca a música nº 01. Entramos em fila e nos posicionamos no paredão.*  
MUSICA 01 (sirba Lui Mitica Gondak)- Entra Alta e toca até que todas tenham entrado no palco.

CENA 01

*Paredão no fundo do palco, de lado para o lado esquerdo, neutras. Andamos para frente (como se fossemos nos jogar no mar). Falamos o texto:*

**Gabi** – Mar

**Beth** – Copacabana

**Rennata** – Glamour

**Patrícia** – Sedução

**Lêda** – Balada!

**Márcia** – Carnaval

**MÚSICA 02** – (Música para Circo) Entra alta toca um pouquinho eqto as docentes-artistas se organizam e param na posição para a cena abaixo.

**Gabi** - Oba!

**Todas** - Oba!

**Gabi** - Senhoras e senhores! Estamos aqui hoje para fazermos uma Revista.

**Todas** - Uma Revista!

**Rennata** - Uma revista do nosso Rio de Janeiro.

**Todas** - ui!

**Beth** - E para quem não sabe o que é uma Revista...

**Márcia** - Revista e um apanhado dos acontecimentos do ano ou de uma época

**Patrícia** - E vamos revisitar o nosso Rio de Janeiro.

**Márcia** - Rio de Janeiro de aqui

**Todas** – Ui (*Movimento para a direita*)

**Márcia** - E de acolá.

**MÚSICA 03** – Toca em volume baixo para servir de playback para as docentes-artistas cantarem junto

## ESPETÁCULO-AULA AXÉ, ABDIAS! -2014

Maquiagem Adinkras



**Maquiagem de Getulio Nascimento/Figurinos de Márcia**

### **Texto do Espetáculo-Aula (Fragmentos)**

**Axé, Abdias!**

**Processo colaborativo (fragmento de texto da cena 1)**

**Direção Teatral: Ribamar Ribeiro**

Início.

Todos os atores, que estão em um paredão com figurinos simples, começam a narrar

**1ª Cena**

**Abertura a partir do poema de Victoria Santa Cruz**

**Atriz** - Eu tinha sete anos apenas

**Todos** - Axe!

**Atriz** - Apenas 7 anos

**Todos** - Axe!

**Atriz** -7 anos nada!

**Todos** -Negro!

**Atriz** - Apenas 7 anos!

**Todos** -Negro

**Atriz** -Não tinha nem completado cinco

**Todos** -Axé

**Atriz** -De repente umas vozes na rua me gritaram: Negro

**Entra música**



### ANEXO 3.

#### TEATRO-SEMINÁRIO

#### Transcrição da Entrevista gravada com o Diretor Teatral Ribamar Ribeiro

**Legenda:**

**LA-** Lêda Aristides, entrevistadora

**RR-** Ribamar Ribeiro, entrevistado

**TS** – Teatro-Seminário

**LA** - Quando eu te conheci, o que me fez apaixonar por você, foi (...) quando você deu uma oficina de Direção Teatral e você levou o texto de Medeia..

**RR** – hã hã

**LA** – E aí eu via como você pegava o grupo... você era um professor construtivista

**RR** - Sim

**LA** - Você constrói. Você ajuda o seu aluno construir seu próprio saber. Então você ficava ali como um mediador. À medida que o grupo surgia ou trazia algumas questões, — a partir daí — você dava o próximo passo...

**RR** - Sim

**LA** – Então acho que para trabalhar com o Teatro- Seminário o professor até pode ter na cabeça uma metodologia, mas ele tem que ser este componente particular profissional de ser articulador,

**RR** - Sim

**LA** - O que viu com... ter um raciocínio rápido...

**RR** – Sim...

**LA-** De ser uma pessoa que trabalha com várias mídias...

**RR** – Sim!

**LA** - Que se movimenta em vários espaços para ter todo esse arsenal interior e buscá-lo em favor da mediação de seu grupo

**RR-** Sim. É o que falo para o professor: não é ser apenas um professor- observador, mas um professor-observador-participante. Ele está vendo, ao mesmo tempo em que ele está observando. Ele participa do processo. Então ... ele precisa entender que o corpo dele — na estrutura dele de construção — é o que os alunos enquanto ... construtores daquela ação cênica vão desenvolvendo. Tem que estar ali dentro do processo, porque é assim...Cada turma é uma turma...quer dizer... o Teatro-Seminário depende fundamentalmente da sua turma, dos seus alunos. Então (é assim..) como é que eu inicio o meu trabalho? Dentro de uma estrutura de incubadora. É um período de incubação. Que é o quê? Eu não posso chegar para uma turma e falar. Ah.... eu vou montar isso com vocês. Eu tenho que entender quais são as demandas prementes daquele grupo, mesmo que eu tenha um fio condutor. Se eu vou trabalhar Nelson Rodrigues ou Ariano Suassuna, eu tenho que entender de que forma eu vou trabalhar aquele Ariano Suassuna. Por exemplo, eu apliquei essa técnica no Teatro-Seminário agora com a terceira idade lá no SESC. Agora eu dou aula para a terceira idade.... E eles têm tempos diferente de uma turma de adolescente, por exemplo, mas eu estou fazendo com a turma a minha estrutura de Teatro-Seminário.

O que eu fiz com eles? Eu não trouxe um texto fechado, em cenas fechadas...

Eu fiz com que eles entendessem o universo de Ariano Suassuna. A partir desta vivência do Ariano, pedi que eles trouxessem as construções cênicas deles, da forma que eles sabem fazer. Então assim... Ficou um trabalho onde eu tinha o roteiro mas eu não tinha o texto. Percebe?

**RR-** Aí eu fiz o que com eles? Eu fui trabalhar o *canovaccio*<sup>78</sup> da *Commedia dell'Arte*. Eu não trabalhei as estruturas arquetípicas da *Comédia dell'Artet* com eles. Eu trabalhei muito mais o *canovaccio*: o entendimento do roteiro para que eles pudessem ficar livres para a construção cênica e não trabalhei a estrutura arquetípica do arlequim, nem da arlequineta ...

**LA** – Então você não trabalha o papel... você trabalha a essência do personagem...

**RR-** sim a essência dos personagens... (para que eles possam entender a essência daquelas personas) e que a partir disso eles pudessem construir o próprio roteiro. Mas, não deixava de ser Ariano Suassuna, entende? Então assim...

**RR-** Então a estrutura do *canovaccio* ajuda muito para a construção do Teatro-Seminário. É uma das bases. (...) Esse roteiro vai nascendo da própria construção do grupo. E como esse roteiro vai sendo identificado? Ele vai ser identificado através da repetição. E o que é que vai se repetindo?... Um exemplo é quando a gente estava fazendo Ariano Suassuna (referindo-se ao grupo de Docentes-Artistas, da SMERJ) é a cena dos cactos, do Espetáculo-Aula. Vocês foram trazendo imagens e isso tudo foi feito a partir de elementos visuais, de referências visuais, como a Tarsila do Amaral. Lembra? Que a gente foi trazendo toda uma gama de informações e isso é importante para o Professor. Porque ai nesse sentido o professor... ele determina um caminho. Ele não determina como esse o caminho será feito. Ele não sabe onde ele vai chegar. Mas ele sabe qual o caminho que ele quer. Então eu poderia pegar o Ariano Suassuna e trazer uns quadros de Rembrandt, por exemplo... Trabalharia luz e sombra, a tragicidade... Eu poderia pegar o Ariano e trabalhar a tragédia do sertanejo e não os elementos da comédia do sertanejo. Poderia fazer todo um trabalho do Ariano Suassuna voltado para os textos trágicos dele e não trabalhar os textos cômicos, por exemplo... Aí eu ia utilizar “Uma mulher vestida de Sol”, ia utilizar “A Pedra do Reino”... e aí (...). O professor tem as suas escolhas. Só que ele **não determina** quais são as escolhas...

**LA** - Que o grupo traz ...

**RR** – Que o grupo traz...

**LA** - Emerge do grupo...

**RR** – Isso, que emerge do grupo...

**LA** – E aí... vem de acordo com o contexto do aluno, com a cultura dele ...-

**RR** – Perfeito...É isso aí...Isso é importante. Então, Por exemplo, o professor tem que saber quais são as estruturas que vão determinar as estrutura do **seu** Teatro-Seminário. O grupo na verdade é (...) que vai determinar de que forma esse Teatro-Seminário será contado, mas não deixa de ter a essência daquele autor daquele tema, daquele eixo temático. Você não perde isso.. Então quando você vê lá o *Nelson Rodrigues, Hey!*<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Um *canovaccio* pode ser descrito como um enredo simples: com um começo, um desenvolvimento e um final. Possui apenas um fio condutor e não faz nenhuma referência aos elementos externos à história encenada. Os *canovaccios* estão relacionados aos primeiros jogos cênicos que foram executados, durante as improvisações que formaram a *Commedia dell'Arte*. (Ribamar Ribeiro, 2018).”

<sup>79</sup> O entrevistado está se referindo ao Espetáculo-Aula *Viva o Nelson!*, de 2012, dos Docentes-Artistas, da SMERJ.

É Nelson Rodrigues, mas não é necessário que seja um texto de Nelson Rodrigues. Mas a essência *rodrigueana* está lá: os personagens que se jogam no precipício, os personagens que estão o tempo inteiro à beira da loucura, à beira do exagero, do melodrama. Eles vão aparecer lá. Agora se eu fizesse um *Nelson Rodrigues, Hey!* com outro grupo, provavelmente eu teria outra experiência, mesmo levando os mesmos elementos de construção, de referência de construção do Teatro-Seminário.

Por isso que o Teatro-Seminário é democrático, nesse sentido! Ele possui uma democracia porque o mesmo trabalho vai ter visões e elementos diferentes dentro da sua essência. Então aquele texto que nasceu daquele grupo, em outro grupo ele vai ser personificado de outra forma. Ele não vai ter a mesma escolha...seria mais ou menos isso: a mesma escolha! Então em um grupo eu posso fazer um monte de Marietas e um Benedito e em outro grupo pode ser um monte de Beneditos e uma Marieta, por exemplo, porque no outro grupo não tem necessidade daquele número. Não é porque num grupo tem um monte de Marietas que, obrigatoriamente, vai ter no outro... Então é assim... essas aplicações vão ser determinadas de acordo com cada grupo. Por conta das experiências do grupo...

**RR** — Vão ter coisas que vão ser...

**LA**— do conhecimento do grupo...

**RR** — do conhecimento do grupo .... Aí, nesse sentido, o conhecimento de um grupo pode ser muito mais musical do que literário.

**LA** — sim

**RR** — Eu posso ter um grupo que pode ser muito mais corporal do que dramático. Então o Teatro-Seminário permite que dentro do grupo surja os seus próprios referenciais. Então a metodologia do Teatro-Seminário também é uma metodologia dentro do grupo porque ao mesmo tempo em que você está trazendo a metodologia, o grupo também vai ter a própria metodologia dentro dele..... Então é...

**LA**— É um metateatro!

**RR** — É um metateatro..É tautocênico.<sup>80</sup>

E o tempo inteiro você vai ter uma estrutura lá dentro... Você está construindo a sua metodologia. Mas no próprio grupo vai ter a metodologia do grupo. (Por exemplo...). Qual o tempo do grupo....

**RR** — Eu tive uma experiência com um grupo no Morro São João, que foi um Projeto do SESC. Eu tinha um mês pra trabalhar com esses alunos. Aí eu apliquei o Teatro-Seminário com eles. Qual o texto que eu peguei de base? O *Hamlet!* Como foi o *Hamlet* deles? Eles não leram o texto do *Hamlet*. Até porque (...) não daria tempo deles lerem o texto ...e tal... Então eu fiz o quê? Eu fiz um *canovaccio* do texto de *Hamlet*. Eu falei olha ... *Hamlet*...fui contando a história...

---

<sup>80</sup> *Tautocênico* é a própria linguagem teatral sendo utilizada como ferramenta de construção da cena. É o teatro dentro do teatro. Os atores constroem a cena e dentro da própria cena, como narradores, fazem uma análise ou criam diálogos a partir daquela cena ou um texto sobre o que acabou de acontecer. Os narradores intervêm, orquestrando o tempo da cena com objetos e falas (ex. Silêncio!) como se fossem Diretores no próprio acontecimento do teatro. É o teatro sendo construído pelo seu “fazer teatral”. O público que acompanha este movimento passa a ser também um observador cênico.(Ribamar Ribeiro, 2018)

Esta é a história de um tio que matou o pai... tal...um fantasma... (...) Eles pegaram todo esse material e construíram o próprio *Hamlet* deles. Este *Hamlet* se passava na favela. Esse *Hamlet* tinha lá os elementos de um tio que era o dono do tráfico naquela favela e tinha o poder e um outro que queria tomar o poder daquele reino criado por ele e que terminava em tragédia. E aí... por exemplo: Como eles criaram a ratoeira? A ratoeira dentro do elemento de construção deles não era uma cena era um vídeo que eles colocaram no *Youtube*...

**LA**– Hummm... “tá”!

**RR**- Como era a cena da ratoeira no *Hamlet* original? Os artistas... eles encenam... Como eles fizeram? Eles fizeram uma festa e no meio da festa alguém colocou o vídeo. E aparecia aquela encenação no vídeo como se fosse um fato gravado.

**RR** – (“encenando”)

“ - Vamos assistir agora um curta-metragem, um filme que eu fiz pra vocês ...”

E o filme era a ratoeira. Então...(...) partiu deles... partiu da experiência deles. Eles tinham um celular e o celular entra como um elemento cênico. Eles gravaram com o celular essa cena para mostrar aquilo ali (...), aquele fato, na cena!

Por isso que eu falo que cada grupo é um grupo. Em *Hamlet*, eu faço esta estrutura do *canovaccio*, no Teatro-Seminário. Dentro da técnica da metodologia do Teatro-Seminário (“estratégia pedagógica”). Então vão aparecer outras vertentes. E daí.. o Brecht está dentro desta metodologia. Porque é ele (“o aluno-ator”) quem determina. Cada um vai construir o seu referencial, vai ter a sua visão a partir da sua estrutura política, física, familiar. Esses elementos vão emergir, vão eclodir diante das construções cênicas. Eles não estão separados... Por isso, é fundamental — dentro da aplicação da metodologia do Teatro-Seminário — o professor ser observador e participante, porque se eu chego lá no Morro São João pra fazer *Hamlet* com esses jovens e não me...

**LA**- se distancia...

**RR**- e não me distancio, tentando fazer um *Hamlet* com aquela linguagem rebuscada e clássica e tudo mais... Isso não vai atingi-los, nem enquanto um produto cultural nem enquanto um produto pedagógico. Entende? Então é isso! **LA** - Então você usa o professor-observador-participante. Esse perfil você criou, você trouxe de alguma teoria..ou..?

**RR** - Sim. Na verdade eu já vi alguns autores que falam desse ator consciente, professor observador e participante. Não vou me lembrar deles agora, mas posso ver depois...<sup>81</sup>

**RR** - Tem alguns teóricos que falam..desse.. professor-observador... ou participante.. Que falam um pouco disso! Mas, especificamente, dentro do Teatro-Seminário é importante que esse professor tenha essa característica.....Quando falo do professor participante é ... Isso é feito ao mesmo tempo.. Isso é feito de forma conjunta. Você está no processo. Você está fazendo o exercício... digamos ...que é uma improvisação. Você está fazendo com que o aluno faça o exercício. Mas ao mesmo tempo você está vendo aquele exercício como um produto para uma construção cênica. O professor não fica...

**LA** - Fora?

**RR**- Só como um espectador... fora!. Ao mesmo tempo q ele está dentro ele está fora.. com esse olhar. Ele também está sentindo no corpo dele, na sua pele como ele vai levar aquilo... E Isso é... você está no processo... está fazendo o exercício, mas ao mesmo tempo você está ‘vendo’ aquele exercício.

<sup>81</sup> BONFITTO, Matteo. O ator compositor.pdf. [www.scribd.com/document/354392145/](http://www.scribd.com/document/354392145/)

Então é importante o professor ter a diretriz. O que eu vou trazer de elementos... Eu quero que o meu novo projeto, o meu novo Espetáculo-Aula tenha as características do teatro épico. Eu vou trazer elementos referenciais para que ele tenha esse caminho. Então de certa maneira, assim você como tem o docente-artista tem o docente-diretor também.

**RR-** Como assim?

**LA:** Isso não limita um pouco a determinação do perfil desse Docente-Diretor? Do professor ficar preso a esse caminho? Qual seria a característica principal desse perfil. Fale um pouco mais desse perfil de professor

**RR** – Esse Docente-Diretor ele tem que entender que ele não precisa ter respostas... não é porque eu gosto de música que terá que ter música neste trabalho, mas a música pode ser um fio condutor, um elemento que eu traga para estimular esse caminho. Em um dado momento pode ser que o aluno traga uma música e ele cante aquela música, que aquela música eclodiu naquele processo. O Professor não pode chegar à sala de trabalho com um vazio.

**RR-** Você tem que ter seus referenciais, mas eles não podem ser um delimitador. Não é para limitar, mas é para abrir a cabeça, os caminhos daquele processo...

**RR-** Por exemplo.... (exemplos. da montagem de “Genet os anjos devem morrer...” com o Grupo Os Ciclomáticos) (...)

**RR-** Eu tinha o espetáculo? Não. Eu sabia como ia se encaminhar esse trabalho? Não. Eu tinha o final de espetáculo? Não. Eu montei o espetáculo faltando duas semanas para a estreia... Igual a gente (“referência à Cia de Teatro dos Docentes-Artistas da SMERJ”), no Espetáculo Suassuna...

**RR-** A gente no Suassuna foi montar a última cena “batendo” na porta da estreia, porque o espetáculo ainda estava em construção. Isso é interessante porque no caso o Teatro-Seminário permite o trabalho de *work in progress*.

Igual ao Nelson Rodrigues. O grupo montou novas cenas, retirou outras. Ele tem autonomia porque ele está em constante transformação. Pode, em determinado momento, sentir que algumas cenas podem ser colocadas ou retiradas. O coro teve modificações, alguns elementos de cena foram substituídos. O trabalho não fica na mão do Diretor... Quem determinou este caminho do espetáculo foi o Diretor e foi o Docente-Artista. Para onde eu quero direcionar? Qual o eixo temático que eu quero viabilizar no meu processo? Isso é muito importante para o professor. Eu não sei onde eu vou chegar com esse meu processo, mas eu sei qual o caminho que eu quero seguir. Você não fica preocupado com o resultado. Quando eu digo não ficar preocupado não é.. que o resultado não seja importante. O resultado é importante, mas você não fica com as idéias prontas e acabadas, por exemplo...

**LA-** Mas quando você diz que o Professor tem que ter uma diretriz. Vamos dizer que ele traga uma diretriz do teatro épico e que mesmo trazendo os elementos de um teatro épico, esse tema não floresça no grupo. Que o grupo trace outros caminhos! Isso não limita um pouco esse processo, do professor ficar preso àquele processo que ele trouxe?

**LA-** Dentro do Teatro-Seminário, o professor deveria ter qual perfil? Se você tivesse que dar características ao perfil deste Docente-Diretor, dentro do Teatro-Seminário, quais seriam estas características?

**RR-** Ele tem que ter uma alma dinâmica. Precisa ter um olhar absolutamente aberto para todas as possibilidades, às vezes algo que esteja fora da cena, que ele possa instigá-lo para trazer para cena; que ele não se atenha aos elementos artísticos da construção, mas também aos elementos vivenciais que este grupo possa oferecer.

Então, o professor tem que ter uma sensibilidade aguçada. Acho que isso é fundamental, tem que ter uma sensibilidade não no termo psicológico, mas no sentido pedagógico, mesmo: ter uma sensibilidade apurada!

**RR-** Por Exemplo:

“Aquele menino tem uma deficiência na fala. O que pode ser agregador neste fato? Ele não pode ser exposto de forma ridicularizada. É preciso que sua dificuldade seja um ganho para a *persona*. “Esse é o papel desse professor!”

“Ah... tem um participante que tem um olhar muito bacana para o visual (...).”

Eu posso eleger (...) esse aluno como aquele que vai dar um *shape* do visual” (“dar a forma”), por ex. Se eu fosse só um Diretor **eu teria que** determinar essas ações. Mas esse Docente-Diretor não. Ele ao mesmo tempo em que está percebendo estas as ações ele já está percebendo também as competências desses alunos dentro de sala. Então eu posso perceber: Esse aqui (aluno, participante) vai me ajudar na carpintaria dramatúrgica. O que seria essa carpintaria dramatúrgica? Enquanto está acontecendo as cenas ele está anotando tudo o que todo mundo está falando. Ele já vira um possível assistente de direção, por exemplo, dentro daquele processo. Mas isso você não tem como saber se você não tem esse entendimento de observação e de praticidade dentro do grupo. Você não vai chegar lá e descobrir estas habilidades na hora. Não é a pergunta: “Quem é que se interessa para fazer o Assistente de Direção? ... por exemplo... Ninguém vai se interessar em fazer...Mas durante o processo você vai sentir... aquele ali tem um olhar ‘bacana’ para a sonoplastia.. .Por que o Teatro-Seminário tem tudo? ( Resposta) : Porque todo mundo passa por tudo...

**LA-** Você tem a capacidade de visualizar temas... de movimentar o grupo mesmo... Isso aqui não vai dar certo vou trocar tudo... ou então você coloca outra coisa:

“...aquilo ali...isso aqui...”

**RR—** O Teatro-Seminário é isso! Ele é desapego. Ele não é hermético: se você criou uma imagem, no outro encontro você pode se desfazer daquela imagem. Ou.. isso aqui não funcionou ou se desgastou....Tem que ter essa rapidez de pensamento...

**LA —** Este formato sugere quase um *hiperlink*, né?

**RR-** Isso!

**LA —** (...) Você trabalha uma referência. Essa mesma referência já te leva a um pensamento mais adiante. Você, então, abre outras possibilidades...

**RR—**Isso...é quase como se estivéssemos abrindo janelas do Windows...Abriu...Abriu...

**RR —** Por isso que é importante nesse período de incubadora do Teatro-Seminário você derramar informação. É como a gente fazia lá no Ariano Suassuna..... O grupo se vê assoberbado de informações. Todos aqueles elementos, em algum momento, serão utilizados depois. Todas essas informações serão utilizadas: é uma voz que você ouviu, uma imagem que ficou muito forte na cabeça ...Mas isso tudo fez parte do processo. É o que a gente vive hoje... Você tem a internet aí... mas ela está “rasa”. O que o Teatro-Seminário faz? São muitas informações, mas você aprofunda tudo isso. De que maneira? Você vai ter esses elementos todos dentro das suas vivências.

As duas coisas não são separadas. Você não vai ver Shakespeare fora de você. Você vai ver Shakespeare dentro de você. Você não vai ver o Suassuna **do** Nordeste. Vai ver o Suassuna dentro do Nordeste. Você vai ver Suassuna que aquele grupo personificou como uma alma nordestina. Não precisa fazer o sotaque pra ser o Suassuna. Você vai ver os elementos do Shakespeare dentro da essência daquele grupo.

A gente universaliza a obra. O Teatro-Seminário tem esse poder: de universalizar! Então é o aluno/participante que nunca viu Shakespeare, mas ele vai entender Shakespeare como o arcabouço dos elementos que ele vivenciou. Ele vai ver uma briga de família como Shakespeare. E é! Só que “lá” eu tenho uma briga pelos reinos ...e aqui na família eu tenho a briga pelo espaço de ver a televisão no sofá da sala. Então você vai trazer do macro para o micro... O tempo inteiro você vai trazer do macro para o micro...(..).

Eu posso chegar lá e dizer... “Vamos trabalhar o Shakespeare a partir da página tal e tal... e tal...isso é um outro trabalho...Não estou dizendo que isso é melhor ou pior mas não é o Teatro-Seminário”

**LA—** E dentro do Teatro-Seminário (TS), você tem etapas para se concretizar um trabalho inteiro do TS? Por exemplo: 1ª etapa: incubação; 2ª etapa X(...) até chegar ao produto?

**RR—** Sim.

**RR—** A primeira etapa é você uniformizar o grupo. Principalmente com grupos que você não conhece.

**LA—** O que significa isso?

**RR—** Uniformizar é: você entender quais são as texturas e os tempos de cada um. Eu tenho que conhecer meu grupo. (...)

Por exemplo. Fui fazer um trabalho agora em Anápolis. Eu não conhecia o grupo e tinha uma semana para ficar com eles. (...). Em uma semana eu tinha que dirigir o espetáculo. Então eu tenho que entender que grupo é esse (...).

Como é que eu faço isso. Eu peguei um dia... um dia e meio... para uniformizar o grupo. Eu tenho que fazer exercícios para que eu compreenda que grupo é esse, que grupo eu estou lidando. Então eu vou entender qual é o corpo, qual é a voz, quais são os tempos, quais são as dificuldades. Então ao mesmo tempo em que eu estou fazendo exercícios eu estou estudando o grupo. (...)

**LA—** Aí... entra o Teatro-Seminário...Quais são, então as etapas desta Metodologia ?

**1ª Etapa** - Incubação: nesta parte do processo deve-se uniformizar o grupo através de exercícios e jogos teatrais para que haja uma compreensão da textura do grupo e nivelamento de todos para que o processo avance na criação do tema a ser abordado.



**2ª Etapa** - Estímulos Temáticos: nesta parte do processo é importante que o professor traga todas as informações (imagens, sonoridades, objetos e outros itens) relacionadas ao temas ou autor a ser trabalhado. Assim teremos material para a próxima fase do processo. É importante ressaltar que o professor-diretor já tenha um caminho que deseja seguir na construção do espetáculo, por isso é importante a escolha do material a ser apresentado.

**3ª Etapa** - Construção de cenas: nesta fase do processo os participantes construirão cenas e/ou trabalhos corporais a partir dos estímulos evocados, colocando a própria visão a tona e o professor-diretor iniciará o processo de seleção para construção de espetáculo.

**4ª Etapa** - Nesta fase o professor diretor começará a carpintaria dramaturgica e cênica e já dará início o levantamento de cena, trazendo o texto junto com a construção do desenho cênico. E o processo de repetição no ensaio contribui para que os participantes assimilem o texto e as marcas elaboradas. Por isso é importante que todos os alunos-atores contribuam com ações e também que estudem todo o texto para criação de cenas de coro e protagonismos em diversos momentos.

**5ª Etapa** - Processo de criação de figurino, cenário e visagismo também com alunos atores para que eles façam parte do processo de criação técnica.

**LA** - Ribamar, já temos bastante material, nesta gravação, para a nossa pesquisa. Você gostaria de acrescentar mais alguma coisa antes de dar esta entrevista por encerrada?

**RR** - Acredito que este processo poderá contribuir de diversas formas para o professor em sala de aula. E como outros métodos que foram criados este também parte da experimentação e transforma-se em metodologia. Só agradeço pelo empenho e fazer com que esta metodologia se torne realidade e que outros professores tenham acesso e possam utilizá-lo de forma eficaz no processo pedagógico e artístico de criação. Muito agradecido pelo carinho e amor por este trabalho!!

**LA** - Queria, então, agradecer a você - em meu nome e em nome da Cia Viva de Teatro! - por esta entrevista, pela sua disponibilidade interna de pensar e falar sobre a sua metodologia do TS. E, sobretudo, agradecer a você e a sua Equipe por esses cinco anos em que vocês trabalharam conosco. Em especial, gostaria de agradecer o seu trabalho de Direção Teatral e por você ter acrescentado seu olhar à nossa pesquisa, trazendo seus caminhos pedagógicos, buscando novos caminhos conosco, apurando o nosso olhar e a nossa reflexão. Tenho certeza de que esta experiência acrescentará novos caminhos para cada um de nós e, principalmente, para a Pedagogia do Ensino do Teatro. Gratidão!