

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

Ser plateia para ser artista:

o artista em formação e a pedagogia da frequência das artes

São Paulo

2023

GUILHERME WILLIAM UDO SANTOS

Ser plateia para ser artista:

o artista em formação e a pedagogia da frequência das artes

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

U21s Udo Santos, Guilherme William
Ser plateia para ser artista: o artista em
formação e a pedagogia da frequência das artes /
Guilherme William Udo Santos; orientadora Eliane Dias
de Castro - São Paulo, 2023.
145 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. criação artística. 2. formação do ator. 3.
artes do espetáculo. 4. técnica teatral. 5.
pedagogia. I. Dias de Castro, Eliane, orient. II.
Título.

UDO SANTOS, Guilherme William. **Ser plateia para ser artista:** o artista em formação e a pedagogia da frequência das artes. 2023. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro.

Banca Examinadora

Aprovado em: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

À minha mãe que permitiu, e permite até hoje, que eu respire arte.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Eliane Dias de Castro, que acolheu as minhas inquietações desta pesquisa e possibilitou que eu pudesse crescer como pesquisador e professor ao longo do caminho.

Aos meus queridos artistas em formação, todos aqueles que passaram pelas salas de aula em que eu estive como professor, sem vocês essa pesquisa não existiria. Em especial, aos que participaram dessa pesquisa: Anna Mel, Beatriz Cairo, Beatriz Martini, Danielle, Dimitri, Edison, Giovanna, Heloísa, Hugo, Isabela, Larissa, Letícia, Maria Clara, Maria Eduarda, Marina, Ornella, Rafaela e Tarsila.

À minha família, que é a base do meu ser: minha mãe Elza, meu pai Francisco, meu irmão Gustavo, amo vocês!

Aos meus amigos, que são a força que nutre.

Aos companheiros de sala de aula: André Castelani, Anna Beatriz Cautela, Josiane Tonelotto, Juliana Pirani, Rafael Sertori, Tatiana Boulhosa e Vânia Pajares.

Aos que responderam ao meu chamado para colaborar com a pesquisa: Amanda Acosta, André Acioli, Anna Toledo, Bernadeth Alves, Beth Gallo, Beto Sargentelli, Bianca Tadini, Bruno Narchi, Camila Chiba, Carol Futuro, Célia Forte, César Baptista, Charles Möeller, Cláudio Serra, Daniel Cabral, Daniela Bustos, Douglas Picchetti, Eduardo Bakr, Eduardo Semerjian, Érica Trujillo, Fellipe Fratin, Flávio Baiocchi, Fred Silveira, Gabriella Argento, Giulia Nadruz, Guilherme Ferreira, Gustavo Sol, Ivan Parente, Kleber Montanheiro, Leo Abel, Luciano Fernandes, Luciano Gentili, Marcelo Colavitto, Mariana Barros, Marllós Silva, Maurício Inafre, Miriele Alvarenga, Nando Prado, Rodolfo García Vázquez, Rodrigo Miallaret, Saulo Vasconcelos, Sergio Somene, Sueli Santiago, Tadeu Aguiar, Thaís Fróis, Thiago Carreira, Thiago Machado, Vanessa Ceresini, Victor Maia e Victor Mendes.

À Ana Godoy, que foi força essencial para que o processo escritural da tese fosse construído como uma cena de teatro bem encenada.

Ao Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, que me acolhe como docente e foi meu berço da graduação.

Ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte e à Universidade de São Paulo, pela possibilidade de realizar o doutorado.

Aos colegas do grupo de orientação, em especial, Cice, Jaque e Lilian, pelas trocas importantes ao longo do processo.

Aos deuses do teatro!

*Por que não ter contado a vocês?
Há verdades que só podem ser reveladas se forem descobertas.
Vocês abriram o envelope, vocês quebraram o silêncio
Gravem o meu nome sobre a pedra
E coloquem a pedra sobre meu túmulo.
Sua mãe.
(Nawal Marwan, personagem de Incêndios, de Wajdi Mouawad)*

Resumo

UDO SANTOS, Guilherme William. **Ser plateia para ser artista:** o artista em formação e a pedagogia da frequência das artes. 2023. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta tese de doutorado investiga a frequência das artes, com ênfase no teatro, como instrumento pedagógico para a formação de artistas da cena. Adota-se a metodologia de pesquisa-intervenção e é conduzida com estudantes do ensino superior em artes cênicas. A análise é realizada por meio do Discurso do Sujeito Coletivo, uma ferramenta que permite compreender e interpretar as perspectivas e experiências dos participantes envolvidos no processo de formação artística. O estudo inicia com um olhar histórico sobre a trajetória do ensino do teatro no Ocidente, explorando como diferentes contextos culturais e momentos históricos moldaram a pedagogia teatral ao longo dos séculos. Essa revisão histórica fornece uma base para a compreensão das práticas pedagógicas contemporâneas no campo das artes cênicas e estabelece o pano de fundo para a pesquisa realizada com os estudantes. A intervenção tem como objetivo investigar os efeitos da frequência das artes no processo de formação dos artistas da cena. Por meio de encontros programados e atividades práticas, os estudantes são encorajados a explorar e refletir sobre as potencialidades pedagógicas das artes e o papel do teatro em sua formação. Com base nos resultados da intervenção e na análise dos discursos coletivos dos participantes, a tese propõe um modelo pedagógico que integra a frequência das artes como instrumento fundamental na formação de artistas da cena. Essa proposta tem o potencial de enriquecer o processo educativo, estimular a criatividade e a sensibilidade artística, bem como promover uma compreensão mais aprofundada dos aspectos históricos e culturais do teatro.

Palavras-chave: Formação em artes. Formação em artes cênicas. Teatro. Pedagogia.

Abstract

UDO SANTOS, Guilherme William. **Being audience for being artist: the developing artist and the pedagogy of arts attendance.** 2023. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This doctoral thesis investigates the attendance of the arts, with an emphasis on theater, as a pedagogical tool for the training of performing artists. The research adopts an intervention-research methodology and is conducted with higher education students in performing arts. The analysis is carried out using the Collective Subject Discourse, a tool that allows for understanding and interpreting the perspectives and experiences of the participants involved in the artistic training process. The study begins with a historical look at the trajectory of theater education in the West, exploring how different cultural contexts and historical moments have shaped theatrical pedagogy over the centuries. This historical review provides a foundation for understanding contemporary pedagogical practices in the field of performing arts and sets the stage for the research carried out with the students. The intervention aims to investigate the effects of attending the arts in the training process of performing artists. Through scheduled meetings and practical activities, students are encouraged to explore and reflect on the pedagogical potentialities of the arts and the role of theater in their training. Based on the results of the intervention and the analysis of the participants' collective discourses, the thesis proposes a pedagogical model that integrates the attendance of the arts as a fundamental tool in the training of performing artists. This proposal has the potential to enrich the educational process, stimulate creativity and artistic sensitivity, as well as promote a deeper understanding of the historical and cultural aspects of theater.

Keywords: Arts education. Performing arts education. Theater. Pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: PERCURSO DE UM OLHAR PARA O TEATRO.....	10
1. HISTÓRIAS DO TEATRO: O BERÇO DA EXPRESSÃO CÊNICA E AS PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS	16
1.1 ENSINO DE TEATRO NA ANTIGUIDADE.....	19
1.2 O TEATRO E A IDADE MÉDIA	22
1.3 A MODERNIDADE E SUAS VISÕES SOBRE O ENSINO DE TEATRO	23
1.4 O SÉCULO XX E UM PEDAGOGO DO TEATRO: CONSTANTIN STANISLAVSKI.....	24
1.5 ENSINO DE TEATRO NA CONTEMPORANEIDADE	26
1.5 O BRASIL E O ENSINO DE TEATRO.....	27
1.6 REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DA FREQUENTAÇÃO E DA FRUIÇÃO NO ENSINO DE TEATRO	28
2. AS BASES DA CENA: METODOLOGIA.....	38
2.1 MATERIAIS E MÉTODOS.....	38
2.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E PLANO DE TRABALHO.....	41
2.3 ANÁLISE DOS DADOS E RESULTADOS ESPERADOS.....	47
2.4 ASPECTOS ÉTICOS	50
3. INÍCIO DOS ENSAIOS: REFLETINDO SOBRE A INTERVENÇÃO	52
3.1 O PRIMEIRO ENCONTRO.....	53
3.2 O SEGUNDO ENCONTRO.....	59
3.3 O TERCEIRO ENCONTRO	61
3.4 O QUARTO ENCONTRO.....	62
3.5 O QUINTO ENCONTRO	64
3.6 O SEXTO ENCONTRO	65
3.7 O SÉTIMO ENCONTRO	65
3.8 O OITAVO ENCONTRO	67
3.9 IMPRESSÕES PRELIMINARES.....	68
4 CRIANDO A CENA: ANÁLISE DOS DADOS.....	72
4.1 AS IDEIAS PERIFÉRICAS E OS CAMINHOS PARA UMA ANÁLISE DOS DSC: MORADA, OLHAR E FAZER.....	73

4.2. DO DSC AOS INTERLOCUTORES POSSÍVEIS PARA A ANÁLISE	77
4.3. RELACIONAR-SE COM O TEATRO	81
4.4 CRIAR TEATRO	84
4.5 SENTIR O TEATRO	85
4.6 UMA JUNÇÃO DOS TRÊS DISCURSOS DO SUJEITO COLETIVO	88
4.7 O CONFLITO SE ESTABELECE EM CENA: VALIDAÇÃO DOS DSC E DAS ANÁLISES	89
4.8 ENSAIO GERAL: POR UMA PEDAGOGIA DA FREQUENTAÇÃO DAS ARTES	91
4.9 AO FINAL DO ENSAIO, PERGUNTAS ECOAM!	93
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CENA GANHA O PALCO	96
REFERÊNCIAS	100
ANEXO I	102
ANEXO II	105
ANEXO III	107
ANEXO IV	115
ANEXO V	138

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no primeiro encontro	56
Quadro 2 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no primeiro encontro	59
Quadro 3 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no segundo encontro.....	60
Quadro 4 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no segundo encontro.....	61
Quadro 5 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no quarto encontro	62
Quadro 6 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no quarto encontro	63
Quadro 7 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no quinto encontro.....	64
Quadro 8 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no quinto encontro.....	64
Quadro 9 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no sétimo encontro.....	66
Quadro 10 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no sétimo encontro.....	66
Quadro 11 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no oitavo encontro.....	67
Quadro 12 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no oitavo encontro.....	68

INTRODUÇÃO: PERCURSO DE UM OLHAR PARA O TEATRO

Ao pensar sobre a relação de um artista em formação com o teatro, penso também na minha relação com o teatro - como ela surge? Tenho lembranças de ser plateia ainda pequeno, com a minha mãe me incentivando e levando aos espetáculos. A nossa memória muitas vezes é traiçoeira e, por isso, a imagem mais forte que tenha é de uma montagem de A Branca de Neve na qual dormi ao longo do espetáculo, não lembro de uma cena sequer, mas tenho vívida a foto com o elenco em minha mente. Naquela época, vale salientar que a minha brincadeira favorita era de ser professor. Já estava ali uma clara e nata encenação - eu, meus livros, materiais e lousa junto com a plateia de alunos fictícios. Também havia as encenações feitas com os bonecos e as peças de Lego que serviam como cenário.

Daquele pequeno Guilherme que estava na plateia por incentivo da sua mãe, pulamos para os anos finais do Ensino Fundamental II, cursados na Escola Estadual Rodrigues Alves, localizada na Avenida Paulista. Por sua localização privilegiada e próxima à União Cultura Brasil-Estados Unidos, fomos convidados a integrar um projeto no qual teríamos aulas de inglês e outras atividades culturais. Entre elas, novamente, eu encontrava o teatro. Foi ali que comecei a conhecer um pouco que faz essa arte ocorrer no palco. Fui apresentado à mesa de som e luz e brinquei bastante por ali.

Naquela mesma época, lembro de ver no caderno Ilustrada do Jornal Folha de São Paulo, uma matéria que falava sobre o retorno de montagens de teatro musical da Broadway feitos como réplicas no nosso país, porém, em língua portuguesa. Era anunciada a chegada do espetáculo Les Misérables no, então, Teatro Abril. Na época, não sabia da importância do show e me detive na informação seguinte: o espetáculo que sucederia a montagem citada seria A Bela e a Fera, da Disney.

Fã da Disney e, principalmente, de A Bela e a Fera, fiquei com aquilo na cabeça. Cheguei ao Ensino Médio - diga-se de passagem, querendo cursar Licenciatura em Ciências Biológicas - e queria muito ver o musical citado. Apesar dos altos valores dos ingressos, acabamos indo eu, minha mãe e a minha tia. Foi uma noite realmente de magia, parecia que o desenho havia se materializado na minha frente. Era tudo muito inexplicável e atraente.

Logo depois, a questão da Biologia é posta em xeque. Eu descobri que, ao longo do curso, eu teria aulas de anatomia humana que não seriam só teóricas, mas envolveriam o contato com cadáveres. Dessa decepção, seguimos para a minha insistência em assistir novamente ao espetáculo. Mal sabia que dali, acabaria conhecendo elenco e produção, descobrindo outros caminhos e optaria por cursar Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV, como pessoas da produção, um universo que começava a me encantar. Ao longo da graduação, ainda cursei o Técnico em Teatro, explorando a arte do ser ator.

Pela minha graduação, acabei indo atuar no Jornalismo Cultural, sempre falando sobre teatro. Daí, cheguei a uma editora com foco em livros de Artes. Porém, o desejo de ser professor que aquela Licenciatura em Biologia continha, não desapareceu. Com isso, fui para o almejado mestrado. Dali para a Licenciatura em Letras e a sala de aula.

Comecei como professor de Espanhol no Ensino Fundamental e Médio, mas logo cheguei no Ensino Superior. Curiosamente, no curso de Artes Cênicas. O mundo dá voltas incríveis. Tive o privilégio de ser professor da primeira turma do curso na própria universidade em que me formei em Comunicação.

Ali, lembro que na primeira aula, no primeiro contato com os alunos, repleto dessa trajetória contada que em mim pulsava, perguntar "Qual a sua relação com o teatro? E quais as suas referências?". As respostas levariam à formulação de todo o universo temático e de pesquisa do presente doutorado. Porém, o movimento de pesquisa é vivo e até chegar no que esse texto almeja apresentar, algumas temáticas foram desenhadas: um olhar historiográfico para o *stage management*, análises e processos de escrita de rubricas em um texto teatral, um estudo sobre como o teatro pode ser material para o estudo das artes plásticas...

Nesse caminho, processos seletivos perdidos por não verificar a divulgação de edital, orientadora desejada não alcançável por ausência de vagas, e uma surpresa no processo seletivo em que passei, pelo encontro de uma orientadora tão sensível ao processo, às descobertas da pesquisa e à temática. Com ela, a discussão vai se revelando por outro caminho, que relato abaixo e sendo que, no meio desse percurso - que sabemos agora nunca acabará - perco a minha referência maior - minha mãe.

O projeto inicial partia da frase "O que você vê?", fala Mark Rothko como personagem da peça Vermelho, escrita por John Logan e produzida pela primeira vez em 8 de dezembro de 2009 no Donmar Warehouse em Londres. No Brasil, a

encenação da peça realizada em 2012 no Teatro do Instituto Tomie Ohtake, a cargo de Jorge Takla, inicia com a fala de Rothko que começa o presente texto enquanto o ator que dá vida ao pintor permanece em frente a uma grande tela vermelha. Esse questionamento norteia a dramaturgia da peça, mas, mais do que isso, é uma das grandes perguntas quando pensamos na inter-relação entre produtor e receptor dentro do campo da recepção e produção da arte. Ao longo do texto teatral, o dramaturgo e roteirista John Logan - que também é responsável pelo filme "Gladiador", ganhador do Oscar em 2001 - aborda como a diferença de idade entre duas pessoas, além de sua bagagem cultural influenciam na sua percepção artística, levando o debate do mundo da pintura para a vida. Com o objetivo de exaurir essa discussão em cena, o autor traz uma série de menções a pintores, personalidades artísticas e suas obras, assim, acaba por, de maneira secundária, levar seu público a um lugar talvez pouco explorado, a fruição de obras de artes plásticas.

Em 2016, quando Antônio Fagundes resolveu fazer uma segunda temporada da peça no Brasil, ele e seu filho Bruno Fagundes, que o acompanha em cena, chegaram à conclusão de que deveriam ajudar o seu público. "Nós vamos realizar uma exposição no saguão no teatro com uns dez painéis que vão explicar tudo o que citamos na peça", contou Antônio em entrevista para o site da Folha de S. Paulo¹. "Se a pessoa quiser, antes da peça ela já chega e se informa por lá, senão, vê na saída", complementa.

O olhar para a obra citada, coloca em questão um olhar social: o direito de todo e qualquer cidadão a poder se relacionar com a arte como elemento cultural estruturante de sua subjetividade. Assim, o entender-se no mundo, o ser, o existir, perpassa a cultura, as tradições de uma sociedade. Dessa maneira, ir ao teatro é também questão cultural. No Brasil, o teatro é ainda distante da população como apontam os dados de uma pesquisa realizada em 2010 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea)², que afirma que metade da população brasileira nunca foi a cinema, teatro ou museu. Já em São Paulo, segundo a pesquisa "Viver em São Paulo: Cultura"³, realizada em 2018 pela Rede Nossa São Paulo e Ibope Inteligência,

¹ Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1801170-antonio-fagundes-reestreaia-peca-vermelho-ao-lado-do-filho.shtml>. Acesso em 18 de maio de 2020.

² Conforme nota da Gazeta do Povo disponível em <https://www.gazetadopovo.com.br/cultura/metade-dos-brasileiros-nunca-foi-a-cinema-teatro-ou-museu-0v1b65ipencimrrmevun4e5hq/>. Acesso em 18 de maio de 2020.

³ Pesquisa completa em https://www.nossasaopaulo.org.br/pesquisas/viver_em_sp_cultura_2018_completa.pdf. Acesso em 18 de maio de 2020.

em parceria com o Sesc São Paulo, 59% dos paulistanos não vão ao teatro nem uma vez ao ano.

O teatro me deu a minha vida.
André Acioli - Gestor e Curador Artístico

A minha história, ainda que de um local extremamente pessoal, foge aos dados, já que lembro de, ainda muito pequeno, frequentar as salas de teatro. Também desde pequeno, minha inquietação sempre foi o ensino. Meus processos de entendimento e meu olhar para o mundo sempre passaram pela sala de aula, seja aquela verdadeira, em que eu era o estudante que despertava para os mais diversos fatos, seja aquela imaginária na minha casa, onde, estimulado, como já apontei anteriormente, pela minha mãe, sempre fui o professor de estudantes que só eu mesmo via. Daquele tempo, à minha chegada efetiva em sala de aula, uma longa trajetória que resulta em minha atuação profissional como docente de Artes Cênicas no ensino superior começou a ser trilhada e fez com que questionamentos sobre o pensar e ensinar teatro surgissem. Em minha formação enquanto artista de teatro, também sempre me foi dado um campo expandido, para além do atuante explícito e visível da cena. Assim, cursei o técnico de teatro para ser ator, mas desenvolvi realmente meu olhar para a cena e o entendimento de teatro no curso de direção da SP Escola de Teatro, projeto de artistas da cena que atuam em sete cursos diferentes (Direção, Dramaturgia, Atuação, Humor, Cenografia e Figurino, Técnicas de Palco, Sonoplastia e Iluminação). Ali, além de sermos constantemente estimulados a sermos plateia, a irmos ao teatro, éramos colocados em vivências coletivas entre os sete cursos para a criação de um fazer artístico, de uma poética subjetiva que surgisse nos grupos. Dessa maneira, entendo o ensino como um processo que parte da provocação e de estímulos que possam criar inquietações para que cada indivíduo, dentro dos seus processos de subjetivação, possa gerar significado para algo. Pensando em teatro, a vivência como plateia, a possibilidade de fruir enquanto público, ser provocado pela arte em cena ao mesmo tempo que se é provocado com o pensar teatro em sala de aula é algo importante.

Assim, na primeira aula de toda turma que entro para iniciar um curso, sempre questionei meus estudantes sobre quais as suas referências, sobretudo as teatrais: o que assistem e quais as vivências que têm como plateia. Na maioria das vezes, recebi respostas vagas ou tive muitos que afirmaram irem pouco ou nunca ao teatro. Por

outro lado, a grande maioria já estudou teorias do teatro, leu críticas, teve vivências práticas de montagem seja em atividades do colégio ou mesmo em cursos livres e até técnicos de teatro. Ao longo das aulas, acabei por perceber que aqueles que frequentam o teatro como público, ao fruírem das obras, formavam conceitos, renovavam ideias, entendiam o fazer teatral e até evoluíam seus processos criativos, aparentemente, um processo nada surpreendente considerando a realidade dos fatos apresentados, mas, uma inquietação começava a surgir, assim, questionei-me sobre a necessidade aparente de ser plateia como elemento mediador da teoria artística para que a prática se efetive. É preciso refletir e entender que as artes cênicas estão para além do teatro, elas envolvem um olhar para o espetáculo, a vivência ao vivo de uma forma expressiva que abrange atuantes, portanto, podemos falar em teatro, dança, circo, performances... Ainda assim, meu questionamento reside muito sobre o teatro em si, uma vez que, apesar do espectro amplo das artes cênicas, o curso é conhecido e entendido como formador daqueles que irão trabalhar com o teatro, sendo que, na grade pensada para a instituição em que atuo, esse olhar para o teatro não reside somente nos atores, bem como nos profissionais envolvidos no fazer teatral – produtores, diretores, cenógrafos, figurinistas, sonoplastas, iluminadores, dramaturgos e outros.

Se a teoria e a crítica da arte se fazem pelos processos de reflexão sobre a prática dela, como o ensino-aprendizagem de artes cênicas é mediado pelos atos de ver e fruir uma obra teatral para além das discussões teóricas e exercícios práticos de vivência? Assistir às obras teatrais encenadas é elemento fundamental no processo de ensino-aprendizagem de Artes Cênicas? Como preparar o artista-estudante para ganhar acuidade no seu processo criativo com um processo de frequentação da obra?

Para desdobrar, e na tentativa de responder, essas questões, lançamo-nos no desenvolvimento da pesquisa. Estudos teóricos, metodológicos e intervenções práticas compõem os cenários da investigação. O processo escritural se fez por múltiplos modos: nos trabalhos das disciplinas e da qualificação, nos encontros específicos sobre este tema no grupo de orientação composto pela minha orientadora e colegas orientandos com seus olhares sempre múltiplos atentos e, deste processo, desdobraram-se narrativas que vão entretecer partes dos capítulos. Deste modo, esta tese de doutorado investiga a formação de artistas da cena e suas implicações, sendo estruturada em cinco capítulos interconectados que abordam aspectos históricos, metodológicos, práticos e analíticos relacionados ao tema. O capítulo 1 fornece uma

base teórica, abordando a evolução do teatro ocidental e como a formação de artistas da cena tem sido influenciada por diferentes momentos históricos e contextos culturais. No capítulo 2, discutimos a escolha metodológica da pesquisa-intervenção e apresentamos o Discurso do Sujeito Coletivo como metodologia de análise, que nos auxilia na interpretação e compreensão dos discursos coletivos dos artistas em formação.

Ao longo do capítulo 3, descrevemos o processo de intervenção realizado com os artistas em formação, detalhando os encontros programados e a interação entre os participantes, enquanto no capítulo 4, analisamos os dados coletados durante o processo de intervenção e refletimos sobre como o percurso vivido pelos artistas em formação pode responder às questões que motivaram a pesquisa. Por fim, o capítulo 5 propõe novas perspectivas e olhares para a formação de artistas da cena, sintetizando os principais achados da pesquisa e discutindo o potencial impacto das descobertas na prática pedagógica do teatro e na formação de futuros artistas da cena.

Com essa estrutura, esta tese busca contribuir para o campo de estudos do teatro, proporcionando uma análise abrangente do processo de formação de artistas da cena e promovendo um debate mais amplo sobre as práticas pedagógicas e as perspectivas históricas no contexto do teatro ocidental.

1. HISTÓRIAS DO TEATRO: O BERÇO DA EXPRESSÃO CÊNICA E AS PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS

Quando se fala em pré-história, a associação com um modo de vida rudimentar e com as cavernas parece inevitável. Poucos conseguem fazer associações do período com o ato artístico, mas já naquela época o homem se utilizava das mais diversas formas de expressão para registrar seus feitos, expressar desejos e vontades, relacionar-se com divindades e relatar fatos do dia a dia.

Assim, a história do teatro inicia muito antes do que muitos imaginam, sendo que o início das artes cênicas está profundamente ligado aos rituais religiosos e às formas de expressão humanas. Contar algo é inerente ao humano já que a necessidade de narrar fatos e descrever acontecimentos pode ser percebida pelos vestígios históricos da arte antiga. Aqui, pretende-se discutir como as artes cênicas surgem no período da pré-história, com o chamado teatro primitivo, e relacionar tarefas que ali já surgiam com o diretor de cena, função ainda em descoberta, mas de extrema importância para o desenvolvimento artístico dos espetáculos teatrais.

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2006, p.1)

Parte-se da hipótese de que os xamãs já realizavam atividades de organização prévia, durante e após os rituais, exercendo, assim, atos que podem remeter ao nascimento da direção de cena. Na expectativa por conjurar outra realidade, ele assume um papel que posteriormente seria assumido pelos conhecidos atores. A principal diferença entre a pré-história e contemporaneidade está no acesso aos acessórios cênicos e sua articulação dentro do espetáculo.

Convenciona-se o uso do termo pré-história para se referir ao período anterior à invenção da escrita e do uso dos metais. Não se pretende que haja a ausência de história, mas sim mostrar a importância da escrita como registro para as civilizações contemporâneas. Posto isso, o teatro primitivo está compreendido neste período e pode ser relacionado ao estudo de três fontes principais: as tribos dos aborígenes, as

pinturas em cavernas, e danças e costumes populares. A intenção das artes cênicas no período era o de responder aos impulsos vitais, sendo assim,

A forma e o conteúdo da expressão teatral são condicionados pelas necessidades da vida e pelas concepções religiosas. Dessas concepções um indivíduo extrai as forças elementares que transformam o homem em um meio capaz de transcender-se e a seus semelhantes. (BERTHOLD, 2006, p.2)

Mesmo chamado de primitivo, o teatro daquele tempo já se utilizava de muitos acessórios que suas versões posteriores ainda valorizam, tais como máscaras e figurinos, além de cenários. Assim, os caçadores na Idade do gelo se reuniam para um ritual alegórico-mágico no qual matavam a imagem de um urso, devidamente mascarados como ursos também, para assegurar o sucesso em sua caçada. Portanto,

Existe uma estreita correlação entre a mágica que antecede a caçada – onde a presa é simbolicamente morta – ou o subsequente rito de expiação e as práticas dos xamãs. Meditação, drogas, dança, música e ruídos ensurdecedores causam o estado de transe no qual o xamã estabelece um diálogo com deuses e demônios. Seu contato visionário com o outro mundo lhe confere poder “mágico” para curar doenças, fazer chover, destruir o inimigo e fazer nascer o amor. Essa convicção do xamã, de que ele pode fazer com que os espíritos venham em seu auxílio, induzem-no a jogar com eles. (BERTHOLD, 2006, p.3)

Ao se munir de elementos que relacionamos às artes da cena atualmente e organizá-los de maneira que auxiliem na narrativa que pretendia empreender, o xamã assumia o papel criador da direção de cena, que não está ali somente para servir tecnicamente ao teatro, mas sim para criar junto, entender as necessidades da cena e propor soluções artísticas para que ela ocorra. Assim, se o encenador surge como função na primeira metade do século XIX, ele já tinha suas raízes fundidas com o diretor de cena desde o berço do teatro, já que desde os primórdios podemos localizar pessoas com a função estética e organizacional em favor de um espetáculo, seja ele uma peça de teatro ou um ritual de caça e religioso. Assim, se há alguém pensando e utilizando as possibilidades cênicas que estão disponíveis para construir um discurso, há teatro; se há teatro, há diretor, nem que ele assuma para si todas as outras funções, como a atuação. E se há diretor, há, encenador e diretor de cena.

Não se afirma aqui que aquela figura já se entendia como artista, diretor, encenador ou diretor de cena, mas que, em suas tarefas cotidianas para os rituais,

acabava por assumir funções que, hoje, relacionamos a esses artistas-criadores. Ao assumir o papel de protagonista do ritual, o xamã utilizava de elementos cênicos para atingir o seu objetivo, assim, previamente pensava no local do ritual (que poderia ser entendido como uma espécie de cenografia), no figurino adequado, bem como outros acessórios que poderiam auxiliar na magia, como um cajado, que poderia valorizar a sua figura e potencializar a cena ali desenhada.

Em Artes, nenhuma definição é dada como imutável e teorias de esteio totalmente opostos caminham paralelamente, dando origem a experiências e compreensões distintas, porém igualmente válidas. Assim também se porta o teatro enquanto uma das expressões artísticas das sociedades. É dentro do campo do teatro que se insere esta proposição. O campo do teatro é difícil de ser descrito, uma vez que trabalha com aquilo que é efêmero por essencial, trata-se de uma arte efêmera, no sentido de que é sensível ao passar do tempo. Diversas pessoas tentaram descrever ou explicar o que é teatro e, ainda que essas definições existam, elas insistem em pecar na falta da totalidade do sentido de teatro. Talvez por isso, em todas as disciplinas que leciono, semestre após semestre, sejam turmas que iniciam a troca comigo naquele momento ou turmas que já temos história, insisto em começar sempre na análise do objeto-mãe do curso: teatro. Sempre parto de uma solicitação para que definam teatro, por vezes, de maneira teórica e escrita e, outras vezes, por meio de expressões artísticas. O que percebi ao longo dessa jornada? Que ainda que muitas vezes eu tenha encontrado apontamentos que cruzam com o entendimento de teatro que habita o meu subconsciente, nunca foi a totalidade dessa definição apresentada. Para esse estudo, pode-se dizer que o teatro é a arte que surge com a soma de oito elementos – apresentados como categorias na obra de Pavis (2007, p.XIII): *dramaturgia*, texto e discurso, ator e personagem, gênero e formas, encenação, princípios estruturais e questões de estética, recepção do espetáculo, e semiologia.

A dramaturgia, que examina a ação, a personagem, o espaço e o tempo, todas as questões que contribuíram para fundamentar uma pesquisa teatral, textual e cênica ao mesmo tempo;

O *texto* e o *discurso*, cujos principais componentes e mecanismos no interior da representação examinamos;

O *ator* e a *personagem*, que constituem as duas faces de toda representação das ações humanas;

O *gênero* e as *formas*, cujos principais casos de figura repertoriamos, sem pretender esgotar a questão, o que é impossível, no caso;

A *encenação* e a maneira pela qual ela é apreendida e organizada, excluindo-se os termos técnicos da maquinaria teatral, o que exigiria um estudo específico;

Os *princípios estruturais* e as *questões de estética*, que não são especialmente ligados ao teatro, mas são indispensáveis para apreender sua estética e sua organização;

A *recepção do espetáculo*, do ponto de vista do espectador, com todas as operações hermenêuticas, sócio-semióticas e antropológicas que isto comporta;

A *semiologia*, que não tem nada de uma nova ciência a substituir outras disciplinas, mas que constituiu uma reflexão propedêutica e epistemológica sobre a produção, a organização e a recepção dos signos. (PAVIS, 2007, p. XIII).

Pode-se ainda falar sobre a origem do termo, *theatron*, que, do Grego, nos lembra o princípio fundante desta arte: local de onde se vê. Assim, lembra que o “teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento” (PAVIS, 2007, p.372), marcando que essa arte se fundamenta na visualidade e na presença do espectador para que contemple essa ação visual que está sendo apresentada ao vivo e somente naquele momento.

Refletimos aqui sobre o ensino de teatro, mais especificamente, sobre como formamos artistas desta arte. Mas como se deu esse processo historicamente? Que elementos estiveram presentes no ensino ao longo dos séculos e que foram instituídos através do tempo? Marcar algumas linhas dessas experiências, suas mobilizações sensíveis, e seguir seus cursos nos auxilia a pensar as ações na formação teatral ao longo do tempo. Exercitar esta revisão, potencializa nossa análise dos processos instaurados no presente estudo.

O teatro permite isso, que a gente respire uma mesma história no mesmo tempo espaço.

A gente pulsa junto.

Amanda Acosta - Atriz e Cantora

1.1 Ensino de teatro na Antiguidade

O teatro desempenhou um papel significativo na vida cultural da Grécia Antiga, e o ensino de teatro era uma parte importante da educação dos jovens. Os gregos antigos acreditavam que o teatro era uma forma valiosa de educação e que ajudava

a desenvolver habilidades fundamentais, como a capacidade de se comunicar efetivamente, trabalhar em equipe e compreender e expressar emoções.

A característica essencial do homem é a sua imaginação criativa. É esta que o capacita a dominar seu meio de modo tal que ele supera as limitações de seu cérebro, de seu corpo e do universo material. É este "algo mais" que o distingue dos primatas superiores. A imaginação criativa é essencialmente dramática em sua natureza. (COURTNEY, 2010, p.3)

Os alunos que estudavam teatro na Grécia Antiga eram treinados em vários aspectos da performance teatral, incluindo canto, dança, atuação e escrita de peças. O objetivo do treinamento era produzir atores altamente habilidosos e versáteis, que poderiam atuar em vários gêneros teatrais.

Uma das principais formas de teatro na Grécia Antiga era a tragédia, que contava histórias de heróis míticos e seus conflitos com os deuses. Os estudantes de teatro eram instruídos a estudar a mitologia grega e a história para compreender melhor essas narrativas e personagens.

Outra forma importante de teatro era a comédia, que muitas vezes satirizava a sociedade grega e seus líderes políticos. Os alunos que estudavam comédia eram encorajados a observar a vida cotidiana e a encontrar humor nela.

Os grandes dramaturgos gregos, como Ésquilo, Sófocles e Eurípides, foram responsáveis por muitos avanços na arte do teatro grego, desenvolvendo técnicas dramáticas e inovando a forma de contar histórias no palco.

Além disso, o teatro grego era uma forma de expressão política e social. As peças de teatro frequentemente abordavam temas relevantes para a sociedade da época, como a democracia, a justiça e a guerra. Daí seu papel na formação da cultura e identidade grega.

[...] o próprio teatro foi um importante instrumento educacional na medida em que disseminava o conhecimento e representava, para o povo, o único prazer literário disponível. Os dramaturgos eram considerados pelos professores tão relevantes quanto Homero, e eram recitados de maneira semelhante. O teatro, em todos os seus aspectos, foi a maior força unificadora e educacional no mundo ático. (COURTNEY, 2010, p.5)

Ao longo dos séculos, o teatro grego antigo influenciou muito o teatro ocidental, e muitos dos conceitos e técnicas desenvolvidos pelos antigos gregos continuam a ser usados hoje em dia.

Já no Egito Antigo, o teatro não tinha a mesma importância cultural e social que na Grécia Antiga, mas ainda assim existiam formas de ensino de teatro na época. O teatro tem uma longa história no Egito, com registros que datam do Antigo Império (2686-2181 a.C.).

Os dramas egípcios eram geralmente baseados em histórias mitológicas e religiosas, e eram realizados em templos e outros locais sagrados. Os atores usavam máscaras e roupas elaboradas para representar personagens divinos e humanos. Embora o teatro egípcio tenha sido influenciado pela cultura grega, ele desenvolveu uma identidade única. Os dramas egípcios geralmente apresentavam música e dança, e eram uma forma de adoração aos deuses.

No Egito Antigo, o teatro era geralmente associado a cerimônias religiosas e festivais, como o Festival de Osíris, que acontecia anualmente em homenagem ao deus que o nomeava. As performances teatrais eram realizadas por sacerdotes e eram baseadas em histórias mitológicas e religiosas.

Os sacerdotes eram responsáveis por transmitir as tradições culturais e religiosas para a população em geral, e, portanto, eram considerados os principais professores de teatro no Egito Antigo. Eles ensinavam a dança, a música e a atuação para os jovens que participavam dos rituais religiosos.

Além disso, a tradição da mumificação no Egito Antigo também contribuiu para o desenvolvimento do teatro. Os textos funerários eram frequentemente encenados durante o processo de mumificação, e os sacerdotes eram responsáveis por realizar essas performances teatrais.

No entanto, ao contrário da Grécia Antiga, o teatro não era uma forma de entretenimento popular e não havia uma classe de atores profissionais. As performances teatrais eram realizadas apenas em contextos religiosos e cerimoniais, e não havendo uma tradição de teatro secular.

1.2 O teatro e a Idade Média

O ensino de teatro durante a Idade Média é um tema complexo e variado, já que se trata de um período de muitas mudanças e transformações sociais, culturais e religiosas na Europa. Durante esse período, o teatro era visto como uma forma de expressão artística e cultural, mas não havia um sistema formalizado de ensino teatral. Na Europa medieval, o teatro era muitas vezes realizado por membros da comunidade local em celebrações religiosas e festivais, e não por atores profissionais.

As performances teatrais ocorriam principalmente nas igrejas e mosteiros, e tinham um caráter moral e educativo, visando ensinar lições religiosas e éticas para a população. Os monges e padres eram responsáveis por ensinar a arte da atuação para os jovens que participavam das performances teatrais religiosas, além de escrever peças e preparar as apresentações.

Com o passar do tempo, as tradições teatrais foram se desenvolvendo e algumas escolas e universidades começaram a oferecer treinamento em teatro e música. No entanto, mesmo com o surgimento dessas instituições, o teatro na Idade Média ainda era muito diferente do teatro moderno. Surgiram também as companhias teatrais profissionais, que começaram a produzir peças e a se apresentar em feiras e mercados. Essas companhias teatrais contratavam atores e técnicos, e ofereciam oportunidades de treinamento para novos artistas.

Foi criado um teatro litúrgico com um propósito didático centrado nas escolas monásticas. Seu objetivo era claramente o de ajudar o analfabeto a compreender a fé. Mas, educacional ou não, uma vez começado o processo, a criação dramática se desenvolveu rapidamente. [...] Foi sobre essa base de turbulência que o teatro da Igreja cristã se desenvolveu. Por cinco séculos, os Mistérios e Moralidades constituíram-se no único prazer intelectual das multidões. Escolas e livros, a bem da verdade, eram privilégios de poucos. Foi o teatro que propiciou às massas a sua educação. (COURTNEY, 2010, p.9)

Porém, vale destacar que, durante a Idade Média, o teatro enfrentou muitas restrições e censuras por parte da Igreja Católica, que considerava algumas formas de representação teatral como imorais e contrárias aos valores cristãos. Muitas das técnicas e conceitos desenvolvidos pelos antigos gregos foram perdidos durante esse período e tiveram de ser redescobertos mais tarde. O teatro medieval não enfatizava

a performance teatral como o teatro grego, e muitas vezes era menos elaborado em termos de cenários e figurinos.

1.3 A modernidade e suas visões sobre o ensino de Teatro

Durante a Idade Moderna, o teatro passou por uma transformação significativa; ele se tornou mais formalizado e estruturado, com muitos países desenvolvendo sistemas educacionais para treinar atores e outros profissionais de teatro.

No final do século XVI, as atividades dramáticas surgiram em quase todas as escolas. O humanismo enfatizava a arte do falar, particularmente o latim, e, muitas vezes, essa prática se fazia através do diálogo; isto reintroduziu o estudo do teatro antigo. Como consequência, encenações escolares eram comuns. Mas, esse caminho também permitiu aos pensadores desenvolverem formas ainda mais liberais de educação. (COURTNEY, 2010, p.10)

O Renascimento foi um período de grande efervescência cultural na Europa, e o ensino de teatro foi uma das áreas que mais se desenvolveram nessa época. Na Itália, o berço do Renascimento, o teatro foi muito valorizado e incentivado. A cidade de Florença, em particular, tornou-se um centro importante de produção teatral, com o surgimento de companhias teatrais profissionais e a criação de teatros públicos. Além disso, as universidades e as academias italianas também desempenharam um papel relevante no desenvolvimento do teatro renascentista. Nessas instituições, os estudantes tinham a oportunidade de estudar teoria teatral, aprender técnicas de atuação e produção, e participar de apresentações públicas.

Na França, por exemplo, o dramaturgo Molière fundou a primeira escola de teatro em 1643, que se tornou a Comédie-Française em 1680. A partir daí, o teatro começou a se tornar mais profissional e comercializado, com a criação de teatros permanentes e a ascensão de atores profissionais. A arte dramática francesa se destacou pela elaboração de peças complexas e bem estruturadas, como as tragédias de Pierre Corneille e as comédias de Molière.

Na Inglaterra, o teatro renascentista ficou marcado pela produção de peças de William Shakespeare, que revolucionaram a forma como o teatro era produzido e

encenado. As peças de Shakespeare eram escritas em versos, exploravam temas universais e apresentavam personagens complexos e profundos.

Percebe-se que o ensino de teatro durante o Renascimento era mais formalizado do que na Idade Média, mas ainda não existia um sistema padronizado de treinamento. Muitos atores recebiam treinamento em escolas e academias, mas a maioria aprendia por meio da prática e da experiência.

Durante o século XVIII, o teatro continuou a se transformar, tornando-se mais influente politicamente, com muitas peças satirizando a sociedade e os governantes. O teatro também se tornou mais popular entre as classes médias, que passaram a frequentar os teatros e financiá-los. Nesse período, muitas companhias de teatro se estabeleceram em Londres, Paris e outras grandes cidades europeias.

Já no século XIX, o teatro continuou a evoluir e a se adaptar. A tecnologia permitiu a criação de cenários e figurinos mais elaborados, e a música e a dança se tornaram uma parte importante. O ensino de teatro também se tornou mais formalizado, com a criação de escolas e academias de teatro em todo o mundo. Em 1868, Constantin Stanislavski fundou a Sociedade de Arte e Literatura de Moscou, posteriormente denominado Teatro de Arte de Moscou, uma das companhias mais influentes do mundo do teatro.

1.4 O século XX e um pedagogo do teatro: Constantin Stanislavski

Constantin Stanislavski (1863-1938), ator, diretor e pedagogo russo, revolucionou a arte da atuação e o ensino de teatro ao desenvolver uma abordagem que privilegia a experiência emocional e a autenticidade no palco. Sua abordagem, conhecida como método Stanislavski, sistema Stanislavski ou método das ações físicas, ainda que esses nomes gerem controvérsias entre os estudiosos que aqui não nos cabe discutir, teve um impacto significativo na evolução do ensino de teatro em todo o mundo.

Stanislavski defendia que a atuação convincente e verdadeira se baseava na capacidade do ator de experimentar emoções genuínas no palco, em vez de simplesmente representá-las. Para alcançar essa verdade emocional, ele desenvolveu uma série de princípios e técnicas que ainda são amplamente utilizadas no ensino de teatro. Uma delas é a memória afetiva, que propõe que os atores usem

suas próprias experiências emocionais pessoais como ponto de partida para entender e interpretar as emoções de seus personagens (STANISLAVSKI, 1936). Essa abordagem permite que os atores estabeleçam uma conexão emocional profunda com o personagem e melhorem a autenticidade de suas atuações.

Outro conceito central no método de Stanislavski é a ação física, que enfatiza a expressão das emoções e dos pensamentos do personagem por meio de ações físicas específicas e intencionais (STANISLAVSKI, 1957), o que promove uma atuação mais natural e convincente, pois os atores se concentram nas ações físicas e nas intenções por trás delas.

Além disso, Stanislavski destacou a importância de compreender a "espinha dorsal" ou o objetivo principal do personagem, que orienta suas ações e decisões ao longo da peça. Ao identificar e se concentrar nesse objetivo, os atores são capazes de criar uma atuação coerente e consistente. O estudioso também reconheceu a necessidade de os atores aprenderem a relaxar e se concentrar completamente para acessar emoções verdadeiras e agir de forma autêntica no palco (STANISLAVSKI, 1936). Para isso, ele desenvolveu uma série de exercícios de relaxamento e concentração que são fundamentais para o ensino de teatro atual. Ele ainda introduziu o conceito de "círculo mágico", uma área imaginária no palco onde os atores se sentem protegidos e livres para explorar e experimentar emoções e ações sem medo de julgamento. Esse conceito promove um ambiente seguro e propício à experimentação artística.

A influência de Stanislavski no ensino de teatro é incontestável. Seu sistema foi adotado e adaptado por diversos educadores e teóricos, como Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner, dando origem a várias abordagens e escolas de atuação, que, embora derivadas do trabalho de Stanislavski, possuem suas próprias nuances e ênfases, permitindo uma rica diversidade no ensino de teatro ainda hoje. Por exemplo, Lee Strasberg desenvolveu o chamado "Método" ou "Actors Studio", que enfatiza a importância da memória afetiva e da experiência pessoal do ator para criar uma conexão emocional profunda com o personagem (STRASBERG, 1987). Por outro lado, Stella Adler defendeu a importância da imaginação e da pesquisa na construção do personagem, em vez de se basear exclusivamente nas experiências pessoais do ator (ADLER, 2000). Já Sanford Meisner, outro discípulo de Stanislavski, criou o "Método Meisner", que se concentra na repetição, na observação e na resposta

espontânea entre os atores, enfatizando a importância da presença no momento e da interação autêntica com os parceiros de cena (MEISNER; LONGWELL, 1987).

O legado de Constantin Stanislavski é indiscutivelmente fundamental para a evolução do ensino de teatro e da arte da atuação. Seu trabalho pioneiro serviu como base para muitas abordagens e escolas de atuação, proporcionando uma sólida base teórica e prática para a formação de atores no mundo todo. Através do estudo e da aplicação de seus princípios e técnicas, os atores continuam a aprimorar suas habilidades e a alcançar maior autenticidade e profundidade emocional em suas performances.

1.5 Ensino de teatro na contemporaneidade

Hoje em dia, o ensino de teatro continua a ser uma parte importante da educação artística em todo o mundo, com muitas escolas e universidades oferecendo treinamento em todas as áreas da performance teatral. Além disso, muitas companhias profissionais oferecem programas de treinamento para atores e outros profissionais de teatro.

Com o surgimento da tecnologia digital, o teatro também se tornou mais acessível a um público global. Transmissões ao vivo e gravações de peças permitem que pessoas de todo o mundo assistam a produções teatrais de renome e descubram novos talentos.

Além disso, o teatro contemporâneo tem abraçado uma variedade de estilos e formas, desde peças tradicionais a experimentais. O teatro de rua, o teatro físico e o teatro de improvisação estão se tornando cada vez mais populares, e muitos artistas vêm explorando novas formas de utilizar a tecnologia no teatro.

O ensino de teatro na contemporaneidade enfatiza a importância da diversidade e da inclusão, com muitos programas de teatro trabalhando para ampliar as vozes sub-representadas e apresentar perspectivas diversas. Além disso, muitas escolas de teatro estão cada vez mais conscientes da importância da saúde mental dos artistas e estão oferecendo recursos e suporte para ajudar os alunos a lidar com o estresse e a pressão da profissão.

Em resumo, o ensino de teatro na contemporaneidade vem se transformando e se adaptando às mudanças na tecnologia e na sociedade. O teatro permanece uma

forma de arte vibrante e emocionante, e continua a desempenhar um papel importante na vida cultural de muitas comunidades em todo o mundo.

1.5 O Brasil e o ensino de teatro

O ensino de teatro no Brasil tem uma história rica e diversa que remonta ao século XIX, quando muitos grupos amadores surgiram em todo o país e se apresentavam em praças públicas e outros locais ao ar livre. Esses grupos de teatro eram formados por pessoas de todas as idades e classes sociais, que se reuniam para criar e apresentar peças que abordavam temas importantes para suas comunidades.

No início do século XX, o teatro brasileiro começou a se profissionalizar, e muitas companhias profissionais foram criadas. Uma das mais influentes foi o Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em São Paulo, em 1925. Essa companhia ajudou a popularizar o teatro no país e contribuiu significativamente para a formação de uma cultura teatral brasileira.

O teatro brasileiro é conhecido por sua diversidade e riqueza cultural, com muitas peças e performances explorando temas sociais e políticos. O teatro de rua é particularmente popular no Brasil, com muitos grupos realizando performances em espaços públicos para um público amplo e diverso. Essas performances, muitas vezes, abordam questões importantes para a sociedade, como desigualdade, racismo e violência urbana.

No entanto, o ensino de teatro no Brasil enfrenta muitos desafios. Um dos principais é a falta de financiamento e recursos para escolas e programas de teatro. Inúmeras são as instituições que lutam para manter seus programas ativos e para oferecer treinamento de qualidade para seus alunos. Além disso, muitos artistas de teatro lutam para encontrar trabalho e sustentar suas carreiras, o que pode levar a uma perda de talentos e criatividade no setor. Alguns deles estão explorando novas formas de utilizar a tecnologia no teatro, como performances virtuais e transmissões ao vivo pela internet.

O ensino de teatro no Brasil é uma parte importante da cultura e da vida artística do país, com muitos artistas talentosos e muitas companhias de teatro excepcionais. Embora enfrentem muitos desafios, esses artistas continuam a trabalhar

incansavelmente para criar obras de arte que inspirem e emocionem o público brasileiro e além.

1.6 Reflexões sobre o lugar da frequência e da fruição no ensino de teatro

Posso ser o que o teatro permite que eu seja: múltipla.

Célia Forte - Dramaturga e Produtora Cultural

No nosso objeto de estudo, que é composto pela noção de teatro anteriormente apresentada e a sua compreensão dentro de um processo de ensino-aprendizagem no curso superior de Artes Cênicas no lugar de fruição dos estudantes para que possam compreender o termo, sua essência e também praticá-lo. Consideramos, portanto, a frequência da obra de arte, no caso, de manifestações teatrais, como guia da trajetória de um estudante ao longo de sua jornada formativa tanto como atuante da arte como quando considerado o seu processo de subjetivação e interpretação do mundo e do seu fazer artístico. Sustentado teoricamente pelas leituras de Bakhtin e Vigostky, pretende-se tecer considerações sobre o entendimento de teatro quando se considera o processo de recepção bem como o de fruição no que tange ao público. É inegável que, quando alguém vai ao teatro, vê em cena uma visão do encenador e da sua equipe em relação ao material que havia sido proposto dramaturgicamente, considerando o processo clássico de produção teatral que envolve um texto elaborado previamente por um determinado dramaturgo, que é levado a cena por um encenador junto de sua equipe de atores e outros profissionais que participam do projeto de concepção e criação do espetáculo, como iluminador, sonoplasta, cenógrafo e figurinista.

Segundo Bakhtin (1997), quando alguém se imagina no mundo, esse alguém projeta a sua autoconsciência do seu ser no mundo e essa, por sua vez, “só se dá através da compreensão ativa e valorativa do outro que me enxerga enquanto corpo exterior que se destaca do seu entorno” (ZOPPI-FONTANA, 1997, p. 111). O personagem de um texto teatral por sua vez é um ser constituído, logo, também tem autoconsciência da sua existência no mundo e está sujeito ao olhar do outro para formá-la. Assim, analogamente, o encenador com sua equipe são o outro que enxerga esse personagem. Porém, não seria esse personagem que considera o outro para

valorar a sua própria existência, obrigado a considerar também o público para que sua existência realmente seja concretizada? Em outras palavras, não estaríamos aqui falando sobre o outro do outro?

Responder a essa indagação pressupõe considerar o dialogismo nesse processo. Em seu texto, Zoppi-Fontana traz que:

O conceito de dialogismo sustenta-se na noção de vozes que se enfrentam em um mesmo enunciado e que representam diferentes elementos históricos, sociais e linguísticos que atravessam a enunciação. Assim, as vozes são sempre vozes sociais que manifestam as consciências valorativas que reagem a, isto é, que compreendem ativamente os enunciados. (ZOPPI-FONTANA, 1997, p.111).

Dessa maneira, o diálogo, ou seja, a relação entre pessoas do discurso é fato necessário para a existência de alguém dentro de uma sociedade, já que se trabalha com signos e a sua significação. A autora ainda lembra em seu texto que outros autores já haviam considerado o lugar do observador dentro do diálogo. Porém, mesmo ela em sua pesquisa, apresenta esse observador como sendo o dramaturgo. Ao considerar o dramaturgo não como aquele que observa, mas como aquele que enuncia, traça-se um deslocamento dessa realidade. O dramaturgo nada mais é do que a realidade do personagem, já que é aquele que dá vida ao mesmo, criando-o tal qual como deseja. Porém, essa criação já é de fato uma visão que ele mesmo possui sobre algo a ser enunciado, assim, já considera a sua noção do outro para que aquele outro se expresse no texto que está sendo elaborado.

O encenador, ao pegar esse texto, soma sua visão exterior ao personagem a todo o processo descrito anteriormente. Assim, leva para a sala de ensaio, um outro do outro do personagem e traça com a sua equipe uma encenação com duas camadas a serem apresentadas na autoconsciência daquele que ganha vida na cena. A essas duas camadas, ainda podemos somar tantas quantas camadas sejam necessárias para contemplar os membros da equipe criativa que, em conjunto com aquele encenador, levam a cena ao palco. Chegada à cena ao palco, ela é apresentada para uma plateia que tem, por sua vez, visão exterior ao personagem, porém, o teatro por natureza é relação, é sociabilidade. Assim, é na apresentação com público que ganha vida e passa a existir. Portanto, é nessa concretude a ser vivida por artistas e público que o personagem existe. Então, por transposição, o outro do

outro do personagem reside em cada indivíduo da plateia. Não há, contudo, como negar o processo que ocorreu antes de que aquele personagem tenha sua leitura, seu processo de diálogo iniciado com cada espectador.

Para Bakhtin, o ator é autor-criador na medida em que sua consciência ou o seu saber abarca e dá acabamento a consciência da personagem e de seu mundo, redimensionando-os. Isso se faz possível por conta de um movimento de aproximação e distanciamento; o ator/autor mergulha no mundo da personagem e é afetado por seus valores, mas, ao mesmo tempo, distancia-se dela para lhe dar um acabamento estético, para realizar um ato de criação. (in MAGIOLINO, 2011, p.38)

Frente a isso, encontramos-nos com a complexidade da psicologia da arte, campo explorado por Vigotski, para quem, “a arte está para a vida como o vinho para a uva - disse um pensador, e estava coberto de razão, ao indicar assim que a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material” (VIGOTSKI, 1999, p.308). Assim, para esse pensador, para além do processo do diálogo que existe entre criação, criador e aqueles que presenciam o que foi criado, deve-se considerar que a criação ficcional do teatro apresenta – mesmo que em construções atuais mais abstratas – base no mundo real. Porém, essa base é somente ponto de partida para que se criem realidades e possibilidades que serão, portanto, baliza para que surja uma nova construção de sentido que se inicia no dramaturgo em sua costura textual, perpassa o encenador e a sua equipe no processo de levantamento da cena e chega no espectador na vivência do ato teatral.

Achamos que a ideia central da arte é o reconhecimento da superação do material da forma artística ou, o que dá no mesmo, o reconhecimento da arte como técnica social do sentimento. Achamos que o método de estudo desse problema é o método analítico objetivo, que parte da análise da arte para chegar à síntese psicológica: o método de análise dos sistemas artísticos dos estímulos. (VIGOTSKI, 1999, p. 3)

Para Vigotski, a vivência refere-se à relação dialética entre o indivíduo e seu ambiente social. Essa relação não é passiva; em vez disso, o indivíduo ativamente interpreta e dá significado às experiências com base em seu próprio contexto social e histórico. A vivência é, portanto, uma unidade de análise na qual a influência do ambiente sobre o indivíduo e a contribuição do próprio indivíduo são indissociáveis.

Esta ideia destaca-se da concepção tradicional de experiência, que pode ser vista como algo que simplesmente acontece a um indivíduo. Em contraste, aqui é uma interação ativa e construtiva entre o indivíduo e seu contexto, moldando tanto o desenvolvimento individual quanto a cultura mais ampla.

Pode-se falar então que para Vigotski, o teatro, como outras formas de arte, é uma representação da vivência. O ator, ao encenar um papel, não está simplesmente reproduzindo um personagem externamente, mas está revivendo internamente as emoções e conflitos do personagem, adaptando-os e interpretando-os através de sua própria lente pessoal. O mesmo acontece com o espectador: ao assistir a uma peça, ele não é um mero observador passivo. Em vez disso, o espectador também vive as emoções e os conflitos apresentados no palco, interpretando-os à luz de suas próprias vivências. Esta ideia de vivência teatral é uma confluência do pessoal com o cultural, onde a interpretação individual de uma obra de arte se entrelaça com os significados mais amplos e universais da obra.

O teatro, portanto, oferece uma janela única para entender a teoria da vivência. Ao criar ou testemunhar uma performance teatral, os indivíduos têm a oportunidade de explorar e reconfigurar suas próprias vivências, facilitando a introspecção e o crescimento pessoal. Vigotski via o teatro como um espaço onde o psicológico encontra o estético, onde a vivência individual encontra a expressão cultural. Esta interação é fundamental para entender a natureza transformadora da arte e seu potencial em enriquecer e moldar a psicologia humana. Para o psicólogo, o teatro não era apenas uma forma de entretenimento, mas uma poderosa ferramenta de desenvolvimento, reflexão e transformação psicológica.

Adentra-se na complexidade do fazer artístico como experiência social que exige daqueles que o fazem um entendimento do coletivo social já que a arte então só existe por entendermos que estamos em sociedade. A arte é produto cultural responsável pela mediação entre o indivíduo e o gênero humano. Ao produzir arte, o produtor sedimenta complexas atividades mentais que podem ser entendidas pelos demais seres humanos. Porém, para que tal entendimento ocorra, ele não pode ser mecânico e nem tão pouco passivo, assim as relações, junto àquele que frui, devem ser mediadas, criando um processo dialógico.

Esse entendimento sujeita a arte a uma íntima relação com outras disciplinas como as ciências sociais, a antropologia e a psicologia, pois tem como princípio o fato de que a arte exprime a sociedade que lhe dá origem ao mesmo tempo que possibilita

que esta mesma sociedade se aproprie das suas características. Assim, a realidade humana acaba sendo forjada pelos homens por meio de relações sociais estabelecidas, da mesma maneira que as funções psicológicas superiores são elaboradas e deixam de ser somente biológicas para ganhar a concretude e objetividade. Dessa maneira, pensando com Vigotski, conceitos como memória, consciência, percepção, atenção, fala, pensamento, vontade, formação de conceitos e emoção deixam de ser somente impulsos elétricos neuronais para ganhar a fisicalidade no mundo humano. Esse processo é realizado entre dramaturgo e equipe de criação de cena; entre equipe de criação de cena e espectador; entre dramaturgo e espectador; e entre personagem e todos esses agentes do processo, de modo que a arte exprime esse diálogo que possui diversas vozes para dar significado ao que ali é apresentado. Assim, o personagem só existe porque a sociedade reflete-se e entende-se em cena ao olhar de forma externa para si mesma dando poder à autoconsciência da sua presença no mundo.

Apointa-se talvez para o cerne do teatro: a construção do sentido de uma peça. Percebe-se, portanto, que é processo incerto e de diversas variáveis considerando que a visão externa é fator primordial para a compreensão de algo em um mundo de signos perante os dois teóricos utilizados como base. Assim, não se espera apontar caminho definitivo ou receita para que se construa uma peça de teatro considerando o processo de tomada de consciência do personagem de seu lugar dentro do mundo ficcional – da cena – e do real, mas sim apontar para considerações que encenador e equipe podem ter quando do fazer teatral que muitas vezes, ao realizar o processo, acabam por focar no que o público vai entender, diminuindo o valor polifônico desse processo que é a maior riqueza da criação artística.

Não se exige aqui a conversão do ato de frequentar o teatro, fruir de uma peça, em algo que seja ativo. Compreende-se que ao ter contato com uma obra teatral, o artista em processo de contínua formação elabora sensações e sentimentos, bem como refina o seu senso estético e reelabora a sua prática.

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de

partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o sabor em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2012, p.21).

Há que se considerar a frequência como algo essencial no processo de formação de artistas, ainda que muitos não entendam a sua importância e não façam relação direta com o processo em que estão envolvidos, já que muitas tramas começam a ser tecidas em determinados momentos, mas só vão se amalgamando em um futuro ainda desconhecido. A frequência é elemento pedagógico importante, não raro desconsiderado pelos professores de artes cênicas – já que quando falamos em artes visuais, por exemplo, temos vivências de desenhos e outras propostas que surgem a partir da observação de obras como elemento estrutural de muitas disciplinas. Percebemos, ao longo das histórias das artes, aprendizes com seus mestres, observando, vivenciando aquela frequência; assim, é importante salientar também que a mera observação não compreende a frequência aqui defendida, mas sim aquele pulsar diante da obra mediado, questionado, que movimenta internamente o artista em formação para que tudo venha a reverberar em seu campo sensível de maneira a, posteriormente, surgir em seu trabalho artístico.

O que seria a imagem? Aquilo que se forma e se concretiza e que os olhos captam ou aquilo que a mente forma em sua intenção de compreender o mundo? Diante da imagem, permanece-se diante de algo concreto que se apresenta com toda a sua intensidade ou somente aquilo que a mente interpreta, produz e, por fim, retém o que interessa? No caminho da construção da imagem na mente daquele que olha, temos a imagem olhando para aquele que a encara. Ao mesmo tempo que olha, é observado.

Ao deparar-se com a imagem que nos paralisa, qual a visão que ela tem de nós? Diante daquilo que menos se

quer ver ou daquilo que mais se deseja ver, qual a imagem que se forma? O que fica retido no inconsciente? O que pode ser retomado posteriormente? Nessa toada, o pintor utiliza a tela como suporte para a criação da imagem que habita sua mente para materializá-la e, então, possibilitar que seja visto pela imagem que ele mesmo criou. Em caminho semelhante, o encenador cria imagens em movimento que ao mesmo tempo que saem de sua mente para o palco, ganham vida para que possam olhar o seu criador.

No espetáculo *Vermelho*, um quadro vermelho, uma obra que pulsa... O que um espectador vê é realmente a imagem que diante de seus olhos se apresenta? Transformar uma pintura vermelha em cena é dar movimento para a imagem que alguém olha, mas a imagem que alguém olha já faz o movimento de olhar quem a observa, num caminho de mão-dupla, não há possibilidade de olhar sem ser olhado, de criar imagens sem que imagens nos criem. Assim, criador e obra se confundem. Quadro vermelho e o ato de um ator reproduzir um momento de pintura em cena são imagens que dialogam ao mesmo tempo que apresentam seu olhar. Estaria o artista envolto por aquilo que não existe e que passa a existir pela semiótica por ele criado?

Em meu processo criativo como encenador, a cena é uma pintura que ganha movimento. É aquela imagem que se forma em minha mente como diretor que dá o início do que deve ganhar vida. A imagem, então, começa a pulsar e ganhar vida no corpo dos atores que em seu trabalho e com sua pulsão dão nova leitura àquilo que é proposto, dessa maneira, nova imagem se forma, que me olha, me encara e tenta entender o que,

em minha mente, espelhou aquilo que agora se move sozinho.

O teatro é trabalho coletivo, a imagem imaginada pelo encenador nunca é concretizada em sua plenitude. A obra é viva não só pela pulsão da própria imagem, mas também por aqueles que compõem a imagem. No final, a imagem é corporalizada pelos atores, mas também é corpo daquele que primeiro a imaginou, daquele que iluminação deu, daquele que sonorizou, daquele que redesenhou os movimentos.

Nos caminhos do teatro, a criação – que surgiu como ritual nos primórdios da vida humana – sempre pulsou. Era dança, ligação com algo maior, riscar o ar com a imagem que desejávamos eternizar. O ar é a tela do artista do teatro. No espaço por ele habitado, imagens se concretizam em meio ao vazio que não está vazio. O artista, então, utiliza o invisível para tornar visível aquilo que em seu peito pulsa.

O espectador como elemento fundamental do processo teatral é estudado por diversos pensadores das artes cênicas, uma vez que o teatro se realiza frente a um público que reage à apresentação de forma síncrona com que ela ocorre, tornando assim cada sessão teatral única, carregada de significados que aquela plateia junto com aquela trupe criaram naquele determinado momento e que se esvai assim que a apresentação acaba, a não ser por fragmentos que permanecem na memória e vão passar a compor a experiência estética e sensível dos indivíduos ali presentes.

Considerado, portanto, como fator essencial às artes cênicas, o espectador também tem estudos voltados para a sua formação, seja quando pensamos em programas de formação de público e plateia, seja quando pensamos no teatro como instrumento pedagógico, como elemento que fortalece ou permite determinada articulação didática dentro de um processo, como pontua Flávio Desgranges:

Em nossos dias, um dos aspectos marcantes do pensamento acerca do valor pedagógico da arte está no desafio de tentar elucidar em que

medida a experiência artística pode, por si, ser compreendida enquanto ação educativa. Tentaremos, pois, abordar este aspecto do tema: como pensar a prática do teatro enquanto atividade educacional? Ou ainda, como compreender o valor pedagógico inerente à experiência proposta ao espectador teatral? (DESGRANGES, 2017, p.21)

A *Pedagogia do Espectador*, tema caro ao professor e pesquisador Desgranges, é elemento fundante desta pesquisa, já que pensa no propósito da educação que pode emanar e ser articulada a partir do teatro, como pontua Celso Favaretto no prefácio do livro *A Pedagogia do Espectador*, intitulado *A Cena e a Sala* (2020). O nome dado ao texto já indica também um olhar que ali está presente: o teatro enquanto elemento no processo de ensino que não é do próprio teatro, ou seja, a arte como aliada no ensino de outros conteúdos, ou seja, um estudo da recepção teatral que perpassa pela mediação. Porém, o olhar deste trabalho reside em pensar nesses conceitos já traçados e relacioná-los ao processo de formação de um artista de teatro, ou seja, a pedagogia do espectador aplicada àquele que é, ao mesmo tempo, espectador e fazedor, aquele que assiste, mas que também faz, evocando a definição grega de teatro. Em outra obra, *Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*, podemos ter uma aproximação do valor pedagógico do teatro:

E aqui estamos falando não só do estímulo a que os participantes concebam seus próprios produtos artísticos, suas cenas, personagens, ou do prazer de se aventurar em universos ficcionais, a partir da relação com uma cena apresentada em oficina ou um espetáculo teatral, mas também da vontade de conceber algo diferente, próprio, de pensar de uma outra maneira. Desenvolver a possibilidade de elaborar maneiras particulares de compreender o mundo, os acontecimentos cotidianos, tanto no que concerne à vida pessoal, quanto no que se refere às questões sociais, coletivas. Parece simples, mas é um fato: a vontade de transformar as coisas só pode efetivar-se se, inicialmente, tivermos possibilidades de inventar maneiras diferentes de compreender estas coisas e, em seguida, soubermos fazer com que a imaginação se apresente enquanto ação. E é justamente isto o que se pode trabalhar nas práticas teatrais, tanto a expansão do músculo da imaginação, exercitando maneiras de inventar algo particular, quanto a possibilidade de concretizar uma vontade, de fazer com que uma ideia seja apresentada enquanto ação dramática. (DESGRANGES, 2017, p.89)

Mas uma análise mais profunda do exposto, nos possibilita expandir os conceitos e refletir sobre a prática do ensino de teatro. A partir das vivências enquanto espectador, esperamos também que o artista em formação se relacione com a obra

para criar relações que possibilitem, em um outro momento, a concepção de algo novo e próprio. Dentro do campo da mediação teatral, existem ações propostas para que se concretizem trabalhos no qual a vivência enquanto espectador possibilite a apreensão do fazer artístico para que ele, posteriormente, seja expandido para a criação de outras práticas relacionadas a outros campos. Uma dessas práticas de mediação é a desmontagem.

A perspectiva da desmontagem está apoiada na ideia de se efetivar uma arte do espectador, tratando este como um artista em processo, propondo-lhe exercícios teatrais que se assemelhem aos desenvolvidos por um grupo teatral durante a montagem. O que pressupõe a implementação de dinâmicas que tornem os participantes aptos para interpretar (compreenderem artisticamente), tal como artistas implementam processos para interpretar (conceber artisticamente). Dessa maneira, guardadas as devidas diferenças, a preparação dos espectadores para a leitura da obra pode-se assemelhar com a preparação dos artistas em período de concepção do espetáculo, tendo em vista que os receptores são também criadores, e, se forem estimulados a investigar possibilidades de construção do discurso cênico a partir de propostas semelhantes às experimentadas pelos artistas, terão melhor conhecimento dos aspectos linguísticos utilizados naquele espetáculo. Ou seja, quanto mais íntimos dos variados aspectos da temática e das possibilidades expressivas dos elementos de linguagem em foco naquela encenação, mais disponíveis para empreender um percurso próprio na análise das cenas em questão. (DESGRANGES, 2017, p.166).

Consideremos essa prática dentro do contexto de formação de artistas, uma vez que quanto mais acesso eu tenho à linguagem, mais entendo os meandros que nela operam. Pode-se afirmar que muitos docentes utilizam tais princípios no ensino de teatro, mas a formalização desse uso e a sistematização dele, o seu uso intencional, para que o estudante possa compreender os processos e, a partir da sua compreensão e relação, propor o fazer teatral dentro do seu universo é o que pretendemos apresentar com a pesquisa aqui traçada.

2. AS BASES DA CENA: METODOLOGIA

É um paradoxo, é sair de si para me encontrar.
Gustavo Sol - Ator, Performer, Diretor, Professor e Pesquisador

A presente tese de doutorado tem como objetivo principal oferecer um arcabouço teórico e prático consistente para a investigação do objeto de estudo, assegurando a confiabilidade e a validade dos resultados alcançados. Na sequência, serão apresentadas as estratégias metodológicas cuidadosamente selecionadas, que permitem captar a complexidade e a riqueza das interações e fenômenos em análise. Essas estratégias têm o intuito de maximizar o rigor científico e a contribuição original desta tese ao campo de conhecimento. Além disso, serão considerados os princípios éticos e a reflexividade inerentes à pesquisa acadêmica, garantindo assim a qualidade e a relevância do retratado.

2.1 Materiais e métodos

Atualmente, embora muito se tenha caminhado no sentido de mudar percepções da sociedade em geral, o conhecimento científico é visto por muitos, e socialmente aceito, como superior a qualquer outro tipo de conhecimento. Considerando que a expressão artística é uma forma de construção de conhecimentos, ela seria considerada menor pois relaciona-se com experiências subjetivas, pessoais ou coletivas de caráter qualitativo e crítico, de complexa ordenação e classificação, agravando o conflito já explicitado.

Constitui crença generalizada que o conhecimento fornecido pela ciência é, de algum modo, superior relativamente aos demais tipos de conhecimento, como o do homem comum. Teorias, métodos, técnicas, produtos, contam com aprovação geral quando considerados científicos. A autoridade da ciência é evocada amplamente. Indústrias, por exemplo, frequentemente rotulam de “científicos” processos por meio dos quais fabricam seus produtos, bem como os testes aos quais os submetem. Atividades várias de pesquisa nascentes se autoqualificam “científicas”, buscando respeitabilidade. Essa atitude quase que de veneração à ciência deve-se, em boa parte, ao extraordinário sucesso prático alcançado pela física, pela química, pela biologia e por suas ramificações. Assume-se, implícita ou explicitamente, que por detrás desse sucesso existe um “método”

especial que, quando seguido, redundando em conhecimento certo, seguro. (CHIBENI, 2006, s.p.)

Entretanto, é preciso considerar que a questão do método tem sido um dos principais pontos dos trabalhos dos filósofos ao longo do tempo. Fato esse que lança outra luz à união dos saberes científicos e artísticos no que tange ao método. É preciso considerar uma integração dessas perspectivas, pensar em novas concepções que não se encaixam nos cânones e paradigmas antes definidos para poder desenhar estratégias que abarquem o valor atribuído à ciência sem que se destrua a natureza poética da arte. Em uma pesquisa sobre teatro e educação, na qual parte-se de um diretor-educador que tem como norte a perspectiva de que a arte por si só é elemento integrante da educação e que o papel do diretor e seu olhar para o processo de fruição correspondem a um planejamento de ensino, tal qual uma aula, as pesquisas que consideram a participação do pesquisador na própria pesquisa, as chamadas pesquisas participativas, parecem abordar um campo necessário para realização do aqui explicitado. Ressalta-se, portanto, a necessidade de colocar as pesquisas participativas com seu rigor metodológico dentro do campo do fazer artístico, trazendo assim o rigor científico para a presente pesquisa enquanto a poética também se instaura.

Dentro do universo dessas pesquisas, a chamada pesquisa-intervenção, que consiste em uma tendência que busca investigar a vida de coletividades na sua diversidade qualitativa e, portanto, assume uma intervenção de caráter socioanalítico e mostra-se atrativa para o processo de investigação proposto.

O processo de formulação da pesquisa-intervenção aprofunda a ruptura com os enfoques tradicionais de pesquisa e amplia as bases teórico-metodológicas das pesquisas participativas, enquanto proposta de atuação transformadora da realidade sociopolítica, já que propõe uma intervenção de ordem micropolítica na experiência social. O que se coloca em questão é a construção de uma “atitude de pesquisa” que irá radicalizar a ideia de interferência na relação sujeito/objeto pesquisado, considerando que essa interferência não se constitui em uma dificuldade própria às pesquisas sociais, em uma subjetividade a ser superada ou justificada no tratamento dos dados, configurando-se, antes, como condição ao próprio conhecimento. (AGUIAR; ROCHA, 2003, p.67)

Considerando-se que o conhecimento não está circunscrito à dicotomia falso e verdadeiro, uma vez que é acontecimento e, portanto, tem caráter intrinsecamente

polêmico, pode-se afirmar que o conhecimento é sempre parcial, assim, é tanto parte de uma instituição que o generaliza quanto singular em relação ao sujeito que o detém e o produz. Dessa maneira, as estratégias de intervenção traçadas na pesquisa têm como norteador o jogo de interesses que sempre está presente no campo investigativo, possibilitando analisar os efeitos de uma prática em certo cotidiano institucional, assim, desconstruindo territórios e possibilitando a criação de novas práticas.

Na pesquisa-intervenção, não visamos à mudança imediata da ação instituída, pois a mudança é consequência da produção de uma outra relação entre teoria e prática, assim como entre sujeito e objeto. No âmbito da Sociologia, a questão se vincula à afirmação de uma micropolítica do cotidiano constituindo uma trajetória concreta dos movimentos; no da Psicologia, envolve a recusa da individualização e da psicologização dos conflitos. (AGUIAR; ROCHA, 2003, p.71)

Assim, parte-se de uma abordagem em que há uma análise da construção prática de um discurso poético, porém, ainda não estão presentes elementos que voltem seu olhar para a fruição do espetáculo teatral. Dessa maneira, evoca-se Patrice Pavis que, em sua obra *A Análise de Espetáculos* (2008), tenta apresentar diversas possibilidades para que se trabalhe um olhar voltado aos espetáculos quando prontos, teorizando, portanto, sobre possibilidades de relatos sobre obras vivas, tal qual a natureza do teatro. O autor aborda em seu texto (2008, p. 29-30) um sistema de tomada de notas, sugerindo que o relato escrito seja preterido em relação aos desenhos, tal qual aqueles que fazemos quando temos papel e lápis à mão em momentos como reuniões e conversar ao telefone, já que eles não tiram o nosso foco da ação principal, ou seja, não nos retiram da imersão proporcionada pela experiência teatral. A partir dessa garatuja noturna registrada, ele ainda pontua que é possível responder a alguns questionários que auxiliam em um relato escrito sobre a obra vivenciada.

Em última instância da pesquisa, ainda é preciso considerar como entender se o plano de encenação e a obra – tal qual o plano de aula e a aula em si – atingiram o público nos objetivos desenhados artisticamente e em conhecimentos e saberes. Assim, uma entrevista semiestruturada pode dar pistas e caminhos a serem trilhados como norte de uma tabulação de dados que, a luz de toda a metodologia anterior explanada, possa revelar os resultados da investigação-criação aqui proposta.

Coloca-se luz então no fato de que a pesquisa não procura somente colocar o pesquisador no campo de suas observações – tal qual a pesquisa-ação – como também não busca somente problematizar a relação pesquisador com o seu campo de investigação. Busca-se aprofundar também quais as concepções de subjetividade que surgem com a investigação proposta. Portanto, surge nesse espaço a possibilidade de se pensar a intervenção como uma jornada na qual se propõe a ocupação de locais e vivências que estão em constante mudança que não pode ser antecipada. Assim, busca-se o ineditismo e o papel do pesquisador, que aqui também exerce a função de educador na figura de professor, é deixar-se surpreender por esse inédito que se vislumbra.

O princípio norteador deste procedimento é o de que a aproximação com o campo inclui, sempre, a permanente análise do impacto que as cenas vividas/observadas têm sobre a história do pesquisador e sobre o sistema de poder que legitima o instituído, incluindo aí o próprio lugar de saber e estatuto de poder do “perito-pesquisador”. (PAULON, 2005, p.23)

2.2 Procedimentos metodológicos e plano de trabalho

O mapeamento do campo pode ser realizado pela coleta de diálogos, textos, fotografias, registros em vídeo, entrevistas, entre outros materiais, que devem ser seguidos de observação minuciosa na intervenção por parte do pesquisador que agora assume o papel de cartógrafo, já que a cartografia enquanto procedimento trabalha não somente os signos linguísticos e não há privilégio deles.

“O que é do campo do visível é tão importante quanto o que é do campo do dizível” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33)

É necessário salientar que em tempos pandêmicos, a complexidade da pesquisa adentra o campo do digital e como o teatro se apresenta dentro dessa realidade, uma vez que a situação levou os artistas a continuarem e tentar pensar o teatro em diferentes plataformas e suportes, muitas vezes esbarrando e se embrenhando no campo dos trabalhos audiovisuais. Assim, a pesquisa intervenção mais uma vez se mostra importante, já que considera a construção do conhecimento sendo um fazer (PASSOS, 2009, p.74). A ânsia pelo entendimento de como a vivência como espectador reverbera no trabalho cênico de estudantes de artes cênicas ganha

novas nuances, já que os trabalhos antigos são apreciados em gravações disponibilizadas quando o registro foi feito, assim, o caráter da relação que acontece de forma síncrona entre público e apresentação se esvai, mas ainda há características teatrais que permanecem. Além disso, novas experimentações surgem a cada dia do isolamento social como forma de suprir o fazer teatral, ainda que questionamentos sejam feitos por muitos, é inegável a importância desses movimentos como manifestações artísticas e culturais e, mais uma vez, é importante analisar o impacto de se relacionar como esses produtos culturais enquanto artista em formação.

Portanto, a dimensão desta intervenção no campo investigativo desse projeto encontra-se no contato de estudantes de artes cênicas, que são por excelência artistas em formação, com obras artísticas cênicas - em quais suportes e formatos forem diante da situação atípica vivenciada em 2020 - em conjunto com um olhar pedagógico do pesquisador que também vivencia o papel e lugar de professor. Deste modo, a artesanaria do fazer teatral encontra-se com a artesanaria do construir-se enquanto artista, produzindo subjetivação em relações conceituais com a filosofia, a psicologia e a pedagogia.

Perseguindo respostas para a questão “como assistir ao teatro reverbera no fazer o teatro?”, elaboram-se oito encontros com duração de uma hora e meia cada. Esses encontros são frequentados por duas turmas de até vinte participantes cada, sendo que ocorrem de maneira síncrona e virtual, o chamado remoto, em virtude da situação de pandemia. Considerando que o pesquisador é professor do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, que utiliza a plataforma Zoom como mecanismo para as aulas remotas, optou-se por essa plataforma por familiaridade tanto do pesquisador quanto dos participantes, uma vez que eles são alunos da instituição em questão que se inscreveram voluntariamente para participar da pesquisa, que ocorre sem vinculação com disciplina, atividade avaliativa ou mesmo com a instituição citada. Ainda que a pesquisa tenha se realizado em âmbito não circunscrito ao curso ou disciplina, ou seja, extraoficialmente à instituição, a mesma aprovou a sua realização dentro do universo proposto contanto que um comitê de ética apropriado ao campo da pesquisa a aprovasse, o que também ocorreu.

Penso que o teatro é um dos caminhos, que toda arte pode nos oferecer, de pensarmos sobre a condição humana.

Essa reflexão é consequência da experiência - que é o teatro, - pela qual passam artista e público.

César Baptista - Diretor, Dramaturgo, Roteirista, Ator e Professor

Propõe-se a articulação de dois grupos:

- Grupo A - Terças, das 14h30 às 16h (de 28 de setembro a 16 de novembro de 2021, excluindo os feriados);

- Grupo B - Quartas, das 16h às 17h30 (de 29 de setembro a 17 de novembro de 2021, apesar da inexistência dos feriados, os encontros nas semanas que apresentaram feriados não foram realizados para que houvesse equidade).

A proposta de cada encontro segue um esquema padrão:

- *Check-in* - cada participante, inicia o encontro com uma palavra que reflita seu estado atual, sentimento, motivação – sendo que ao longo do desenvolvimento dos encontros, amplia-se para a possibilidade de que o participante utilize um movimento/gesto;
- Aquecimento;
- Fruição coletiva de uma cena teatral escolhida para o encontro – sendo a escolha entre obras que foram disponibilizadas, gravadas durante a pandemia ou mesmo criações feitas em tempos de pandemia, considerando as questões tecnológicas em seu processo, ou seja, uma mistura entre a gravação do teatro com criações feitas pensando em um olhar sobre o teatro no mundo atual;
- Atividade proposta do dia;
- *Check-out* - cada participante, finaliza o encontro com uma palavra que reflita seu estado atual, sentimento, motivação – e, da mesma forma que o *check-in*, a possibilidade passa a ser ampliada para movimento/gesto com o andamento dos encontros.

Como formas de registro do pesquisador, além da já citada gravação dos encontros, desenvolve-se uma escrita ao longo do próprio encontro, bem como a utilização de um diário, caderno de memórias recentes, que é escrito logo após cada encontro como mapeamento das sensações mais imediatas. Assim, pode-se sinalizar uma triangulação de informações: o durante, o imediatamente após e o distante - que

junto com o antes, a preparação dos encontros – possibilita a emergência e a criação de categorias de análise e reflexão sobre a temática desta tese.

A programação proposta para os encontros é a seguinte:

Encontro 1 (28/09 ou 29/09/2021) - Início

Cena do dia – As Palavras Gestuais⁴

Atividade específica do dia – leituras de monólogos (da peça Música para cortar os pulsos).

Como aquecimento das atividades a serem completadas ao longo do ciclo proposto, pretende-se nesse momento a aproximação ainda que inconsciente da temática da pesquisa, dessa maneira, a escolha por um trecho do espetáculo “As Palavras Gestuais”, de Denise Stoklos, é sugestiva por si própria, visto que palavra e movimento se reúnem no título como é o próprio bailado do teatro. A escolha por monólogos da peça “Música para cortar os pulsos”, de Rafael Gomes, vem por sua temática e construção – que ao longo dos anos de exibição da peça se provaram de identificação imediata com os jovens – abrindo o espaço do sensível para que a magia do teatro possa ocorrer, ainda com um forte traço do real atrelado ao texto teatral, do baseado naquilo que a minha vida pode ser.

Encontro 2 (05/10 ou 06/10/2021)

Cena do dia – Fóssil

Atividade específica do dia – Exercícios de improviso sobre as dores de ser cada um dos participantes / perguntas disparadoras “o que me faz ser eu?”, “qual a maior dor que carrego?”

Se o teatro parte da subjetividade de cada um dos seus fazedores, entender o quem eu sou faz parte do processo do criar. Considerando esta questão, a proposição de improviso tenta aflorar esse processo, ainda que a cena assistida no dia (espetáculo Fóssil, de Natalia Gonsales) não tenha relação direta com a temática, sendo somente um disparador da relação assistir-criar proposta nesta pesquisa.

⁴ Essa e outras cenas, recortes e textos escolhidos para os encontros em grupo nem sempre estão disponíveis para consulta aberta, sendo que alguns materiais são do acervo pessoal do pesquisador e utilizados somente para fins educacionais, motivo pelo qual não constam nas referências desta pesquisa.

Encontro 3 (12/10 ou 13/10/2021 - FERIADO)

Atividade específica do dia – assistir ao espetáculo “Incêndios”, de Wajdi Mouawad

Considerando o feriado, não é proposto um encontro síncrono, mas sugere-se a relação com um espetáculo teatral feito em espaço convencional e registrado em vídeo para que possa se manter a vivência da frequência da arte.

Encontro 4 (19/10 ou 20/10/2021)

Cena do dia – Olar Universo!

Atividade específica do dia – Entrevistas ficcionais – baseados pelas cenas do Encontro 2, cada participante irá assumir o lugar de outro e não irá revelar sua escolha. Coletivamente, o grupo irá entrevistar cada participante que deve manter o “personagem” escolhido ao responder.

Aqui, pela primeira vez a cena é parte de um espetáculo teatral criado para o meio online, onde o audiovisual se funde com o teatro criando uma linguagem única. Assim, pensando em cada um dos participantes passa por outro, mas na tela, no meio digital, os universos da prática e da fruição se encontram para gerar a criação.

Encontro 5 (26/10 ou 27/10/2021)

Cena do dia – Maria do Caritó

Atividade específica do dia – Criação de monólogos de 3 minutos com base nos encontros anteriores.

Neste encontro, voltamos ao teatro feito em palco italiano registrado em vídeo com Maria do Caritó, de Newton Moreno. Porém, a temática é comédia – igual ao espetáculo anterior – e cultura brasileira. Assim, a criação dos monólogos ganha força nas poéticas individuais imersas em um coletivo enquanto fazedores de teatro no Brasil.

Encontro 6 (02/11 ou 03/11/2021 – FERIADO)

Atividade específica do dia – assistir ao espetáculo “Música para cortar os pulsos”, de Rafael Gomes

Considerando o feriado, não é proposto um encontro síncrono, mas sugere-se a relação com um espetáculo teatral feito em espaço convencional e registrado em vídeo para que possa se manter a vivência da frequência da arte.

Encontro 7 (09/11 ou 10/11/2021)

Cena do dia – A Arte da Comédia

Atividade específica do dia – Cruzamentos dos monólogos / Criação de propostas cênicas em grupo

Na semana anterior, fizemos um retorno ao início do processo. Os participantes puderam assistir à gravação da montagem original do espetáculo “Música para cortar os pulsos”, que, apesar do humor, está permeado por dores. Agora, voltamos à comédia, em um espetáculo que também foi filmado em seu palco tradicional, A Arte da Comédia de Eduardo de Fillipo, e que traz em seu enredo uma discussão sobre o próprio teatro, sendo sua montagem uma metalinguagem. Partindo dessa vivência, dispara-se a proposta de criação final.

Encontro 8 (16/11 ou 17/11/2021) - Encerramento

Mostra das criações realizadas a partir do encontro anterior.

Partindo da ideia de que a intervenção só é possível pela interação do grupo do qual o pesquisador faz parte inerente, elabora-se um retorno das propostas, que também indica o caminho de validação dos dados que o pesquisador aponta:

- Envio de cartas do pesquisador para cada participante de maneira individual abordando tanto as percepções gerais dos encontros, bem como ele percebe movimentos individuais de criação em relação à fruição das obras apresentadas;

- A realização de uma reunião em 2022 de maneira remota e síncrona pela plataforma Zoom – seguindo a lógica dos encontros, juntando os dois grupos de participantes, para discutir coletivamente o que foi pesquisado e realizado.

Desta maneira, consideraremos, por meio de narrativas dos envolvidos e percepções do pesquisador, o momento anterior ao início da pesquisa, as vivências de cada um dos estudantes enquanto artistas e enquanto público, para então perceber o quanto as novas vivências enquanto público reverberam no processo de produção subjetiva do artista para que sejam colocadas em cena. No entanto, é importante ressaltar que os aspectos da produção de subjetividade devem ser considerados ao longo do processo e, portanto, o caminho da pesquisa se distancia de uma apreensão subjetiva ou objetiva dos fenômenos, uma vez que os modos de sentir, agir e pensar serão todos agenciados pela multiplicidade de forças - panoramas sociais, políticos e

históricos, economia, políticas públicas, direitos, deveres, entre outros - que atuam na vida de cada artista em formação.

Ainda na configuração do campo de intervenção, em sala de aula, serão colhidas as narrativas dos artistas em formação sobre suas trajetórias, hábitos de frequência das artes – especialmente o teatro, sendo registrados nos diários de campo do pesquisador, produzindo com isso materiais para adensar as reflexões.

Além da coleta inicial dos dados, estão previstos:

- Pesquisa Bibliográfica: que aponta olhares sobre a pedagogia teatral e a pedagogia do espectador, sobre os quais serão propostos diálogos em prol de uma pedagogia do espectador-artista;
- Organização e acompanhamento da coleta de dados: que se refere às vivências enquanto público propostas para os grupos e posterior momentos de criação cênicas que serão acompanhados pelo pesquisador.

2.3 Análise dos dados e resultados esperados

Como um método de análise de dados, consideramos o Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) como aquele possível para lidar com a amostragem. Dessa maneira, é importante lembrar que ele se baseia em alguns pressupostos sinalizados por Fernando Lefevre em seu livro:

- Pensar é um ato sociocognitivo;
- Expressar o pensamento é discorrer;
- Para que uma pessoa possa discorrer; é preciso deixá-la livre para que o faça;
- Discorrer é contar uma história com conteúdo vivido e argumentos que a sustentam;
- Uma sociedade é uma comunidade de tribos de simbolizadores;
- Os conteúdos e argumentos dos pensamentos de uma tribo de simbolizadores podem ser reconstituídos na forma de discursos na primeira pessoa do singular;
- Os membros de uma tribo de simbolização acham que seu modo de pensar é uma decisão livre e autônoma, e é porque pensam assim que é possível a sujeição do pensamento individual ao coletivo. (LEFEVRE, 2017, p.10)

A técnica do DSC leva em consideração a teoria das Representações Sociais (RS), que por sua vez representa o senso comum que podemos perceber quando

alguém emite uma opinião, dá um depoimento, realiza um julgamento ou uma avaliação. O Discurso do Sujeito Coletivo é, portanto, uma maneira de se apresentar as RS que podemos obter por meio de pesquisas empíricas, em que resgatamos as opiniões ou expressões de alguns indivíduos selecionados. O diferencial desta metodologia de análise do plano de intervenção é que podemos categorizar os depoimentos e associar os conteúdos das opiniões dos indivíduos, de maneira que reunamos o que se configura como semelhantes e criemos um depoimento, síntese. Os Discursos do Sujeito Coletivo representam, então, depoimentos que, apesar de individualizados, são reescritos de maneira coletiva, portanto, carregam experiências e vivências individuais que passam a ser coletivas, formando assim uma experiência de coletividade. O pesquisador, que se utiliza do discurso do sujeito coletivo, pode ser entendido como um parteiro das representações sociais, visto que traz a luz uma opinião coletiva. Além disso, este pesquisador pode ser conhecido também como inventor, já que interpreta esse discurso coletivo, criando um depoimento que representa aquela coletividade. O pesquisador, portanto, se nutre de ambas as tarefas na qual é parteiro e inventor.

Considerando que estamos falando de representações sociais, a questão da amostragem se mostra possível em tamanhos diversos. Amostragem do discurso do sujeito coletivo depende do grupo que se deseja pesquisar e do nível de generalização dos resultados. A amostra, no entanto, é complexa, depende de cada tema e de cada recurso disponível para a realização da pesquisa. O importante é considerar que ela deve apresentar uma distribuição no tecido social, assegurando a diversidade de opiniões. Lembramos que quando falamos em amostra, também devemos considerar um conjunto de pesquisas que pode versar sobre um dado tema e se complementar.

As etapas do processamento do Discurso do Sujeito Coletivo podem ser resumidas no que segue:

Primeiro, é necessário obter os depoimentos que serão objeto de análise. Os depoimentos são gerados em respostas a perguntas previamente elaboradas que devem sempre considerar um objetivo. Estas perguntas podem ser respondidas de diversas formas, como em entrevistas individuais, em grupos focais ou outras maneiras que o pesquisador considerar conveniente. Para a temática aqui apresentada, consideramos o trabalho com 2 grupos focais distintos.

A segunda etapa trata da redução do discurso. Assim, aqui analisamos individualmente cada um dos depoimentos para que possamos captar aquilo que

chamamos de conteúdo essencial. Para isso, selecionamos trechos que nos interessem e que respondam à pergunta, à base formulada. A partir da análise desse trecho, podemos encontrar aquilo que denominamos Expressões Chaves (EC). Nesta etapa, realizamos a busca dos sentidos. Assim, para cada EC, buscamos uma Ideia Central (IC) ou ideias centrais. A IC se difere da EC, uma vez que diz respeito ao sentido do depoimento. Já a EC é aquela que se relaciona ao conteúdo do depoimento. E isso é dizer que quando selecionamos as expressões chaves, não interferimos em nada no depoimento realizado. Porém, quando identificamos as ideias centrais, podemos ou não utilizar as palavras que estão presentes no depoimento dado. Há ainda um tipo de ideia central que é chamada de Ancoragem. Na ancoragem, percebemos que se usa o conhecido para se dar luz ao desconhecido. Ou seja, é utilizar-se de uma informação que já existe em seu repertório para poder basear outra informação que está sendo expressa.

Na quarta etapa, procedemos para a categorização, ou seja, olhamos para as IC ou ancoragens e percebemos aquelas que apresentam sentidos semelhantes, que, por sua vez, são então reunidos naquilo que chamamos de categorias. Para categorizar, é necessário ter conhecimento vasto sobre a temática da pesquisa.

Por fim, na quinta etapa, elaboramos os Discursos do Sujeito Coletivo, que consistem em reunir as expressões chaves que tenham IC ou ancoragem que apresentam um sentido semelhante. Essa reunião não é aleatória, visto que é necessário utilizar técnicas básicas de edição e pensar qual seria o melhor discurso, ou seja, a melhor narrativa. Assim, devemos escolher a ideia que iniciará e a ideia que encerrará o nosso discurso e trabalhar o uso de conectivos. O DSC deve ser sempre redigido na primeira pessoa do singular já que marca explicitamente a expressão de um pensamento coletivo proveniente de um eu, ou seja, é o discurso puro de um eu pensante e não a interpretação do pesquisador, que poderia ser marcada por um ele. Percebemos um DSC bem elaborado quando, ao ler, notamos um depoimento que poderia ter sido dado por uma só pessoa.

Pode-se questionar ainda o porquê de não utilizar a primeira pessoa do plural. O nós. A resposta está no fato de que não buscamos um sujeito de um discurso homogêneo. Nós buscamos sim um discurso emitido por um eu que possa ter semelhanças temáticas e semânticas. Assim, a nossa busca está em um eu conectado por um fio ideativo e não em um grupo de pessoas.

Também é importante salientar que existe um mecanismo poderoso que opera quando fazemos a opção pelo DSC, já que partimos de um campo particular para poder universalizar as percepções. Assim, essa metodologia permite que, ao trabalhar com alunos que cursam o ensino superior em determinada universidade e têm a mim como professor, possamos também pensar no universal, no amplo, na resignificação de um grupo determinado perante um todo maior que pode ser identificado em partes e em suas peculiaridades neste processo.

2.4 Aspectos éticos

Faz-se importante também destacar as questões sobre a ética em relação ao desenvolvimento dos procedimentos de pesquisa: quais são os riscos envolvidos em uma pesquisa-intervenção? Quais os riscos de trazer à luz aquilo que é invisível? Quais os cuidados envolvidos no trabalho de revelar processos subjetivos? Dessa maneira, fica claro que, ao abordar tais questões, os sujeitos de pesquisas são colocados em risco, porém, esse é um aspecto necessário para que as lacunas e questões do ensino de Artes Cênicas aqui evidenciados possam ser repensados. Durante todas as etapas desta pesquisa, preza-se pelo correto cumprimento dos códigos de ética profissionais e de pesquisa, e um termo de consentimento foi apresentado aos sujeitos de pesquisa, sendo que os que aceitaram participar assinaram eletronicamente, por meio de um formulário Google, o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)⁵, a fim de assegurar a realização ética do trabalho aqui apresentado.

Ainda considerando a questão ética, depois de analisado o plano de intervenção pela metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo, uma carta aos participantes de maneira individualizada é redigida. Nela, o pesquisador tenta mostrar como esses encontros com cada um dos participantes foi importante para o seu processo de pesquisa e investigação e proporcionaram que o próprio interventor pudesse produzir subjetividade e perceber o mundo das artes cênicas com novos olhares e perspectivas. Após o envio dessas cartas um encontro com os participantes, desta vez reunidos todos em um só grupo, é realizado para que eles possam interagir

⁵ Disponibilizado com um dos anexos da pesquisa.

com os dados levantados pelo pesquisador e apresentar o seu olhar sobre eles, possibilitando assim que sejam ainda validadores das percepções que surgem do processo, bem como auxiliem o pesquisador a entender se as categorias levantadas fazem sentido para aqueles que as suscitaram.

3. INÍCIO DOS ENSAIOS: REFLETINDO SOBRE A INTERVENÇÃO

O teatro me permite mentir e dizer a verdade ao mesmo tempo.

Victor Mendes - Ator, Diretor e Autor

Antes de falarmos sobre a intervenção em si, cabe falar sobre a situação mundial que implica diretamente na construção desta pesquisa. A pandemia da Covid-19 afetou drasticamente todos os setores da sociedade, incluindo o mundo das artes e entretenimento. A frequência de teatros se tornou uma atividade de alto risco, levando à suspensão de muitas peças e apresentações ao vivo. Mesmo com a flexibilização das medidas de distanciamento social em alguns países ao longo de 2022, a ida ao teatro ainda é uma prática limitada pela pandemia, seja pelas imposições relativas às normas de saúde seja pelo público que ainda não acredita segura a sua ida a tal evento.

O teatro sempre foi uma forma de arte muito importante para a sociedade, capaz de proporcionar experiências únicas, emocionantes e reflexivas para seu público. Mas, ao mesmo tempo, é uma atividade que demanda a aglomeração de pessoas em espaços fechados, o que pode favorecer o risco de transmissão do vírus. Além disso, os atores e outros profissionais envolvidos na realização de uma peça, conduzem ensaios e apresentações em contato próximo, o que aumenta o risco de contágio.

A pandemia não apenas suspendeu as apresentações teatrais, mas também causou impactos financeiros significativos para os atores, diretores, roteiristas e outros profissionais envolvidos nessa atividade. De fato, muitos teatros fecharam suas portas ou reduziram seu número de funcionários para enfrentar a crise econômica que veio com a pandemia. O setor cultural enfrentou grandes desafios nesse período, e o teatro não foi exceção.

Algumas companhias de teatro tiveram que adaptar suas produções para o formato online, criando espetáculos virtuais para continuar atraindo seu público. Mas essa mudança não é ideal. Afinal, parte da magia do teatro acontece a partir do contato direto com os atores e com a plateia, além da experiência física de ir a um teatro, como a beleza arquitetônica dos edifícios e as interações sociais que ocorrem no entorno.

A pandemia da Covid-19 deixou claro o quanto o teatro é importante para a sociedade e como ele pode se tornar mais vulnerável em tempos de crise. É essencial buscar maneiras de preservar essa forma de arte e garantir que as pessoas possam desfrutar das apresentações teatrais com segurança. Será necessário pensar em novas formas de realizar apresentações teatrais e como aproveitar a tecnologia para viabilizar eventos culturais.

Em resumo, o teatro foi afetado negativamente pela pandemia da Covid-19, mas as possibilidades de colaboração e inovação podem ajudar a preservar sua existência e reinventar o seu fazer, como se percebe ao longo da vivência a ser relatada.

3.1 O primeiro encontro

Como todo processo de encontro, a intervenção proposta foi vivência que em seu nome já traz vida, sendo, portanto, modificada em relação ao seu planejamento inicial conforme o seu andamento. A pandemia da Covid-19 atravessa esse trabalho e sua construção é totalmente modificada por ele. Antes de tudo, a premissa que inicia a pesquisa era de que a frequência do teatro é essencial à formação do artista de teatro, frequência esta que parte da ideia de *presencialidade*, fundamento do teatro que é uma arte efêmera, do momento, do encontro coletivo e da respiração conjunta.

No entanto, a experimentação teve que seguir os caminhos que as artes cênicas exploraram ao longo dos tempos de isolamento que o vírus nos impôs. Ao invés de levar os artistas em formação ao espaço do edifício teatral ou seus desdobramentos contemporâneos para que, coletivamente, usufríssemos da comunhão teatral, passamos a nos encontrar de maneira virtual e a direcionar nossos olhares para explorações audiovisuais que tentavam abrigar o teatro. Nos parágrafos a seguir, descrevo essa jornada feita de momentos inéditos para todos nós.

Logo no primeiro encontro do Grupo A, antes mesmo de iniciar todo o processo, ao ver aqueles participantes ávidos por adentrarem um mundo que eles sabiam que era condizente com o projeto de doutorado de um pesquisador, mas que não tinham mais informações sobre isto, senti-me compelido a contar a minha trajetória com o teatro. Assim, antes de todo um processo já planejado, iniciei com a narrativa de um teatro vivo.

Sempre estive conectado com as artes. Tomo a liberdade de retomar minha história com essa arte que arrebatava e abre espaço sem pedir licença em minha trajetória. Minha mãe — que na minha primeira infância trabalhava com contabilidade e, depois, tornou-se profissional da área da saúde — incentivava, sempre que eu pudesse, a me expressar e a desenvolver os processos criativos e de subjetividade, seja nas atividades em casa, seja me levando em exposições e teatro. Porém, apesar de ter sido aquela criança que fazia teatro com os seus bonecos, dava imensos shows na sala de casa acreditando ser um cantor famoso, entre outras coisas, nunca pensei em uma carreira que tivesse o artístico como foco. Naquela mesma época, comecei a dizer que queria ser professor. Não percebia que as minhas aulas para os alunos invisíveis nada mais eram do que grandes processos de encenação. No final do Ensino Fundamental II, decidi que seria professor de Biologia, até que, em uma aula do Ensino Médio, descobri que seria brindado por aulas de Anatomia Humana com cadáveres ou parte deles para serem analisados... Iniciava ali um processo de desconstrução. Ao mesmo tempo, no primeiro ano do EM, lembro que por volta do início dos anos 2000, os musicais estavam em processo de retomada em nosso país. Em uma reportagem de jornal, cheguei a ler que entraria em cartaz o clássico *Les Misérables* e que depois teríamos o espetáculo *A Bela e a Fera*, o musical da Disney feito na Broadway, porém em versão brasileira. Torci para o primeiro acabar — anos depois me arrependeria de não o ter visto — e aguardei ansiosamente pelo segundo. Quando pude ir ao teatro, presenciei realmente a magia teatral, aquela que é processo tão individual que não

conseguimos descrever. Lembro que pesquisava todos os dias sobre a montagem e pedia para minha mãe deixar eu rever o espetáculo. Até que fui novamente, conheci o elenco e profissionais da equipe técnica e artística. Comecei a pesquisar sobre como poderia estar ali, mas não no palco, e descobri o curso de Rádio e TV. Pronto, um novo horizonte de carreira estava traçado. Ingressei no curso superior ao mesmo tempo que ingressei no técnico em Artes Dramáticas. Acabei lembrando da vontade de ser professor. Fui cursar meu mestrado em Comunicação para poder dar aulas no Ensino Superior. No fim, acabei ainda cursando Licenciatura em Letras, Pedagogia e Teatro. Até que aqui estou professor de teatro no Ensino Superior. É desse lugar que nasce a minha pesquisa.

Com a fala anterior, estavam abertos os trabalhos práticos desta pesquisa. Em seguida, expliquei o funcionamento do *check-in* e iniciamos por ele. Antes da cena programada, porém, escutei as histórias de cada um e de suas relações com o teatro. Eu havia aberto meu coração e eles estavam abrindo o deles para mim, era como um pacto de sangue pelo amor ao fazer teatral. Ali, muito do que se mostrava nebuloso em relação aos meus questionamentos começou a se dissipar – muitos alunos, que colocaram que não tinham referências do teatro em seu primeiro dia de aula comigo, explicaram a sua paixão pela arte que é de difícil presença em seu lugar de vivência, ou seja, que o teatro, para mim tão presente, para muitos é coisa da cidade grande, coisa distante.

Após esse momento, assistimos juntos ao trecho do espetáculo do dia em que há uma fala que diz “Isto aqui é teatro. Teatro é metáfora”. Senti ali uma dinâmica interessante para que eles pensassem sobre o que havíamos conversado no decorrer daquele encontro. As percepções daquela troca passam pela necessidade de ser ter a pergunta disparadora correta, se é que isso é possível. Porém, ao falar sobre a experiência individual, singular e única do teatro para cada um, percebemos as experiências e sensações, a aura do teatro, sendo que a escolha do teatro para estudo

perpassa vivências artísticas muitas vezes, mas não necessariamente está atrelada ao ser plateia, o viver o teatro enquanto espectador.

O grupo demonstrava ali o poder do começar algo novo, a energia que esse início impulsiona nos projetos, e mostrava que ali existe espaço para troca, já que há confiança.

Por fim, após as leituras dos monólogos, também surge uma questão relacionada aos problemas estruturais do ensino básico e como isso reverbera no teatro: a qualidade da leitura e o processo de alfabetização e letramento desses estudantes do ensino superior que ali chegaram, mas ainda demonstram defasagens importantes em relação a um universo anterior ao da universidade.

No quadro abaixo, apresento as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out*:

Quadro 1 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no primeiro encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	Experiência	Aconchegante
Beatriz Cairo	Tensão	Conquista
Danielle	Conforto	Criativo
Dimitri	Audiovisual	Descoberta
Heloísa	Disponível	Saudade
Ornella	AUSENTE	AUSENTE
Rafaela	Vontade	Interessante
Tarsila	Dança	Eu

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

O artista de teatro é um ser que vive intensamente suas emoções, sentimentos e afetos. Seja em cena ou fora dela, o teatro exige do ator uma entrega completa de si, tornando-se uma arte em que as emoções precisam ser expressas de forma clara e genuína.

O sentimento é a matéria do trabalho do artista de teatro. É ele que conecta o ator com seu público, e que faz com que a mensagem transmitida em cena seja compreendida e sentida pelo espectador. Afinal, é através das emoções que nos

conectamos com o mundo e com as outras pessoas, e é isso que o artista busca representar em suas obras.

A importância do sentimento para o artista de teatro vai além da simples expressão emocional em cena. Ele é o combustível para o processo criativo, e a base para a construção do personagem. O ator precisa explorar seus próprios sentimentos e emoções para dar vida ao personagem e torná-lo crível.

Além disso, é a vivência e a experimentação de sentimentos que permite ao artista de teatro conectar-se com a realidade e com as emoções do público. Ele precisa ser capaz de utilizar suas próprias experiências para dar vida ao personagem e para se conectar com a plateia. É através da identificação mútua com o espectador que o artista de teatro alcança força em sua arte.

O sentimento também é um elemento fundamental nas relações interpessoais do teatro. É através das emoções que se formam as dinâmicas entre os atores em cena, e que se constrói a relação com o público. O teatro é uma arte coletiva, em que o trabalho em equipe é essencial. E é o sentimento que possibilita a criação dessa união entre os artistas.

Por fim, é importante destacar que o sentimento é inerente à natureza humana, e é isso que torna o teatro uma arte tão próxima de nós. Não importa qual seja a época ou a cultura, a emoção é o que nos conecta como seres humanos. E é isso que faz do teatro uma arte tão fundamental para a nossa sociedade, capaz de nos conectar através dos tempos e das fronteiras.

Pode-se perceber que o clima inicial desses artistas em formação reflete o famoso momento que antecede a apresentação, a experiência teatral: um misto de vontade de realizar acompanhado do medo e a insegurança do desconhecido. Apesar do palco ser um amigo, um velho conhecido de todos os artistas de teatro, o seu adentrar, apesar dos ensaios e estudos, é sempre um momento inédito em cada apresentação que traz o frio na barriga junto ao conforto de habitar o local que é lar.

Já ao final do encontro, após a catarse teatral, o conforto, sensação de realização toma espaço e expressões positivas e de criação ativada surgem, demonstrando pistas que apontam para a importância do frequentar teatro para se fazer teatro ainda que essa frequência seja totalmente diferente do que estávamos acostumados e habituados até aquele momento.

O teatro me permite ver a beleza até onde ela não existe.

Leo Abel - Ator e Diretor

Seguindo, o primeiro encontro do Grupo B teve o mesmo ritual do anterior; ritual mesmo: de rito, de troca, de comunhão entre os participantes ao dividirem suas histórias com o teatro. Surgiram questionamentos clássicos como o apoio dos pais em momentos de decisão pela carreira artística, mas também grandes relatos de famílias que tem a arte como eixo central.

Percebi também que a escolha do vídeo tem uma força, uma potência, já que de alguma forma, na leitura dos monólogos, senti que muitos tentavam “imitar” o modo de ler da Denise Stoklos no vídeo assistido. Assim, o nome do vídeo volta – as palavras gestuais – ou seja, as palavras que são gesto, que são ação. O quanto esta ação reverbera nos participantes? A leitura traz essa ação? De fato, a leitura também é ação. Além disso, diferentes do Grupo A, esses participantes apresentam mais segurança na leitura.

Dessa vivência, surge a vontade de uma nova vivência: microentrevistas com artistas que admiro e que tragam duas perguntas para serem respondidas de maneira breve:

- Quando foi a sua primeira vez em uma plateia?
- O quanto ser público atravessa o seu trabalho em cena?

Essas perguntas podem orientar uma leitura das dualidades “ser plateia/estar no palco” e “estar na plateia/ser no palco”.

Venho observando a plateia das apresentações teatrais que tenho acompanhado desde a reabertura dos teatros, em 2021. Como reagimos diferente! Comentários e conversas entre o público abundam o espaço. A cena passa a ser objeto de comentário imediato, não há o tempo de apreciação e reflexão. A maturação que a encenação teatral deveria ganhar com a reflexão posterior, o reverberar no público por tempos após a vivência efêmera do acontecimento teatral perdeu seu lugar. Como pensamos o teatro hoje?

No quadro abaixo, vemos as palavras / expressões que os estudantes elencaram como seu *check-in* e *check-out*:

Quadro 2 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no primeiro encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	Animada	Raiva / instigada
Edison	AUSENTE	AUSENTE
Giovanna	Curiosa	Ansiosa
Hugo	Vibrar	Pungente
Isabela	AUSENTE	AUSENTE
Leticia	Ansiosa	Emocionada
Maria Clara	Curiosa	Renovada
Maria Eduarda	AUSENTE	AUSENTE
Marina	Orgulho	Empolgada

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

As expressões seguem o mesmo padrão do grupo A. Assim, percebe-se que, antes do encontro efetivamente iniciar, o grupo é aquela plateia ávida pela troca do acontecimento teatral, que pulsa no aguardo do encontro com os artistas. Após o encontro, as emoções de criação também ganham espaço, pessoas têm como combustível tanto aquilo que mexe com a gente positivamente – aquilo que nos empolga – como aquilo que entendemos como negativo – como a raiva.

3.2 O segundo encontro

O segundo encontro do Grupo A começa ainda com questões – ainda que silenciosas – que surgem a partir da conversa da reunião passada em que cada um abordou a sua relação com o teatro. Permeados por essas relações e alguns compartilhamentos sobre o ser plateia que surgiram espontaneamente, assistimos ao trecho proposto no dia e seguimos com a proposição do improviso com base em questões de autoconhecimento. Após a apresentação de todas as cenas, fez-se a provocação: “o que me chama atenção na cena do outro?”. Pretendia-se investigar

não só o olhar apurado para o acontecimento teatral, mas o possível reconhecimento da subjetividade de um na subjetividade do outro. As cenas ainda estavam carregadas de um sentimento de querer fazer o melhor possível que estava acima da própria criação. Assim, muito mais de elaboração textual surgiu em detrimento do teatral, da composição de uma cena.

Ao perceber a cena do outro, consigo entender como cada um dos outros ali pensam a cena? O processo de autoanálise muitas vezes nos é traidor e nos leva a questionar a minha própria ideia ao ver a ideia do outro. Meu olhar para a cena segue o caminho da minha criação? Quando assisto a algo que me propõem, entrego-me ou sou também criador da criação alheia?

Ainda que haja diferença entre os participantes dos grupos A e B, a partir desse encontro, as semelhanças entre os grupos começam a ser mais claras, o que torna a vivência de um de alguma maneira muito próxima e correlata à vivência do outro grupo, ressaltando o caráter da metodologia escolhida como forma de análise, que pensa na construção de um discurso que represente o sujeito coletivo.

No Quadro abaixo, encontramos as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out*:

Quadro 3 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no segundo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	Curiosidade	Voz
Beatriz Cairo	Cansada	Leve
Danielle	Produtividade	Superação
Dimitri	Exaustão	Libertação
Heloísa	Ansiedade	Pensamento
Ornella	Estranheza	Quentinho no coração
Rafaela	Cansaço	Identificação
Tarsila	Ansiedade	Minha vida é um quebra-cabeças montado aos poucos

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Quadro 4 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no segundo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	AUSENTE	AUSENTE
Edison	Estou só o pó	Com o cu na mão
Giovanna	Estou com vontade de pular de paraquedas sem paraquedas	Quebrada
Hugo	Estou mal, mas já estive pior	Estou bem, mas já estive melhor
Isabela	Ó do borogodó	Mais leve / distraída
Leticia	Esfregar alguém no asfalto	Fogo no cu para criar
Maria Clara	Quero rasgar meu cu com a unha	Embaralhada
Maria Eduarda	AUSENTE	AUSENTE
Marina	Tentando manter a paz no meio do caos	Mais focada

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

O conforto de estar em um mesmo grupo que se reconhece e volta ao trabalho pode ser percebido pela liberdade que os artistas em formação encontram em colocar expressões mais fortes e sinceras em relação ao seu estado. Uma tônica comum é o cansaço, que parece um mal-estar generalizado juntamente com o cansaço mental que a velocidade das informações em tempos de tela acaba causando. Ainda assim, após o encontro, alguns tinham em seu corpo a vontade de criar suplantando o cansaço, dando abertura para que o fazer artístico pudesse ocorrer em um processo de criação.

3.3 O terceiro encontro

Em contraposição aos encontros síncronos, em que assistimos partes de espetáculos transpostos para novas realidades no audiovisual, considerando o

espaço-tempo do encontro, bem como a perceptível redução do tempo de atenção para telas em meio à pandemia, em que tudo passou a ser mediado por telas, aqui a proposta é acompanhar um espetáculo inteiro, trata-se de uma proposta assíncrona e individual, em razão do feriado. Foi disponibilizada uma gravação do espetáculo *Incêndios* e solicitado que o assistissem em sua integralidade. Tal vídeo é uma versão filmada do palco de uma apresentação real do espetáculo que conta com Marieta Severo no elenco. Ao contrário de um filme que tem pensada a linguagem audiovisual como mediadora da história, aqui temos um palco filmado. Esperava-se que os artistas em formação pudessem acompanhar esse trabalho gravado e refletissem sobre o espetáculo, levando essas reflexões como discussão no encontro seguinte,

3.4 O quarto encontro

Neste momento, a partir do surgimento da voz coletiva, já evidenciada nos encontros anteriores, percebe-se que o *eu* fica de lado em proveito de um *nós*, chama-se a coletividade, o fazer em grupo, a criação coletiva, que é o teatro que tal como se entende contemporaneamente, no qual a dramaturgia – que passa a ter um sentido ampliado e não restrito somente ao texto, mas ligado aos fazeres das artes da cena (seja o próprio texto, mas a luz, som, trabalho do ator, cenotécnica, entre outros...) – é construída por todos os participantes. Assim, os exercícios passam a refletir um olhar expandido para as cenas apresentadas: não é mais olhar para a cena objetivamente, mas é criar atmosferas que possibilitem que expressemos desejos coletivos. Também se percebe aqui que os artistas começam a considerar em suas falas e proposições diferentes olhares para a construção teatral no palco e a construção teatral considerando a mediação por telas e como a linguagem audiovisual pode contribuir no processo.

Nos Quadros a seguir, relato as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out*:

Quadro 5 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no quarto encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	Cansada	Conhecer

Beatriz Cairo	Reflexiva	Abrir-se
Danielle	Ansiedade	Troca
Dimitri	Cansaço	Conexão
Heloísa	Expectativa	Energia
Ornella	AUSENTE	AUSENTE
Rafaela	Ansiedade	Confiança
Tarsila	Crise existencial	Magia

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Quadro 6 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no quarto encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	Afobada	Troca
Edison	De tremer os dentes	O que é que está acontecendo?
Giovanna	AUSENTE	AUSENTE
Hugo	Desanimado	Animado
Isabela	Na preguiça	Curiosa
Letícia	AUSENTE	AUSENTE
Maria Clara	Gostosinha	Confiança
Maria Eduarda	Curiosidade	Vivência
Marina	Reflexiva	União

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

A partir deste ponto, os sentimentos de início e de fim do processo começam a se repetir como intenção nos encontros. Ou seja, podemos perceber uma clara demonstração de problemas do cotidiano nas expressões de *check-in* seguidas de expressões mais positivas e de atitude criativa nas de *check-out*. É importante, no entanto, perceber que isso não significa, por si só, que a frequência proposta no encontro tem esse efeito, já que o *check-out* ocorre após a realização de uma atividade prática proposta no dia.

3.5 O quinto encontro

O grupo continua respirando junto e de maneira geral já superou o texto, a palavra, para poder pensar a cena, a criação de um todo que se apresenta diante de uma plateia. Dessa maneira, também começo a direcionar os exercícios para esse inspirar como plateia e o expirar como artista criador e propositor. Pergunto para o grupo: “o que eu faria se a cena do outro fosse minha?”. Levo os participantes a uma reflexão que é essencial no processo de criar experiências pela frequência para que seja ressignificadas enquanto criação. Pela pergunta realizada, tento despertar o olhar que se ativa como criador ao ser apreciador da arte.

Nas tabelas a seguir, relato as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out* que corroboram o apontado no quarto encontro:

Quadro 7 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no quinto encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	Calma	Experimentar
Beatriz Cairo	Vai dar certo	Leveza
Danielle	Expectativa	Saudade
Dimitri	Cansaço	Repouso
Heloísa	Preocupação	Leveza
Ornella	Correria	Acalentada
Rafaela	Ansiedade	Feliz
Tarsila	Desespero	Nós

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Quadro 8 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no quinto encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	Putá	Calma
Edison	Doce de leite	Melhorou meu dia
Giovanna	Cansaço	Leve
Hugo	AUSENTE	AUSENTE
Isabela	Ansiedade	Distraída

Letícia	Respirando fundo para não surtar	Bochecha queimando e o maxilar travado
Maria Clara	Perdida, mas não desesperada	Tranquila
Maria Eduarda	Cansaço	Ansiosa
Marina	Ligada nos 220	Feliz

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Observa-se que a maioria dos participantes apresentou um estado mental inicial negativo, como cansaço, ansiedade, expectativa ou crise existencial, mas a maioria reportou um estado mental mais positivo ao sair do encontro, como conexão, energia, magia, leveza ou felicidade.

3.6 O sexto encontro

Neste dia propus uma atividade assíncrona e individual, considerando que teríamos um feriado no dia encontro. Os artistas em formação receberam o vídeo da montagem de palco do espetáculo *Música para cortar os pulsos*. Tal qual como no encontro assíncrono, em que receberam o vídeo de *Incêndios*, propunha-se aos artistas refletir sobre o conteúdo estético frequentado para que trouxessem suas impressões para os encontros seguintes que iniciariam o processo de construção teatral de uma cena coletiva que encerraria os encontros propostos pelo pesquisador.

3.7 O sétimo encontro

Os dois últimos encontros versam sobre o efetivo fazer teatral que pode ser realizado em grupo a partir das vivências anteriores, das cenas assistidas – tanto de peças e materiais trazidos por mim quanto as cenas criadas em encontros. Assim, a subjetividade que foi e continua sendo produzida pelo ser plateia, passa agora a ser requerida como instrumento da criação. A frequência de obras de arte então passa

a ser possibilidade de criação. O grupo é orientado a criar, em pequenos grupos, uma cena de até 3 minutos que reflita a trajetória que vivemos.

Nas tabelas a seguir, relato as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out* que corroboram o apontado no quarto encontro:

Quadro 9 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no sétimo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	Animada	Interação em grupo
Beatriz Cairo	Mexendo no brinco	Perdida
Danielle	Pilhada	Alívio
Dimitri	Exausto	-
Heloísa	AUSENTE	AUSENTE
Ornella	Surtada	Mais calma
Rafaela	Ansiosa	Relaxada
Tarsila	Vontades e medos	Verde

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Quadro 10 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no sétimo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	-	Ansiosa
Edison	-	Morto
Giovanna	Bocejo	Dor de cabeça
Hugo	Ansioso	Curioso
Isabela	Caos	Energética
Letícia	Calma	Calma
Maria Clara	Apreensiva	Feliz
Maria Eduarda	AUSENTE	AUSENTE
Marina	Muito feliz	Dispersa

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Analisando os quadros, é possível observar uma variedade de sentimentos que os participantes apresentam antes e depois da experiência. Por exemplo, os

participantes relatam sentimentos como "crise existencial" e "ansiedade" no *check-in*, mas depois da experiência mencionam sentimentos como "magia" e "leveza". É interessante notar que muitos participantes relatam terem passado por uma mudança positiva em seus sentimentos após a experiência, o que sugere que ela pode ter sido benéfica para eles, entretanto algumas palavras dizem de experiências de desorientação, de exaustão e dispersão, estados que apontam dificuldades apreendidas após a intervenção e que denotam estados de si e de mundo que atravessam a experiência e os corpos dos estudantes em formação.

3.8 O oitavo encontro

Perceber que a pesquisa é viva e que os movimentos dela fazem com que tomemos novos rumos e façamos novas escolhas. Assim, percebe-se que as cenas e trechos exibidos correspondem ao previsto inicialmente, mas não as discussões e exercícios. Essa cartografia, busca registrar movimentos de artistas em formação enquanto criadores, mas também enquanto público que cria. Assim, o pulso que emana do grupo, orientou e possibilitou que novos caminhos antes não previstos fossem trilhados. Chegamos no dia do ensaio geral e da abertura da cortina, cada minigrupo passa a ser plateia dos outros, enquanto também é artista propositor da cena. Nas criações, um pulsar que vem do viver o teatro na sua totalidade, já que o teatro existe quando temos uma conjunção entre público e artista. Ser artista existe por sermos público.

Nas tabelas a seguir, relato as palavras / expressões que cada um dos participantes elencou como seu *check-in* e *check-out* que corroboram o apontado no quarto encontro:

Quadro 11 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo A no oitavo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Anna Mel	-	Criança
Beatriz Cairo	Eu não sei	Feito
Danielle	Saudade	Imaginação
Dimitri	Descanso	Experiência

Heloísa	Criação	Sufocamento
Ornella	Cansaço	Saudades
Rafaela	Cansaço	Feliz
Tarsila	Seguir descobrindo	Aprender

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

Quadro 12 - Palavras elencadas pelos participantes do grupo B no oitavo encontro

Participante	Check-in	Check-out
Beatriz	AUSENTE	AUSENTE
Edison	Emocionalmente instável	Tímido e envergonhado
Giovanna	AUSENTE	AUSENTE
Hugo	Completamente fodido	Feliz / Importante
Isabela	Morrendo com o calor	Satisfeita e na correria
Letícia	Extremamente feliz	Presa
Maria Clara	Em outra dimensão	Grata e chorosa
Maria Eduarda	Curiosidade	Loucura / oportunidade
Marina	Muito feliz	Orgulhosa

Fonte: elaborado pelo autor.

* AUSENTE corresponde ao participante que não estava no dia.

O último encontro tem nos sentimentos relatados a mesma trajetória que se pode perceber nos quadros dos outros momentos da experiência, destaca-se, porém, que, talvez por ser um final de ciclo sabido pelos participantes, eles remetam no *check-out* a momentos de gratidão, orgulho do processo e oportunidade frente ao vivido. Apontam ainda experiências limites como a de sufocamento, aprisionamento, que aparecem neste momento de finalização dos encontros.

3.9 Impressões preliminares

Rubem Alves (2002), em sua coluna no jornal *Folha de S.Paulo*, disse que Adélia Prado o ensinou pedagogia, já que, segundo ele, ela diz: “não quero faca nem queijo, quero é fome para comer”. Então, o comer não começa com o queijo, o comer

começa na fome de comer queijo; se não tenho fome, é inútil ter queijo, mas se tenho fome, dá-se um jeito de arranjar queijo. Quando falamos na formação de artistas, poucos já se entendem como produtores de conteúdo artístico, no entanto, quando chegam à escola ou a faculdade, já têm dentro de si um processo de entendimento sobre a sua arte. O que fazemos dentro do processo educacional é, talvez, aflorar essa capacidade artística ou mesmo fazer com que esse artista consiga desenvolver as suas ferramentas.

Não seria importante, não seria relevante, não seria essencial frequentar o teatro para poder fazer teatro, já que estamos falando de algo que é de alguma forma corporificado e está presente na constituição desse artista? Então, ser plateia é outro lado da mesma moeda. É inegável que o instrumental, a técnica, é essencial para a formação artística, mas o artístico é a técnica somada à sensibilidade. Seria possível então construir essa sensibilidade?

A pesquisa está diretamente implicada com a minha existência, com o meu fazer docente. Não há como separar o pesquisador do professor, da pessoa que vai ao teatro como espectador, ou do profissional-artista que faz teatro. Todas essas fases estão juntas em uma só pessoa.

Uma constatação pedagógica é que conhecer é agir no mundo. As práticas pedagógicas atuais pedem que coloquemos os nossos estudantes no centro da prática, pedem que ele seja o protagonista dessa busca pelo conhecimento, da criação do conhecimento. As metodologias ativas falam desse modo de ensinar. Portanto, novamente, conhecer é agir, e o ato de conhecer se torna ação encarnada, ou seja, ação de ver, ouvir, tocar, sentir, mexer, experimentar com o seu próprio corpo. Assim, fazer teatro inclui a ação de ser plateia, inclui a necessidade de se entender como público, para também se entender como artista.

Frequentar o teatro é fundamental para fazer teatro. Esse conceito pode ser visto como uma verdadeira declaração de amor às artes cênicas e um guia para aqueles que desejam se desenvolver como atores ou atrizes, diretores ou até mesmo roteiristas. Mas por que ir ao teatro é tão importante para quem deseja fazer teatro?

Primeiramente, frequentar o teatro possibilita aos interessados em artes cênicas criarem uma relação direta com o palco e o público. A experiência de assistir uma apresentação teatral pode ser um verdadeiro aprendizado e fonte de inspiração para quem deseja subir aos palcos. Ao observar os atores, é possível notar suas técnicas, movimentações e ritmos que contribuem na construção do personagem e da

peça. Além disso, ao observar as diversas nuances do público e entender como as pessoas reagem ao que é apresentado, é possível refletir sobre o que pode agradar e o que pode ser melhorado nas próprias apresentações.

Ademais, a frequência ao teatro também é importante para ampliar o conhecimento sobre as mais diversas produções teatrais. Assistir diferentes peças, gêneros e estilos é crucial para que os interessados em artes cênicas possam entender as nuances e particularidades do teatro. Isso os ajuda a desenvolver suas próprias técnicas e estilos, contribuindo para a formação de um repertório mais consistente e consciente.

Outro aspecto importante é o fato de que frequentar o teatro é uma forma de se manter atualizado com o que está sendo produzido no mundo das artes. É comum vermos peças que trazem temas contemporâneos, reflexões sociais e políticas, além de discussões culturais relevantes. Ao ir ao teatro e se atualizar sobre as produções em cartaz, pode-se adquirir novos conhecimentos e ideias, além de aprender a utilizar essas informações em produções próprias.

Por fim, frequentar o teatro é essencial para fazer teatro porque permite uma aproximação com o universo das artes e com as pessoas envolvidas nesse campo. Ao frequentar os espetáculos, é possível fazer contato com artistas, diretores e produtores, e assim estabelecer relações que possam contribuir para futuras produções. O teatro é um espaço de conexão e de troca de experiências, e por isso, é fundamental para quem deseja trabalhar com artes cênicas.

Sendo assim uma das perguntas que surge após a prática realizada com os estudantes que motivam essa pesquisa é: o que o teatro me permite? Quando falamos em dramaturgia, falamos em ação, já que a palavra drama vem do grego e significa ação. Se a pedagogia considera que conhecer é agir, conhecer é ação, a mesma base se encontra no conceito de ser público para se entender como artista.

Se pensarmos na educação tradicional que o nosso país apresenta, lembramos sempre do modelo de sala de aula, o modelo que preza por um aprendizado mecânico, baseado na memorização de dados. Seria essa a melhor forma de se trabalhar a formação artística? Esse paradigma como modelo e crença habita um lugar reducionista em que o artista em formação é aquele que recebe conhecimento e o professor aquele que transmite conhecimento. Não deveria tal prática ser substituída pelo paradigma em que a parceria gera o conhecimento, em que a prática faz com que esse conhecimento aconteça e, portanto, que o artista entenda o

conhecimento que necessita a partir da sua própria existência e do seu próprio trabalho em cena e no palco? A proposição do artista em formação se colocar como plateia para depois ser ação para a plateia não é uma mera reflexão sobre o ser plateia, não é uma prática para ser trabalhada e discutida tal como uma leitura dirigida sobre conceitos teóricos, mas, sim, a prática a partir da vivência da plateia, ou seja, não somos plateia recebendo informação como um modelo sala de aula, mas somos plateia vivendo a apresentação teatral dentro de uma perspectiva que depois passa a ser invertida: vivemos a apresentação teatral a partir da criação, a partir do palco, a partir do ser artista, momento em que executamos a obra.

4 CRIANDO A CENA: ANÁLISE DOS DADOS

Como possibilidade de análise do trabalho prático realizado em proveito desta pesquisa, propõe-se a criação de Discursos do Sujeito Coletivo, como anteriormente sinalizado na metodologia. Ao realizar a transcrição de maneira automatizada, com o uso de inteligência artificial (IA) e o aplicativo Transkriptor, a escolha da metodologia parece ainda mais forte, uma vez que a IA não conseguiu sistematizar e individualizar as vozes. Isso tornou a própria transcrição, que em sua totalidade chegou a algo em torno de 400 páginas⁶, um grande discurso coletivo.

Coube ao pesquisador, então, mergulhar nas páginas de um discurso que reflete a experiência, vivência e subjetivação de muitos, mas que representa também as experiências, sentimentos, pensamentos e elaborações de cada um, para buscar categorias. O discurso claramente pulsava e apontava três horizontes bem definidos: relacionar-se com o teatro, criar teatro e sentir o teatro. Tais expressões surgem durante o processo de construção dos discursos, já a abordagem adotada procura compreender e sintetizar as representações sociais de um grupo de pessoas sobre um determinado tema, a partir de depoimentos individuais. Essa metodologia permite identificar as ideias centrais (núcleo central) e as ideias secundárias (periféricas) presentes nos discursos.

No caso da frequência do teatro como elemento fundamental na formação de artistas, o DSC foi utilizado para construir e analisar elementos relevantes para a discussão. Assim, depois de registrar os depoimentos durante as atividades desenvolvidas, é necessário realizar uma análise de conteúdo, identificando as ideias centrais e temas recorrentes que emergem do conjunto de falas. Essa análise permite identificar padrões e convergências nas colocações dos participantes.

Com base nos temas identificados, constrói-se então um discurso coletivo que reflete o pensamento do grupo como um todo. Esse discurso deve ser coerente e bem estruturado, respeitando a diversidade de posições e experiências presentes no conjunto de depoimentos. Esse processo envolve diversas etapas, incluindo a análise dos dados coletados e a identificação das ideias centrais presentes nos discursos individuais, assim, o pesquisador analisa as unidades de significado presentes nos discursos dos participantes, buscando sintetizar suas ideias em expressões-chave. A

⁶ O link de acesso se encontra disponível nos anexos da pesquisa.

partir dessas expressões, identificam-se as ideias centrais e agrupam-se aquelas que são semelhantes ou relacionadas, criando categorias que facilitem a interpretação dos resultados. Por fim, é elaborado o discurso do sujeito coletivo, que deve representar de forma coerente e articulada o pensamento do grupo.

4.1 As ideias periféricas e os caminhos para uma análise dos DSC: morada, olhar e fazer

A partir dos DSC construídos, é possível identificar os elementos que são considerados fundamentais na formação de artistas por meio da frequência do teatro. Esses elementos incluem a importância do contato com diferentes estilos e abordagens teatrais, o desenvolvimento de habilidades críticas e reflexivas, a oportunidade de networking, entre outros. Assim, surgem ideias periféricas que servem como analisadores do discurso, colocando em operação novos modos de compreender e elaborar a intervenção, e são elas: morada, olhar e fazer. Iremos desdobrar, exercitar e mostrar os sentidos possíveis de cada termo, e tramá-los às expressões centrais coletadas nesse processo, enriquecendo os elementos reflexivos e incitando o pensamento.

4.1.1 Morada

“Morada” é um termo habitualmente utilizado para descrever o endereço físico de uma pessoa ou de uma entidade, como uma empresa ou organização. É o local onde reside ou se encontra, sendo geralmente composto por informações como o nome da rua, número do edifício, andar, apartamento ou sala, cidade, estado e país. Além de servir como uma forma de identificação e localização, a morada é também um elemento importante na vida das pessoas, pois é onde elas estabelecem suas residências e, muitas vezes, criam vínculos emocionais com o local onde vivem. Assim, é considerada um espaço de proteção, segurança e intimidade, e os elementos que a compõem expressam as preferências, gostos e possibilidades de seus moradores.

A importância da morada é reconhecida em diversas áreas, razão pela qual, por exemplo, muitas decisões judiciais dependem da comprovação de uma morada

válida para a notificação e intimação das partes envolvidas em um processo. Da mesma forma, a morada é um elemento fundamental para a realização de diversos serviços públicos, como a emissão de documentos, registro de eleitores, entre outros.

Com a mesma relevância, entende-se a morada como um lugar de segurança para o indivíduo, pois é onde ele se sente protegido e abrigado das ameaças e perigos externos. Trata-se de um espaço onde idealmente é possível descansar, se recuperar e se sentir seguro em relação ao mundo ao redor. Em um sentido mais amplo, a morada, de forma idealizada e como muitos gostariam que fosse, representa o lugar onde o indivíduo se expressa livremente, é ele mesmo e tem privacidade. Isso é entender que esse espaço é uma possibilidade para o indivíduo relaxar, desfrutar de sua própria convivência e interagir com aqueles que ama, sem medo de ser julgado ou exposto a situações desconfortáveis ou que não deseja enfrentar.

Além disso, a morada ideal é aquela que representa um espaço de pertencimento, onde o indivíduo se sente em casa e estabelece vínculos afetivos com o local. É onde ele cria memórias afetivas, como reunir a família e os amigos para celebrações e momentos especiais.

No contexto da presente pesquisa, a morada deve ser vista como um lugar de experiência e conhecimento, pois é onde uma pessoa vive e a partir de onde interage com o mundo, desenvolvendo habilidades, conhecimentos e experiências únicas. Ao longo do tempo, esse espaço passa a ser preenchido com experiências significativas e conhecimentos adquiridos. Isso inclui habilidades práticas, como cozinhar, limpar e cuidar de plantas, mas também experiências culturais e sociais, como a interação com vizinhos, participação em eventos comunitários e o aprendizado de novas culturas.

Por outro lado, a morada figurativa é um lugar imaginário ou abstrato, como uma memória ou um sonho, onde a pessoa se sente confortável e segura, como se estivesse em casa. Assim, representa um estado de espírito, um sentimento de pertencimento a um grupo ou comunidade, ou mesmo um espaço interno de reflexão e introspecção. Por exemplo, um escritor tem a possibilidade de se referir à sua escrita como sua morada figurativa, onde ele encontra conforto e segurança em sua expressão criativa, assim como um artista de teatro as encontra no teatro.

Mas a morada pode ser pensada em referência a um local simbólico onde valores, crenças e princípios orientadores são estabelecidos e cultivados. Essa morada representa o núcleo da identidade moral e ética de um indivíduo, grupo ou comunidade. Ela concerne, portanto, ao *ethos*. Na filosofia e na retórica, o *ethos* é um

conceito que se refere ao conjunto de valores, crenças, hábitos e comportamentos que caracterizam uma pessoa, um grupo ou uma comunidade. É a expressão das qualidades morais e éticas que moldam a identidade e a imagem de um indivíduo ou de um coletivo.

Assim, o *ethos* como morada é onde os valores e os princípios são internalizados, influenciando as atitudes, comportamentos e decisões tomadas. Tendo em vista essa morada, reflete-se sobre o olhar e o fazer a partir dela.

4.1.2 O olhar que nos leva ao fazer

Olhar é um verbo que se refere ao ato de direcionar a visão para algo ou alguém, com o objetivo de observar, examinar, contemplar ou perceber. O olhar pode ser intencional ou involuntário, consciente ou inconsciente, e, muitas vezes, vem acompanhado por diferentes expressões faciais que explicitam emoções como interesse, curiosidade, desagrado, surpresa, entre outras, além de ser uma forma de comunicação não verbal, transmitindo informações ou sentimentos sem necessidade de palavras.

Ainda é considerado como uma atividade poética e estética, pois permite que o indivíduo veja o mundo com sensibilidade e aprecie a beleza e a singularidade das coisas e das pessoas ao seu redor. O olhar poético e estético não se limita apenas à visão, mas envolve os diferentes sentidos, como a audição, o tato, o olfato e o paladar, criando uma experiência sensorial completa.

Na poesia e na arte em geral, o olhar é muitas vezes apresentado como uma forma de contemplação profunda e inspiração criativa. Poetas e artistas frequentemente usam imagens visuais para expressar emoções e ideias, e o olhar é essencial para capturar e transmitir essas imagens, sendo uma fonte de inspiração para a criação artística. Muitos artistas se inspiram em paisagens, objetos, rostos e cenas do cotidiano para criar suas obras. Eles usam o olhar para capturar as nuances e detalhes desses elementos, e transformá-los em representações artísticas que emocionam e provocam reflexão.

Em suma, o olhar poético e estético é uma forma de apreciar e valorizar a beleza e a singularidade do mundo que nos rodeia, como uma fonte de inspiração criativa e emocional. Ao contemplar uma obra de arte, seja ela uma pintura, escultura, fotografia ou qualquer outra forma de expressão artística, o olhar atento e curioso

revela detalhes e nuances que não são perceptíveis à primeira vista. Essa contemplação estimula a reflexão e o questionamento, incentivando o indivíduo a explorar diferentes perspectivas e interpretações.

Além disso, o olhar para a arte é uma forma de desenvolver habilidades críticas e analíticas. Ao analisar uma obra de arte, o indivíduo avalia as escolhas estilísticas, as técnicas utilizadas e as sensações transmitidas pela obra, e aprende a formular argumentos.

A arte também é uma fonte de aprendizado sobre diferentes culturas, história e sociedade. O olhar para obras de arte de diferentes épocas e regiões revela valores, crenças e tradições de diferentes sociedades, e ajuda a entender melhor a diversidade cultural e a complexidade da história humana.

Por fim, o olhar para a arte é uma forma de desenvolvimento pessoal e de ampliação da sensibilidade estética. Ao apreciar diferentes formas de expressão artística, o indivíduo experimenta outras culturas, outros mundos e intensifica sua capacidade de perceber e apreciar a beleza e a complexidade do mundo.

O olhar, portanto, leva ao fazer, verbo que indica a ação de realizar, criar, produzir ou executar algo. O termo é muito abrangente e é utilizado em diversos contextos. O fazer teatral é um elemento crucial no processo de criação e desenvolvimento das artes cênicas. No teatro, o verbo "fazer" é empregado de várias maneiras, sendo fundamental para a compreensão e consecução de diversas etapas e ações implicadas no processo teatral. Nesse sentido, há o "fazer como criação", que se refere à criação de personagens, cenas, histórias e diálogos para compor uma peça. Dramaturgos, diretores e atores colaboram para dar vida a esses elementos, usando sua imaginação e criatividade. Há o "fazer como interpretação", em que os atores "fazem" seus personagens no palco, transmitindo emoções, movimentos e expressões que compõem a personalidade e história desses personagens. Também se considera o "fazer como encenação", sendo que o processo de montar uma peça teatral envolve fazer escolhas estéticas e técnicas, como cenário, figurino, iluminação e sonoplastia. Essas decisões são fundamentais para criar a atmosfera e o visual da peça.

Há ainda o "fazer como direção", já que o diretor tem a função de coordenar e orientar o elenco e a equipe técnica para fazer com que todos trabalhem em conjunto, transformando o texto em uma obra cênica. A liderança e a visão do diretor são essenciais para o sucesso do espetáculo, seu trabalho é essencial no "fazer como

ensaio”, que considera a prática e a experimentação como partes fundamentais do processo teatral. Atores e diretores trabalham juntos, ensaiando e ajustando as cenas, para aperfeiçoar a interpretação e garantir que a história seja contada de forma eficaz.

O teatro ainda permite o “fazer como comunicação”, uma vez que é uma forma de expressão e comunicação. O fazer teatral é essencial para intensificar ideias, emoções e transmitir mensagens para o público, criando uma conexão emocional entre os atores e a plateia.

Considerando as questões sinalizadas e os múltiplos sentidos sinalizados, morada, olhar e fazer apresentam-se como fundamentais analisadores que se desdobraram dos DSC construídos.

4.2. Do DSC aos interlocutores possíveis para a análise

As questões que emanam dos DSC, tanto em suas ideias centrais quanto nas periféricas, dialogam com três pensadores cujas obras e conceitos contribuem significativamente para a formação do artista de teatro: Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Johan Huizinga.

Rancière é um filósofo francês que tem uma abordagem multidisciplinar, abrangendo política, estética e educação. Sua ideia central é a "partilha do sensível" (*le partage du sensible*), que se refere à maneira como as percepções e experiências são distribuídas e organizadas na sociedade. Para Rancière (2009), a arte tem o poder de reconfigurar o sensível, de desestabilizar as hierarquias e criar formas de perceber e interagir com o mundo. No contexto do teatro, isso significa que o artista deve buscar criar uma experiência que desafie e questione as normas estabelecidas, mobilizando percepções, ativando a sensibilidade e o pensamento, provocando assim uma verdadeira transformação nos espectadores.

O Teatro me permite enxergar a sociedade em sua totalidade desde os palcos até as coxias.

Beto Sargentelli - Ator, Produtor Cultural e Arte Educador

Já Didi-Huberman é um historiador da arte e filósofo francês cujo trabalho se concentra na relação entre imagem e pensamento. Ele propõe que as imagens têm a

capacidade de expressar ideias complexas e abstratas, muitas vezes revelando contradições e ambiguidades. Para o autor (DIDI-HUBERMAN, 1998), a imagem não é apenas uma representação, mas uma forma de pensamento em si. No contexto do teatro, isso sugere que o artista deve trabalhar com imagens e símbolos que ultrapassem a mera representação e provoquem reflexões profundas e questionamentos nos espectadores.

Por fim, Huizinga, um historiador e teórico cultural holandês, conhecido por sua obra *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura* (2000), livro originalmente publicado em 1938, na qual explora o papel do jogo na cultura e na sociedade. O autor argumenta que o jogo é uma atividade fundamental para o desenvolvimento humano e está presente em todas as áreas da vida, incluindo a arte e a religião (HUIZINGA, 2000). No teatro, a noção de jogo é especialmente relevante, uma vez que a performance teatral é, em essência, uma forma de jogo. O artista de teatro precisa, portanto, reconhecer a importância do lúdico e desenvolver habilidades para explorar e experimentar com diferentes formas de jogo em sua prática.

A interlocução entre esses três pensadores proporciona ao artista de teatro uma base sólida para explorar a criação artística a partir de diferentes perspectivas. Rancière instiga o artista a questionar as normas estabelecidas e a repensar a partilha do sensível; Didi-Huberman enfatiza a importância das imagens e símbolos como formas de pensamento; e Huizinga destaca o papel fundamental do jogo na prática artística. Juntos, oferecem ao artista de teatro uma abordagem multifacetada para a criação de experiências significativas e transformadoras em conjunto com o público, como levantado a seguir:

Espectador emancipado é um conceito introduzido pelo filósofo e dramaturgo francês Jacques Rancière em seu livro homônimo. Nele, o autor propõe uma reavaliação do papel do espectador no contexto das artes e das práticas culturais, defendendo sua emancipação como figura ativa e crítica, e não passiva ou meramente receptiva. No caso de um artista de teatro em formação, a ideia de um espectador emancipado tem diversas implicações, a começar pela democratização da arte, já que o artista de teatro em formação precisa considerar a importância da democratização da arte e da cultura, criando espetáculos que incentivem o diálogo e a reflexão, em vez de reforçar hierarquias e relações de poder.

Como artista, cabe a ele não apenas criar espetáculos que entretenham o público, mas também desafiar as convenções e ideias estabelecidas. Ao estimular o

pensamento crítico e a reflexão sobre questões sociais, políticas e culturais, ele pode inspirar mudanças significativas na sociedade.

Além de ser uma forma de expressão artística, o teatro pode ser uma ferramenta poderosa para educar e engajar o público. Por essa razão, é importante que os artistas se dediquem a formar uma plateia que seja capaz de analisar e se envolver ativamente com o conteúdo apresentado, através de ações educativas, oficinas e atividades que permitam ao espectador ampliar seu repertório cultural e estético.

Ao criar espetáculos que incentivam o questionamento e a reflexão, os artistas também estão contribuindo para o processo artístico como um todo. Não apenas o público em geral se beneficia dessa abordagem mais consciente e engajada, mas também os artistas em formação enquanto plateia podem aprender muito com esse tipo de trabalho.

Ao levar em conta o conceito de espectador emancipado em seu processo de formação, o artista de teatro está mais apto a criar um trabalho artístico que dialogue com o público, desafie as normas convencionais e provoque a reflexão e o engajamento cívico.

Para ser um espectador emancipado, portanto, o artista de teatro em formação precisa frequentar o teatro, frequência que se relaciona ao contato com a arte, o que caminha junto com as teorias de Georges Didi-Huberman, conhecido por seu trabalho em torno da imagem e suas complexidades – além de discutir a relação entre história, arte e teoria.

O teórico argumenta que a imagem não é apenas uma representação visual, mas também um dispositivo de conhecimento utilizado para explorar diferentes aspectos da realidade. Artistas de teatro em formação podem se valer dessa ideia para analisar as imagens e símbolos utilizados em cena para expor ideias complexas. Além disso, Didi-Huberman acredita que a arte deve transcender as fronteiras entre o visível e o invisível. Ele sugere que a arte revela o que está escondido e torna visível o invisível. Nessa perspectiva, é necessário que, como espectadores, os artistas de teatro procurem explorar as camadas ocultas de significado e permitam ao público acessar ideias e emoções que de outra forma ficariam escondidas, já que a arte deve ser capaz de lidar com o caos e a incerteza, encontrando significado e beleza nesses espaços, trazendo a ambiguidade e a complexidade da condição humana, levando o público a questionar suas próprias crenças e compreensões.

Chega-se, assim, ao cerne do processo: o humano. Conforme as teorias e classificações atuais, somos *homo sapiens*. No entanto, para o historiador e teórico cultural holandês Johan Huizinga, somos *homo ludens*. O termo, que significa "homem que joga" ou "homem brincante", refere-se à ideia de que o jogo é um elemento fundamental na cultura e no desenvolvimento humano, e tem um papel crucial na formação de artistas, especialmente no campo do teatro.

A brincadeira permite que os atores explorem e desenvolvam suas habilidades de atuação, improvisação e criação de personagens de maneira lúdica e não restritiva. Isso os ajuda a expandir suas capacidades artísticas e aprimorar suas técnicas, já que o jogo estimula a criatividade e a imaginação dos artistas de teatro, encorajando-os a experimentar novas ideias, a criar histórias e a explorar diferentes perspectivas; também os leva a se tornarem artistas mais versáteis e a desenvolver um repertório diversificado de peças teatrais e performances.

Como o teatro é um esforço coletivo que requer colaboração e comunicação entre os artistas, e o jogo incentiva a interação social, depreende-se que jogar auxilia os atores a desenvolverem habilidades de trabalho em equipe e a criar laços com seus colegas. Na brincadeira, os artistas de teatro exploram e expressam suas emoções de maneira segura e controlada, levando-os a entender melhor suas emoções e a desenvolver a empatia necessária para se conectar com seu público e expressar emoções de maneira convincente no palco, além de ser uma oportunidade de aprender de forma experimental, testando e experimentando novas abordagens em um ambiente de baixa pressão. Assim, artistas em formação tornam-se aptos a se adaptarem às mudanças e a encontrar soluções criativas para os desafios que enfrentam no palco.

Por fim, o jogo também tem outro papel importante, desta vez considerando o desenvolvimento pessoal dos artistas de teatro, propiciando a construção da autoconfiança, da autoestima e da capacidade de enfrentar críticas e rejeições – habilidades essenciais para uma carreira na área artística.

A emancipação humana sempre foi uma temática que fundou meu repertório filosófico e artístico. Ou seja, o teatro permite que esta base de humanização venha ao encontro do meu fazer/educar teatralmente.

André Castelani - Ator, Diretor e Professor

4.3. Relacionar-se com o teatro

A partir dos três guarda-chuvas poéticos que surgem ao longo da construção dos DSC, ou seja, das categorias que emergem a partir da sua construção e que abrigam a potencialidade de um discurso que revela, em suas camadas, impressões sensíveis sobre o pensar e o fazer da arte, apresenta-se, a seguir, o primeiro desses discursos selecionados e lapidados que dão sustentação para a análise realizada, articulando o relacionar-se com o teatro como ideia central.

O contato com o teatro, quando se é o público, é algo muito relativo. Sempre estive em plateias, até porque meus pais gostavam de ir ao teatro e me levavam junto, mas existem lugares no Brasil onde isso não é possível, já que, em muitas cidades, não há espaços teatrais ou quase não se levam espetáculos. Claro que deve haver um ou outro espetáculo local, mas a divulgação disso também é uma questão. Como saber que há algo em cartaz? Muitos nem sabem que o curso de Artes Cênicas existe, então, pensar numa carreira em teatro pode ser um sonho distante, como um filme na televisão.

O imaginário sobre o trabalho do ator e com Artes Cênicas no Brasil é composto muito pela telenovela, já que se trata de um produto televisivo de grande alcance e que, até hoje, apresenta audiência elevada. Até por isso, muitos brasileiros acreditam que ator mesmo é aquele que está na televisão. Se não for isso, precisa estar no cinema, ser ator de Hollywood, ganhar o Oscar. Ou seja, ser ator passa pelo audiovisual também.

Apesar de o teatro não ser, portanto, algo de acesso imediato, fácil, garantido, posso dizer que ele tem uma força que não se explica. Ele se faz presente. Ele é presente. O teatro é uma necessidade para mim.

O primeiro movimento que emana do olhar para os momentos cartografados é aquele que mostra que o teatro surge de uma relação baseada no pacto entre o público e o criador, na relação plateia e artista. Porém, aqui também percebemos que essa relação surge de vivências não apenas estritamente teatrais, somos plateia na vida, no nosso cotidiano, somos plateia daquilo que nos cerca.

Perceber que o acesso ao que entendemos como teatro não é para todos, talvez tenha sido o primeiro choque ao iniciar essa análise. Ou melhor, o primeiro choque no primeiro encontro das vivências. Muito do que aqui se questiona nasce da curiosidade em entender como um grupo de alunos chega em sala de aula para uma primeira aula no curso de Artes Cênicas e, ao ser questionado sobre suas referências desse universo, estas não estão ligadas diretamente a ele, ou seja, nem sempre o teatro é tão acessível quanto parece para mim como pesquisador. É preciso reconhecer, portanto, o meu lugar privilegiado neste caminho.

Desta constatação, percebe-se que há que considerar também que o audiovisual é um caminho forte que habita o imaginário e a subjetividade daqueles que querem seguir carreira em artes cênicas. Não há como desconsiderar ou negar estas referências, nem as tornar menores, afinal, vivemos no país da telenovela, reconhecido por isso inclusive internacionalmente. Apesar da ideia clichê de vocação e chamado, há uma força inexplicável que nos faz optar por esse caminho. Não se clama somente o racional quando abordamos o fazer artístico e a escolha por uma formação de artista, qualquer que seja o campo de atuação desse artista em formação.

A análise do discurso do sujeito coletivo nos convida a refletir sobre a experiência, a percepção e a relação com o teatro na cultura brasileira. O discurso aborda diferentes aspectos relacionados ao teatro, à formação artística e à percepção do trabalho do ator no país. A partir das teorias de Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Johan Huizinga, exploramos como o teatro é vivenciado e compreendido pelo seu público e pelos seus criadores.

O discurso revela a experiência pessoal do sujeito coletivo, que sempre esteve em plateias de teatro por causa da influência dos pais e aborda a falta de acesso ao teatro em muitas cidades brasileiras, em razão da ausência de espaços teatrais e da limitada divulgação de espetáculos. Rancière nos leva a refletir sobre a partilha do sensível, em que o acesso às artes e ao teatro é uma questão de distribuição e organização do espaço e do tempo.

Além disso, o discurso indica que muitos brasileiros associam o trabalho do ator às telenovelas e ao cinema, em vez de ao próprio teatro. A teoria de Didi-Huberman sobre a sobrevivência das imagens nos ajuda a compreender como as imagens, neste caso, o imaginário popular, moldam nossa relação com o real.

A menção à falta de conhecimento sobre o curso de Artes Cênicas sugere que a criação de teatro no Brasil é desafiadora por causa da falta de informações e oportunidades. A partir da perspectiva de Rancière, a criação de teatro precisaria ser vista como uma atividade colaborativa entre artistas e espectadores, por meio da emancipação do espectador.

O sujeito coletivo descreve o teatro como uma "necessidade" e uma "força que não se explica", o que se relaciona à noção de Huizinga sobre o *homo ludens*. O teatro é visto como uma forma de expressão e um meio de vivenciar emoções e experiências. Ele também representa um espaço de pertencimento e identificação para o sujeito coletivo. Essa ideia, analisada à luz do conceito de morada, em relação ao qual o teatro é um espaço que abriga e dá sentido às experiências humanas, leva-nos a refletir sobre a política da estética e como o olhar é direcionado e construído em relação ao teatro e sua importância na sociedade. O discurso questiona a visibilidade dos espetáculos teatrais e a necessidade de divulgação.

Por fim, o sujeito coletivo sugere a interconexão entre diferentes formas de arte e a necessidade de explorar o "fazer teatral" em múltiplos contextos. Aqui, podemos relacionar a ideia de jogo de Huizinga, onde o fazer teatral é uma forma de expressão lúdica e criativa que transcende os limites do palco e se estende a outras dimensões da vida e da arte, produzindo deslocamentos e encantamentos.

Em síntese, a análise nos permite valorizar e reafirmar o teatro como uma prática cultural significativa e enriquecedora que desempenha um papel importante na vida das pessoas e na sociedade. Contudo, para superar as barreiras de acessibilidade, visibilidade e reconhecimento, é fundamental abordar questões de partilha do sensível, emancipação do espectador e interconexão entre diferentes formas de arte. Ao fazer isso, promovemos uma maior apreciação do teatro como um espaço de expressão, emoção, pertencimento e jogo, contribuindo para uma cultura mais rica e diversificada, tanto no Brasil quanto em outros lugares, entendendo-o como um espaço e morada que ignora fronteiras geográficas. Os saberes que aqui emergiram dialogam com a complexidade da vida cultural do Brasil e da população que participa e frequenta o teatro, desejando se aproximar desta expressão artística. O que vem à tona, pensando com Rancière, é uma distribuição polêmica na partilha e repartição dos domínios desta atividade.

4.4 Criar teatro

A experiência do teatro, para mim, é o estar no palco. Mas isso vem de uma percepção muito inicial. Na infância, sempre fiz teatro, sempre estive envolvido nas produções de final de ano da escola. Com o tempo, fui percebendo que o trabalho nas Artes Cênicas vai além disso: luz e som completam tudo.

Trabalhando mais no palco, percebi o lugar do trabalho do ator, da luz e do som, o papel do diretor. Mais ao final, noto a potência da dramaturgia, da escrita para o teatro. Assim, cada um desses elementos, adiciona uma camada de interpretação àquilo a que se é apresentado.

A partir das vivências, surge o questionamento: quando percebemos que o teatro não é só o trabalho do ator? A escrita do teatro não está somente no texto teatral, a escritura teatral é o fazer da cena com as suas múltiplas dramaturgias. As linguagens da cena são complexas na sua sintaxe e discurso, não que sejam complicadas de perceber ou entender, mas são complicadas de articular. O experienciar as linguagens como público faz com que possamos, cada vez mais, interiorizá-las como nossas e parte de nosso repertório; que passemos a ter domínio sobre elas e, portanto, que nos sintamos confortáveis com o criar a partir delas e com elas.

Ao analisar o Discurso do Sujeito Coletivo em questão, é possível identificar a formação do artista de teatro através da frequência e do envolvimento com ele, bem como a ideia de teatro como morada e a percepção do fazer teatral a partir dessa perspectiva. Jacques Rancière (2012) destaca a importância do processo de emancipação na formação do artista. No discurso, nota-se essa emancipação através da mudança da percepção sobre o teatro, partindo de uma visão inicial centrada no estar no palco e ampliando-se para a compreensão do trabalho nas Artes Cênicas. O envolvimento nas produções escolares e a frequência ao teatro contribuem para a formação desse artista, proporcionando uma base sólida para a construção de seu olhar crítico e de sua compreensão das nuances do fazer teatral.

Refletindo sobre a arte e a imagem, somos instigados a pensar o teatro como morada, um lugar onde a memória e a imaginação se encontram. Nesse sentido, o teatro é visto como uma casa que abriga tanto o público quanto os artistas, e é a partir

dessa morada que a percepção do fazer teatral se transforma. No discurso, o sujeito coletivo expressa essa noção ao perceber o papel do ator, da luz, do som e da direção, bem como a potência da dramaturgia. Essa visão ampliada do teatro ilustra a construção de uma morada que o artista pode habitar e onde pode desenvolver-se.

Por fim, se o jogo é um elemento central na cultura humana, no contexto do teatro, o jogo se manifesta no processo criativo e na interação entre os diferentes elementos que compõem uma produção teatral. No discurso, o sujeito coletivo menciona a potência da dramaturgia e a adição de camadas de interpretação, revelando a complexidade e a riqueza do fazer teatral como uma manifestação lúdica da cultura, portanto, o teatro aponta como uma morada onde o artista desenvolve sua percepção do fazer teatral e, com isso, ativa também sua capacidade criadora. Assim, no trabalho de criação, aciona-se uma espécie de arquivo com multiplicidades de elementos: as referências, as marcas na sensibilidade e o pensamento crítico operam novas visualidades e relações cênicas ativando, com isso, a emancipação social. A pesquisa e frequência do teatro são necessárias para adensar a experiência teatral como lugar de criação, que incita e mobiliza mudanças. A imaginação criadora e a invenção são motores da sensibilidade, da ação, do fazer teatral; são elas também que estimulam os espectadores e criam condições ao acesso à cultura. São elementos que se constituem como vasos comunicantes, usando a expressão de Mario Pedrosa, que se entrecruzam e são fecundos na expansão das imagens que venham renovar e nutrir o campo cultural.

O Teatro é rigoroso e exige bastante de quem exerce o ofício. Prontidão, preparo, treino, disponibilidade física, mental e emocional, são requisitos importantes - imprescindíveis, diria - para um ator.

Anna Toledo - Atriz e Autora Teatral

4.5 Sentir o teatro

Eu lembro da primeira vez que pisei em um palco: tive certeza de que ali era o meu lugar. O que me deu essa certeza? Não sei até hoje, mas creio que tem algo relacionado com a liberdade que senti.

Mas também tenho forte na memória estar na plateia de uma peça e pensar: é isso que quero fazer. Os sentimentos que percorrem o corpo durante um espetáculo são catárticos, fazem o corpo vibrar. Estar na plateia e me identificar com o que está em cena é inexplicável.

Essa questão de vibração é uma coisa muito presente na minha vida, diversas vezes sonho que estava no palco e lembro da vibração no palco, quando a plateia estava aplaudindo.

O teatro me traz uma sensação de pertencimento. Seja no palco, seja na plateia.

O teatro pulsa. Ser plateia e estar no palco, para um artista, se torna muitas vezes indistinto. Assim, ao sentir o teatro como público, também me alimento como criador. Resignifico minhas fontes, inspirações e vivências – inclusive como plateia – para, em algum momento, trazer à tona em uma criação. Devolvo ao mundo aquilo que percebo na cena. Opero o famoso clichê de que todas as histórias do mundo já foram contadas. Não que o mundo se esgote em poucas possibilidades, o libertador é entender que, se tudo já foi contado, a importância recai em como eu irei apresentar meu trabalho enquanto teatro, ou seja, não há conteúdo sem forma, e o pensar a forma é tão relevante quanto o conteúdo que essa forma abriga.

O discurso do sujeito coletivo analisado revela a paixão e o envolvimento com o teatro, tanto no palco quanto na plateia. A frequência, nas artes e no teatro, está presente no discurso quando o sujeito menciona as primeiras experiências em um palco e na plateia, onde a catarse e a vibração são sentidas e valorizadas. Essa frequência promove uma relação intensa e íntima com o teatro, permitindo ao sujeito criar e experimentar esse universo, portanto, ao estar no teatro e viver o ser plateia, o artista em formação cria experiências que pode ressignificar em sua própria criação, no seu próprio trabalho autoral. Segundo Rancière, a experiência estética é política e emancipadora, uma vez que rompe com as normas e regras estabelecidas, e isso pode ser percebido no discurso do sujeito coletivo.

Relacionar-se com o teatro, criar teatro e sentir o teatro são aspectos que se entrelaçam no discurso. A vivência no palco e na plateia permite ao sujeito explorar e expressar sentimentos e emoções, conectando-se com a liberdade mencionada. Didi-Huberman argumenta que a imagem é capaz de revelar o invisível e o impensável, e

isso pode ser aplicado à experiência teatral do sujeito, onde o ato de performar ou assistir a uma peça ultrapassa a mera representação.

O teatro como morada, bem como o olhar da morada e a partir dela, se destacam no discurso quando o sujeito menciona a sensação de pertencimento proporcionada pelo teatro. O espaço teatral se torna um lar simbólico e emocional, no qual o sujeito encontra acolhimento e identificação. Esse sentimento de pertencimento se relaciona com a ideia de *homo ludens*, pois o jogo, a brincadeira, é um movimento no qual também nos sentimentos parte de um todo, de um coletivo, por meio do jogar encontramos nosso lugar. O teatro, portanto, se revela como um espaço lúdico e transformador para o sujeito coletivo. Sua frequência adensa visibilidades e dizibilidades, na expressão de Rancière, produzem enunciados e imagens derivadas dos modos de sentir as matérias que são postas em contato por essa participação. A diversidade e as diferenças nos modos de sentir teatro produzem às existências intensidades, novas forças, consistências, novas maneiras de viver, pluralidades.

Por isso digo que ele me permite ser. Quando faço teatro, "estou sendo".

Bruno Narchi - Ator

Explorar os modos de sentir teatro povoam o imaginário, atestam a importância das múltiplas formas de sentir. Hoje, vivemos uma crise contemporânea que se traduz num processo cotidiano, de esmagamento de nossas formas de sentir e num “policiamento do sensível” usando a expressão de Jacques Rancière (2012), pois as capacidades de sentirmos, dizermos e fazermos estão orientadas para nos fixar em determinados lugares do sistema produtivo, que convém ao desempenho de determinadas atividades e tarefas, todo nosso equipamento sensorial e intelectual está adaptado e fixado em nossas ocupações. Esta é a tradição de um aspecto de nossa cultura!

“Um requisito indispensável para aquele que ensina e transmite a formação em arte é que faça ele próprio o trajeto pela experiência da arte, simultaneamente como praticante, amador ou pensador das artes” (Favaretto, 2010, p.234).

Finalmente, o conceito de fazer teatral se evidencia na busca do sujeito pela expressão e conexão com o público. A catarse, a vibração e a identificação são elementos que reforçam a natureza transformadora e emocional do teatro, funcionando como ponte entre o sujeito e a plateia.

Portanto, o discurso do sujeito coletivo revela uma profunda relação com o teatro, onde a vivência no palco e na plateia proporciona liberdade, catarse e pertencimento. A análise, levando em consideração as teorias de Rancière, Didi-Huberman e Huizinga, destaca a importância da experiência estética e lúdica na construção da identidade e do papel profissional do ator, e na busca por conexão e transformação social e cultural.

4.6 Uma junção dos três Discursos do Sujeito Coletivo

Ao analisar o discurso do sujeito coletivo reunindo as três grandes ideias centrais em uma única fala dos estudantes participantes da pesquisa junto com os pensadores que ajudam a articular o pensamento aqui explicitado, observamos como os conceitos mencionados se relacionam com a experiência do indivíduo no teatro e com seus desdobramentos no campo cultural.

O conceito de frequência das artes e do teatro é pulsante no DSC, já que se percebe uma ênfase do sujeito em destacar que frequentar o teatro o leva a moldar a sua relação com a arte. Rancière, em sua teoria sobre a "partilha do sensível", discute a importância da exposição às artes para a formação do indivíduo. O sujeito coletivo enfatiza como a frequência do teatro molda sua relação com a arte.

O teatro é uma forma de arte que envolve não apenas a criação de espetáculos, mas também a relação entre o espectador e a plateia, fato corroborado pelo discurso quando ressalta a importância das vivências e a inacessibilidade do teatro em algumas regiões do Brasil. Didi-Huberman (1998, p.173) destaca a importância das experiências na plateia e a relação entre o espectador e o espetáculo. Para ele, o teatro é uma "imagem dialética" que se constrói a partir da interação entre esses elementos. Nessa perspectiva, as vivências na plateia são fundamentais para a compreensão e valorização do teatro.

O sujeito coletivo discute ainda a evolução de sua percepção do teatro e a compreensão ampliada da criação teatral. Essa abordagem destaca a importância da experimentação e da liberdade no processo criativo, o poder do jogo, ou seja, como Huizinga pensa o homem e sua forma de viver o mundo, pode-se ampliar ao teatro, que é uma forma de expressão artística que se baseia em elementos lúdicos e criativos.

O sujeito coletivo menciona a experiência catártica e a vibração no palco como momentos marcantes, ilustrando a importância do sentimento na relação com o teatro, essa perspectiva enfatiza a importância da sensibilidade na apreciação da arte. O teatro também pode ser visto como uma morada, um espaço de expressão e identidade. Essa ideia ecoa as reflexões de Didi-Huberman sobre a construção de um espaço de pertencimento e liberdade.

O sujeito coletivo aborda a influência das telenovelas no imaginário brasileiro, ressaltando a necessidade de ampliar a percepção sobre o teatro e suas possibilidades. Isso remete à teoria de Rancière sobre a necessidade de repensar a partilha do sensível e a democratização do acesso à arte.

O teatro me permite sonhar um mundo melhor e mais justo. Teatro é educação e coloca a cultura como agente amplificador de educação e conhecimento.

Maurício Inafre - Diretor de Produção

Em síntese, o discurso do sujeito coletivo aborda a relação multifacetada com o teatro que pode ser estabelecida enquanto artista em formação que se possibilita ser plateia para refletir sobre o seu próprio processo de formação e entendimento do mundo das artes. A frequência, a criação, o sentimento e o pertencimento são elementos fundamentais para a conexão com a arte teatral, ao mesmo tempo em que o discurso destaca as barreiras e a necessidade de ampliar o acesso e o conhecimento sobre o teatro no âmbito da cultura brasileira.

4.7 O conflito se estabelece em cena: validação dos DSC e das análises

Por fim, é importante compartilhar e discutir os resultados obtidos com a comunidade envolvida, a fim de estimular o debate e promover a conscientização sobre a relevância do teatro na formação de artistas. Ao aplicar o DSC nesse contexto, é possível construir um entendimento mais profundo e abrangente sobre a importância de frequentar o teatro na formação artística. Além disso, essa metodologia contribui para o desenvolvimento de políticas e estratégias que incentivem a participação e o engajamento no universo teatral, ou seja, de uma Pedagogia da Frequência das Artes, na qual, considera-se a frequência elemento estrutural do processo de

ensino-aprendizagem de um artista em formação, na qual, por meio da experiência teatral como público, pode preencher seu arcabouço de referências e vivências para, posteriormente, ressignificar em suas criações.

Dessa forma, a escrita de cartas aos participantes da pesquisa-intervenção foi a forma escolhida para validar os resultados obtidos com o uso do Discurso do Sujeito Coletivo como método de análise. Essa abordagem permite que os participantes revisem, confirmem ou questionem as interpretações feitas pelo pesquisador, caso estejam mais alinhadas ou menos alinhadas com as percepções e experiências dos participantes, garantindo a fidedignidade e a legitimidade dos resultados.

Assim, com base nos resultados obtidos através da análise do DSC, elaborou-se uma carta para cada participante envolvido na pesquisa, contendo um resumo dos temas centrais identificados, bem como uma síntese do discurso coletivo construído. Nas cartas, solicitou-se a eles que lessem e refletissem sobre o que nelas era apresentado. Posteriormente, os participantes dos dois grupos foram convidados a participar de um novo encontro juntos, no qual foram incentivados a ser sinceros e detalhados em suas respostas, sendo este o momento da coleta de retorno aos participantes. A análise do retorno envolveu perceber e considerar as possíveis discrepâncias entre a interpretação do pesquisador e a percepção dos participantes, avaliando a necessidade de realizar ajustes na análise do DSC de acordo com as percepções dos sujeitos.

Ao utilizar a escrita de cartas como validação no contexto do DSC, procurou-se, para além de garantir a qualidade e a legitimidade dos resultados obtidos, assegurar o envolvimento dos participantes no processo de análise e interpretação dos dados. Essa abordagem também fortalece a relação entre pesquisador e participantes, estabelecendo uma parceria pautada pela confiança e pela colaboração.

Todas as cartas enviadas foram escritas com base em um modelo que contém um texto comum e uma inserção pessoal para cada participante, trazendo o coletivo e o individual em uma mesma missiva⁷.

O Teatro me permite o AFETO, em todos os sentidos que essa palavra pode ter.

Carol Futuro - Atriz

⁷ Todas as cartas encontram-se disponíveis nos anexos da pesquisa.

4.8 Ensaio geral: por uma Pedagogia da Frequentação das Artes

A Pedagogia da Frequentação das Artes na formação de artistas de teatro propõe uma abordagem educacional que enfatiza a importância da exposição contínua e do envolvimento com as artes no desenvolvimento de habilidades, técnicas e compreensão profunda do teatro. Essa metodologia sugere que, para crescer e se desenvolver como profissionais, os artistas de teatro devem estar imersos no mundo das artes.

Nessa perspectiva, é fundamental que os artistas estejam constantemente expostos a várias formas de arte, como teatro, dança, música, literatura e artes visuais, a fim de enriquecer sua formação, ampliando sua compreensão e sensibilidade artística. Além disso, a pedagogia em questão valoriza o aprendizado prático e a experimentação, defendendo que os artistas de teatro aprendem melhor quando estão ativamente envolvidos na criação e produção de peças teatrais e outras manifestações artísticas. É preciso considerar ao longo do processo que não nascemos espectadores, mas aprendemos a ser.

Essa abordagem também enfatiza a interação entre diferentes disciplinas artísticas, estimulando os artistas de teatro a buscar inspiração e conhecimento de outras áreas além do teatro. Isso pode envolver estudos de literatura, história da arte, filosofia e psicologia, entre outros campos. A fim de enriquecer a compreensão da arte, é crucial que os artistas desenvolvam habilidades críticas e reflexivas, que lhes permitam analisar e avaliar o trabalho artístico de maneira mais profunda e significativa.

No palco, meu olhar é convidado a passear por novos ângulos da situação me revelando pontos até então encobertos. Prá mim, isso acontece de várias formas, me apresentando uma nova situação, algo que não conheço ou da qual não tinha me dado conta, me conduzindo por situações inusitadas, colocando uma lente de aumento sobre fatos, me abrindo portas para novos mundos. O teatro me permite consolidar significados e/ou ressignificar certezas.

Eduardo Bakr - Autor, Ator e Produtor Cultural

É essencial compreender o contexto cultural e histórico das diferentes manifestações artísticas. A Pedagogia da Frequentação das Artes enfatiza a

necessidade de se aprofundar na história e na cultura para obter uma compreensão mais rica e complexa da arte. Isso, por sua vez, auxilia no desenvolvimento de artistas mais versáteis e engajados.

Por fim, a abordagem incentiva os artistas de teatro a se envolverem com outros profissionais do campo das artes, estabelecendo redes de contatos e fomentando a colaboração. Isso pode ser realizado por meio da participação em festivais, oficinas, seminários e outros eventos relacionados às artes.

Em suma, a pedagogia proposta para a formação de artistas de teatro promove uma abordagem holística e interdisciplinar que valoriza a exposição contínua às artes, o aprendizado prático e a reflexão crítica. Essa metodologia visa contribuir para o desenvolvimento de artistas mais versáteis, engajados e bem-sucedidos no mundo do teatro e das artes em geral.

O proposto pode remeter à Abordagem Triangular no Ensino das Artes, proposta por Ana Mae Barbosa (2010), porém, são duas metodologias distintas no campo do ensino das artes, cada uma com suas finalidades específicas. A Pedagogia da Frequentação das Artes, no escopo da pesquisa realizada, é uma abordagem educacional que enfatiza a importância da exposição contínua e do envolvimento com diversas formas de arte, principalmente o teatro, no desenvolvimento de habilidades, técnicas e compreensão profunda das artes cênicas. Essa metodologia é voltada para a formação de artistas de teatro e defende a imersão deles no mundo das artes, promovendo um aprendizado prático e uma reflexão crítica.

Por outro lado, a Abordagem Triangular no Ensino das Artes é uma metodologia específica para o ensino das artes na educação básica. Ela se baseia em três pilares: a leitura da obra de arte, o contexto sócio-histórico e a produção artística (Barbosa, 2010). O objetivo principal desta metodologia é desenvolver a capacidade dos alunos de ler, compreender e contextualizar as obras de arte, além de estimular a expressão criativa por meio da produção artística.

Embora ambas as abordagens reconheçam a importância do contexto cultural e histórico, elas se distinguem em suas finalidades. Aqui temos o foco na formação de artistas de teatro, enquanto Ana Mae Barbosa pensa na formação de pessoas que se relacionam com a arte de maneira cultural e simbólica.

Antes de tudo, na Pedagogia da Frequentação das Artes, os pensamentos de Degrange (2017) são fundamentais, uma vez que defendem a importância da arte e do teatro como ferramentas de educação e conscientização social. A prática de

frequentar teatros e a apropriação das obras de arte são meios de promover a reflexão crítica e a formação de indivíduos mais sensíveis e conscientes de seu papel na sociedade. Também as ideias de Rancière (2009) sobre a política da estética e o papel da arte na emancipação do indivíduo são igualmente relevantes na construção dessa abordagem. Rancière argumenta que a arte tem o potencial de transformar as estruturas de poder ao desafiar as hierarquias e redistribuir o sensível, ou seja, aquilo que é perceptível e visível no espaço público. A apropriação das obras de arte e a prática de frequentar teatros são, portanto, formas de participar dessa redistribuição do sensível e de se engajar politicamente.

A partir dessas perspectivas, pode-se concluir que a Pedagogia da Frequentação das Artes, fundamentada nos pensamentos de Degrange (2017) e Rancière (2012), enfatiza a importância da apropriação das obras de arte e da prática de frequentar teatros para a emancipação e a formação crítica do artista de teatro.

4.9 Ao final do ensaio, perguntas ecoam!

A pesquisa-intervenção, como metodologia científica, é uma abordagem que busca compreender e transformar realidades sociais e culturais através da participação ativa dos pesquisadores junto aos sujeitos envolvidos no estudo. Esses sujeitos tornam-se centrais no processo da pesquisa e, portanto, a ativam em seu desenvolvimento. Ao longo deste processo, é comum que novos questionamentos surjam, gerando novas camadas de compreensão e complexidade provenientes do tema inicial. Isso ocorre em razão da natureza dinâmica e interativa dessa metodologia, que estimula a reflexão crítica e a construção conjunta de conhecimento.

Ao se deparar com os novos questionamentos, os pesquisadores são levados a refletir sobre os pressupostos iniciais de seu estudo, bem como a revisar e a ajustar suas hipóteses. Esses novos questionamentos são valiosos para o processo de investigação, pois permitem a identificação de lacunas, o aprofundamento do conhecimento e a expansão da compreensão dos fenômenos estudados. Dessa forma, a pesquisa-intervenção revela-se como um processo contínuo e adaptativo que acompanha as transformações sociais e culturais do contexto investigado, e as afecções subjetivas, sensíveis e críticas na experiência do pesquisador.

Outro aspecto importante das novas camadas de questionamento geradas na pesquisa-intervenção é a relação dialógica e horizontal entre os pesquisadores e os sujeitos envolvidos no estudo. Ao compartilhar suas inquietações e buscar respostas em conjunto, os participantes do processo investigativo se tornaram coprodutores do conhecimento gerado. Isso favorece a emancipação dos sujeitos e a construção de um conhecimento mais democrático e inclusivo, que valoriza as experiências e perspectivas de todos os envolvidos.

Além disso, a abertura para novos questionamentos na pesquisa-intervenção tem implicações éticas relevantes. Ao reconhecer a complexidade dos fenômenos estudados e admitir que o processo investigativo não é linear, os pesquisadores demonstram humildade epistemológica e respeito pela diversidade de saberes e experiências dos sujeitos envolvidos. Isso impulsiona a busca por soluções mais justas e equitativas, bem como a construção de um conhecimento mais sensível às realidades e necessidades das comunidades estudadas.

Partindo do exposto, a presente pesquisa, em seu decurso e processo de análise, leva ao seguinte questionamento: "o que o teatro me permite?". A pergunta, aparentemente inocente ou ingênua, busca revelar a morada que cada um encontra nesta arte. Ao explorar o questionamento para além do óbvio, somos convidados a investigar as implicações mais profundas e menos evidentes desta arte. Essa investigação revela que o teatro tem um alcance muito maior do que a mera expressão artística e emocional, e serve como uma ferramenta para o autoconhecimento, a transformação pessoal e o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e consciente.

O teatro nos permite confrontar e examinar nossos medos e inseguranças, tanto como espectadores quanto como artistas. Ao nos expormos a situações dramáticas e conflitos fictícios, somos incentivados a refletir sobre nossas próprias experiências e emoções. Dessa forma, o teatro se torna uma forma de experiência coletiva, onde os indivíduos podem trabalhar questões pessoais, sociais, culturais e adquirir autoconhecimento e avaliação crítica.

Outra camada revelada por essa investigação é a capacidade do teatro de unir culturas e transcender barreiras linguísticas e geográficas. O teatro, como forma de arte universal, pode ser adaptado e reinterpretado em diferentes contextos, possibilitando o compartilhamento de histórias e experiências entre pessoas de

diferentes origens. Essa troca cultural enriquece o teatro e amplia nosso entendimento sobre a diversidade humana.

A pergunta "o que o teatro me permite?" também revela a importância do teatro como espaço de resistência e ativismo político. Ao longo da história, o teatro tem sido utilizado como uma plataforma para denunciar injustiças e lutar por mudanças sociais. Peças teatrais são, muitas vezes, utilizadas como veículos de protesto e conscientização, desafiando o *status quo* e inspirando ações coletivas em proveito de um mundo mais igualitário.

Por último, essa investigação nos leva a considerar o teatro como uma forma de celebração e preservação da memória coletiva. Através das histórias contadas no palco, ele mantém vivas as tradições, lendas e fatos históricos, permitindo que as gerações futuras conheçam e valorizem seu patrimônio cultural. Assim, "o que o teatro me permite?" vai além do entretenimento e da expressão artística, revelando seu papel fundamental na construção e manutenção da identidade cultural de uma sociedade.

Tal questionamento, então, foi realizado aos mais diversos artistas de teatro (efetivamente do palco, de fora dele ou da produção e áreas afins) que influenciaram e influenciam o pesquisador que aqui se manifesta. As respostas foram coletadas como marcas dessa arte e utilizadas como vinhetas ao longo do trabalho⁸.

⁸ Um agrupamento de todas as manifestações em relação ao questionamento pode ser encontrado nos anexos da pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A CENA GANHA O PALCO

O teatro me permite ver ao contrário.

Luciano Gentili - Encenador.

A presente tese de doutorado buscou explorar e analisar a influência da frequência do teatro como elemento formativo de artistas desta arte, o que nos levou ao conceito de pedagogia da frequência das artes, mais adiante explicitado. Durante a investigação, três pilares fundamentais foram destacados: o teatro como morada, o olhar a partir dessa morada e o fazer teatral. Cada um desses aspectos contribuiu para a construção de um entendimento aprofundado da formação artística e do desenvolvimento de uma pedagogia abrangente e eficaz no campo das artes cênicas.

O teatro como morada representa a ideia de que o artista deve estar imerso no ambiente teatral, vivenciando e aprendendo com as experiências cotidianas que o espaço proporciona. Este conceito enfatiza a importância da conexão entre o artista e o espaço cênico como um todo, permitindo que a criatividade e a técnica sejam cultivadas por meio de interações contínuas com outros profissionais, materiais e abordagens artísticas. A morada, portanto, torna-se o epicentro da formação do artista, onde suas habilidades, conhecimentos e perspectivas são constantemente desafiados e aprimorados.

Em relação ao segundo pilar, o olhar a partir dessa morada, é crucial compreender que a experiência artística não se limita à simples observação de espetáculos teatrais, mas implica também uma perspectiva crítica e analítica. O artista deve ser capaz de avaliar, interpretar e contextualizar as diversas manifestações cênicas e artísticas com as quais se depara, desenvolvendo assim uma compreensão mais profunda dos processos criativos e técnicos envolvidos. Esse olhar analítico possibilita ao artista aprimorar suas habilidades de apreciação e crítica, bem como a capacidade de identificar e explorar novas oportunidades e desafios no campo das artes cênicas.

O terceiro pilar, o fazer teatral, engloba a execução prática e aplicada do conhecimento adquirido por meio da morada e do olhar. Neste aspecto, a teoria e a prática se entrelaçam de forma intrínseca, possibilitando ao artista aplicar os conhecimentos adquiridos, desenvolver técnicas e habilidades específicas e refinar

sua prática artística. O fazer teatral é, portanto, um processo dinâmico e contínuo, no qual o artista se apropria e transforma os conceitos e experiências absorvidos durante a morada e o olhar, contribuindo para a evolução de sua própria linguagem e identidade artística.

A pesquisa desenvolvida nesta tese permitiu, assim, a elaboração do conceito de Pedagogia da Frequentação das Artes, uma abordagem pedagógica fundamentada nos três pilares mencionados e na premissa de que a formação artística é um processo contínuo e multifacetado. Esta pedagogia propõe que o artista seja constantemente exposto e engajado em diferentes contextos e experiências artísticas, ampliando sua compreensão e capacidade de atuação no campo das artes cênicas.

O conceito visa, portanto, estimular o desenvolvimento holístico do artista, abrangendo aspectos cognitivos, emocionais e técnicos. Ao adotar essa abordagem, espera-se que o artista adquira competências e habilidades variadas, como a capacidade de analisar e refletir criticamente sobre o trabalho artístico, de colaborar com outros profissionais, de adaptar-se a novos contextos e de criar soluções inovadoras para os desafios do campo teatral.

A implementação da Pedagogia da Frequentação das Artes em programas de formação artística pode contribuir para a construção de um ambiente de aprendizagem mais rico e diversificado, no qual os estudantes são expostos a uma ampla gama de experiências e abordagens criativas. Essa exposição, por sua vez, pode ajudar a fomentar a curiosidade, a empatia e a criatividade dos estudantes, atributos essenciais para o desenvolvimento e o sucesso no campo das artes cênicas.

Além disso, tal pedagogia enfatiza a importância do aprendizado colaborativo e do compartilhamento de conhecimentos e experiências entre os artistas. Através da interação com seus pares e professores, os estudantes podem aprender uns com os outros e desenvolver habilidades de comunicação, trabalho em equipe e resolução de problemas, fundamentais para o exercício profissional no campo teatral. É importante ressaltar, no entanto, que a pedagogia proposta não deve ser vista como uma solução única ou uma receita pronta para a formação de artistas do teatro. Em vez disso, ela deve ser considerada como uma abordagem flexível e adaptável, que pode ser incorporada e ajustada de acordo com as necessidades específicas de cada instituição, programa ou aluno. Dessa forma, a Pedagogia da Frequentação das Artes pode contribuir para a criação de espaços de formação mais inclusivos, dinâmicos e

relevantes, que respondam às demandas e desafios do mundo artístico contemporâneo.

Em síntese, a presente tese de doutorado apresentou uma investigação profunda e abrangente sobre a frequência do teatro como elemento formativo de artistas do teatro e desenvolveu o conceito de Pedagogia da Frequência das Artes como resultado desse processo de pesquisa. Ao explorar os três pilares fundamentais - o teatro como morada, o olhar a partir dessa morada e o fazer teatral - esta investigação proporcionou um entendimento aprofundado e uma abordagem pedagógica inovadora para a formação de artistas do teatro.

Espera-se que os resultados e as reflexões apresentadas nesta tese possam contribuir para o avanço do conhecimento e das práticas pedagógicas no campo das artes cênicas e inspirem futuras pesquisas e discussões sobre a formação artística e a pedagogia nela envolvida. Dessa forma, a presente investigação não apenas expande o horizonte do conhecimento no domínio das artes cênicas, mas também estabelece as bases para a construção de uma educação artística mais abrangente, inclusiva e eficaz para as futuras gerações de artistas do teatro e demais profissionais do campo artístico.

Neste sentido, a aplicação prática da Pedagogia da Frequência das Artes em instituições de ensino e companhias teatrais pode trazer benefícios significativos para o setor, incluindo a promoção da diversidade e inclusão, a valorização da experimentação e inovação artística, e o estímulo à cooperação e diálogo interdisciplinar. Essas transformações, por sua vez, podem resultar em um ambiente artístico mais vibrante e sustentável, capaz de enfrentar os desafios e incertezas do século XXI.

Além disso, a pedagogia que aqui propomos também tem potencial para influenciar outras áreas do conhecimento e da educação, destacando a importância do engajamento e da vivência no processo de aprendizado. A aplicação de princípios similares em outras disciplinas pode levar à criação de pedagogias mais integradas e humanizadas, que considerem a complexidade e a singularidade dos indivíduos e seus contextos, fatos tão explorados e discutidos pelos teóricos e práticos da educação em tempos atuais.

Por fim, é fundamental ressaltar que, embora a Pedagogia da Frequência das Artes proporcione uma base sólida para o desenvolvimento da formação artística, sua efetividade dependerá, em última instância, do comprometimento e da dedicação

dos envolvidos - professores, estudantes e profissionais do campo. A construção de um ecossistema artístico próspero e diversificado é uma tarefa coletiva, que exige esforços conjuntos, diálogo e aprendizado contínuo.

Nesta tese de doutorado, buscou-se abordar e investigar um tema de relevância para o campo das artes cênicas, a fim de contribuir para a reflexão e o avanço do conhecimento na área. Espera-se que os resultados obtidos possam enriquecer o debate acadêmico e profissional, bem como inspirar novas pesquisas e inovações no campo da formação artística e da Pedagogia da Frequentação das Artes. Ao promover uma formação artística mais integrada e humanizada, esta tese busca contribuir para a construção de uma sociedade mais justa, inclusiva e culturalmente rica, onde a arte e a educação desempenham um papel central no desenvolvimento humano e no bem-estar coletivo.

Referências

ADLER, Stella. **The art of acting**. Nova Iorque: Applause Theatre & Cinema Books, 2000.

AGUIAR, Maria Faria de; ROCHA, Marisa Lopes da. **Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises**. *Psicologia, ciência e profissão*, 23 (4), 64-73, 2003.

ALVES, Rubem. **A arte de produzir fome**. Folha de São Paulo, São Paulo, 29/10/2002. Sinapse.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda Pereira. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História do teatro mundial**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHIBENI, Silvio Seno. **Algumas observações sobre o "método científico"**. 01-31 de dez de 2006. Notas de Aula. Disponível em: <https://www.unicamp.br/~chibeni/textosdidaticos/metodocientifico.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2019.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. V.1.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2017.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2012.

FARIA, João Roberto (Dir.). **História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Arte contemporânea e educação**. *Revista Iberoamericana de Educación*, n. 53, p. 225-235, 2010. Acesso em: 03 fev. 2023.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Perspectiva: São Paulo, 2000.

LEFEVRE, Fernando. **Discurso do sujeito coletivo: nossos modos de pensar, nosso eu coletivo**. São Paulo: Andreoli, 2017.

MAGIOLINO, L. L. S. As emoções humanas nas experiências vividas: transformação e significação nas relações (est)éticas. In: SMOLKA, A.L.B.; NOGUEIRA, A. L. H. (Org.). **Emoção, memória, imaginação**: a constituição do desenvolvimento humano na história e na cultura. Campinas: Mercado de Letras, p. 35-56, 2011.

MEISNER, S.; LONGWELL, D. **Sanford Meisner on acting**. Nova Iorque: Vintage, 1987.

MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

PASSOS, E. et al. (orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAULON, Simone Mainieri. A análise de implicação como ferramenta na pesquisa-intervenção. **Psicologia & Sociedade**, 17 (3), 18-25, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDROSA, Mario. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO/34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor prepares**. Nova Iorque: Theatre Arts Books, 1936.

STANISLAVSKI, Konstantin. **An actor's work**: a student's diary. Nova Iorque: Routledge, 1957.

STRASBERG, Lee. **A dream of passion**: the development of the method. Nova Iorque: Plume, 1987.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ZOPPI-FONTANA, M. G. O outro da personagem: enunciação, exterioridade e discurso. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da UNICAMP, p. 108-118, 1997.

ANEXO I

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DO SUJEITO DA PESQUISA OU RESPONSÁVEL LEGAL

1.NOME.....
 DOCUMENTO DE IDENTIDADE Nº : SEXO : M F
 DATA NASCIMENTO:/...../.....
 ENDEREÇO

 CEP:.....
 TELEFONE: DDD (.....)

DADOS SOBRE A PESQUISA

TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA: O que você vê? – Um olhar sobre o ensino de artes cênicas mediado pela frequência de peças de teatro

PESQUISADOR RESPONSÁVEL: Eliane Dias de Castro

CARGO/ FUNÇÃO: Professora Doutora / Orientadora

PESQUISADOR EXECUTANTE: Guilherme William Udo Santos

CARGO/FUNÇÃO: Doutorando no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – PGEHA-USP

AVALIAÇÃO DO RISCO DA PESQUISA: Risco mínimo

Esta pesquisa segue rigorosamente as questões que se aplicam sobre ética e risco, assim, apresentou o seu escopo ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da FFLCH/USP, que “recebe, avalia e acompanha, nos seus aspectos éticos, projetos de pesquisa submetidos ao sistema CEP-CONEP, com a finalidade de assegurar os direitos dos participantes de pesquisas e os deveres da comunidade científica”, conforme informado em seu próprio site.

Caso queira entrar em contato com o comitê, sinta-se livre para fazê-lo.

CEP-FFLCH

Endereço: Rua do Iago, 717 - sala 110, Prédio da Administração da FFLCH

CEP 05508-080 - Cidade Universitária - São Paulo/SP

Telefone: (11) 2648-6560 / E-mail: ceph-fflch@usp.br

REGISTRO DAS EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO SUJEITO SOBRE A PESQUISA:

O senhor(a) está sendo convidado(a) a participar voluntariamente desse estudo referente ao projeto de doutorado de Guilherme William Udo Santos, denominado “O que você vê? – Um olhar sobre o ensino de artes cênicas mediado pela frequência de peças de teatro”, que pretende realizar procedimentos e intervenções ao longo das aulas ministradas pelo doutorando a fim de obter percepções e rastros que abordem a importância de ser plateia no processo de formação de um artista de teatro.

Diante do seu consentimento, esse acompanhamento será realizado durante cinco meses.

O senhor(a) poderá se recusar a participar ou retirar seu consentimento a qualquer momento e sem quaisquer prejuízos. Também poderá solicitar a mim todo e qualquer esclarecimento que for necessário, no decorrer do trabalho. Para isso, meu telefone de contato está a sua disposição: (11) 99159-0087, e também o telefone da orientadora desse projeto (11) 98269-2905.

Eu, _____, estou de acordo em participar do presente trabalho.

São Paulo, ____ de _____ de _____.

Assinatura do participante

Pesquisador executante
Guilherme William Udo Santos

ANEXO II

LINK DE ACESSO ÀS TRANSCRIÇÕES DAS EXPERIÊNCIAS VIVIDAS COM OS
ESTUDANTES DE ARTES CÊNICAS

A transcrição de todos os encontros da experiência vivida nesta pesquisa-intervenção pode ser acessada pelo link <https://bit.ly/doutorado-guilherme-udo-transcricoes>.

ANEXO III

CARTAS AOS PARTICIPANTES

A carta a seguir serve como modelo da missiva enviada aos participantes. Nos demais, apresento somente a parte destacada que era individual e diferenciada para cada um dos destinatários.

Anna Mel Bravo Castellan Martinez

Oi, Anna, tudo bem?

Demorou, mas chegou. A jornada do Doutorado tem sido uma loucura junto com o trabalho e outras atribuições, por isso, acabei levando muito mais tempo do que gostaria para escrever esta carta. Como você sabe, a pesquisa que faço parte da minha vivência e minha atuação docente, então, essa demora, acaba que é um dos próprios sintomas da pesquisa.

Queria te colocar um texto geral, que escrevi para todos os participantes. Logo após ele, me dirijo a você de maneira específica.

Eu sempre pergunto em sala, "o que é teatro?". E toda pesquisa é movida por uma pergunta. A principal do meu doutorado é "o quanto assistir aos espetáculos teatrais influencia na formação de artistas do teatro?". A pergunta surge da sala de aula, das dúvidas que povoam a minha cabeça cada vez que conheço um grupo de alunos novos no curso de Artes Cênicas e pergunto sobre suas trajetórias, referências, vivências...

Ao olhar para os dois grupos que me deram a oportunidade de, na prática, refletir sobre o fazer teatral e a pedagogia por traz disso, percebi alguns pontos muito importantes:

- Antes de considerar qualquer vivência enquanto plateia, é necessário pensar no acesso à arte teatral, já que ainda vivemos em uma sociedade na qual temos grandes abismos sociais que fazem com que expressões artísticas não sejam para todos (aliás, somos todos parte do processo para que uma semente de mudança desta realidade possa ser plantada!). Portanto, muitas vezes a referência sobre as artes cênicas parte do audiovisual, da telenovela... Assim, sonhos também florescem em campos cheios de pedras e, esses sonhos, não são de menor importância. A bagagem

que trazemos é só um dos muitos elementos que podemos costurar neste universo teatral.

- Não importa a relação inicial com o teatro e nem as diversas experiências que temos com ele, sempre consideraremos que o teatro é mágico, há algo nele que não se explica e não se permite exprimir em definições, o teatro é a magia de ser teatro e carrega consigo uma magia / aura que nos toca, que sentimos, que temos certeza de que existe, mas que não sabemos definir.

- O teatro é tão amplo que para cada um dos nós, ele é um (ou vários) e, por isso, podemos pensar em tipologias / categorias, mas elas não nos separam, elas nos unem por entendermos, ainda que inconscientemente, que tudo faz parte do teatro ou, numa definição mais ampla, das artes cênicas.

- Considerando os três pontos acima, podemos pensar que ir ao teatro nos povoa o olhar e o imaginário, mas também nos permite sentir. Duas palavras-chaves enquanto pensamos na experiência de ser plateia estão no olhar (e podemos abrir a definição deste verbo para além dos olhos, é a experiência de possibilitar que o teatro nos habite, é o atentar-se para o que é apresentado) e no sentir.

- Depois que olhamos e sentimos, ainda que de maneira não racional e/ou proposital, nossa voz e nosso corpo - junto com a nossa ideia de construção de materiais artísticos, como cenas, peças, vídeos... - se fortalecem e se nutrem da experiência do ser plateia e revelam novas potencialidades.

Então, Anna, você me possibilitou que:

Eu percebesse que muitas vezes, o não trazer referências não é uma vontade, é uma condição que se impõe e que, apesar dela, a gente ainda respira a necessidade de fazer teatro. Assim, você me libertou do preconceito de achar que a bagagem que carregamos antes de chegar numa sala de aula de universidade define muito das nossas escolhas para estar ali. Hoje, eu acredito mais em sonhos e vontades pelo que aprendi com você.

Aproveito este momento para te convidar para um último encontro, que não marca o final da jornada, mas um ponto-e-vírgula da pesquisa, aquele momento em que decidimos que temos que parar por enquanto.

Assim, se você puder, adoraria te encontrar no dia 15 de novembro, feriado e terça-feira, às 16h por Zoom. Caso consiga, avise-me para que eu te envie o link.

O processo do meu doutoramento começa em uma fase de muitos questionamentos, de muitas dúvidas... logo depois que iniciei as atividades oficialmente junto ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, minha mãe faleceu. Assim, essa pesquisa faz parte também de um luto, de um processo de cura. Nós nunca precisamos atribuir uma função à arte, ela é maior que isso, mas ela também cura. Agradeço por você ter feito parte desse processo de cura, dessa pesquisa, dessa criação intelectual e artística.

Sobre isso, te convido a assistir ao seguinte vídeo - <https://bit.ly/matilde-campilho-arte>

Tudo isso, no fim, me leva a uma nova pergunta: "o que o teatro me permite?". Porém, isso é uma outra jornada!

Um abraço teatral e emocionado,
Guilherme Udo

Beatriz Cairo Duarte

Então, Beatriz, você me possibilitou que:

Eu entendesse que sonhos de criança são motores importantes para sermos bons adultos. Que sonhar está totalmente ligado ao trabalho árduo, à dedicação. E, que sim, olhar para outras cenas, outras realidades, reflete diretamente no nosso trabalho.

Beatriz Martini de Souza

Então, Beatriz, você me possibilitou que:

Eu refletisse sobre a infância e os estímulos que temos. O quanto nossa criança interior reflete no nosso ser adulto. Também pensei muito sobre o que consideramos uma cena pronta, finalizada, trabalhada, bem elaborada, o que é um ensaio e o que é um esboço de ideias cênicas.

Danielle Louise Galvão Marins

Então, Danielle, você me possibilitou que:

Eu entendesse que o teatro muitas vezes não é a primeira opção, que existem outros barcos a serem navegados, mas que muitas vezes eles nos levam para o porto em que o teatro está e, toda vez que chegamos neste porto, sentimo-nos em casa, estar em cena é estar confortável com a gente mesmo.

Dimitri Spichenkoff Ramos

Então, Dimitri, você me possibilitou que:

Eu entendesse o que pode significar coragem. Qual a força que nos faz optar pelas artes e pelos caminhos das cênicas.

Edison Guimarães Radesca

Então, Edison, você me possibilitou que:

Eu olhasse para o que assusta, para o que parece que não nos é fácil, e transformasse essa relação.

Giovanna Grossi Germiniani

Então, Giovanna, você me possibilitou que:

Eu percebesse que, apesar da minha pergunta, nem sempre é preciso olhar para o passado para entender o futuro, que nem tudo encontra base ou explicação. Que não há um porquê imediato. E que, nem sempre, querer é reflexo de ser aceito.

Heloísa Silva Nogueira

Então, Heloísa, você me possibilitou que:

Eu seja testemunha viva de que experiência, vivência e força de vontade transformam olhares e fazeres.

Hugo Carvalho de Oliveira

Então, Hugo, você me possibilitou que:

Eu fosse testemunha do bichinho do teatro, aquele que pode adormecer ou ser adormecido, mas quando acorda traz consigo toda a força do universo para mover aquele em que habita.

Isabela Spina Rossi

Então, Isabela, você me possibilitou que:

Eu entendesse que os olhares da plateia, ainda que artísticos no seu mais poderoso sentido, naquele de ser um artista-espectador, podem estar voltados para questões que não são a princípio do fazer teatral, é um olhar expandido.

Letícia dos Santos Rodrigues Pinto

Então, Letícia, você me possibilitou que:

Eu seja testemunha que pesquisa não está descolado do fazer, que o fazer não está descolado do pesquisar. E que a somatória do pesquisa, fazer, assistir, viver é respirar arte.

Maria Clara Martins Garrido

Então, Maria Clara, você me possibilitou que:

Eu me visse espelhado.

Maria Eduarda Santos de Assis

Então, Maria Eduarda, você me possibilitou que:

Eu me sentisse desafiado a entender posições e questões que muitas vezes neguei no fazer artístico.

Marina Bertazzoni Fonseca

Então, Marina, você me possibilitou que:

Eu entendesse mais sobre superação, desejos, alma de artista, mas também que eu refletisse sobre o quanto de trabalho está por traz do ser artista.

Ornella Pileggi Malafaia

Então, Ornella, você me possibilitou que:

Eu me sentisse desafiado, mas daqueles desafios bons, que queremos enfrentar.

Rafaela Carenzio Frota

Então, Rafaela, você me possibilitou que:

Eu fosse aquele que caminha nas dúvidas porque percebe que a dúvida pode ser melhor que a certeza.

Tarsila Barros Nagamachi

Então, Tarsila, você me possibilitou que:

Eu abrisse a minha escuta, que eu fosse provocado por novas questões.

ANEXO IV

O QUE O TEATRO ME PERMITE?

Ainda que não tenha sido objeto desta pesquisa, o questionamento que dela surgiu me motivou a procurar figuras importantes no meu processo de frequentação das artes e formação como artista de teatro. A eles, perguntei: “O que o teatro me permite?”. Aqui, apresento o compilado de respostas que cumprem ainda mais o seu papel de continuar me inspirando!

O teatro me permite viver muitas vidas que eu jamais viveria, mas que, através das histórias que a gente interpreta, a gente mergulha nessas histórias e nessas vidas e acaba acessando muitas emoções no nosso canal e a gente acaba evoluindo e expandindo a nossa percepção, a nossa escuta. Faz com que a gente cresça muito como ser humano. O teatro faz ponte dessas vidas com o público. É tudo ali na hora, está todo mundo respirando junto a história no mesmo tempo-espaço, o teatro permite isso, que a gente respire uma mesma história no mesmo tempo espaço. A gente pulsa junto. O que acontece é uma alquimia energética muito grande que só acontece no teatro.

Amanda Acosta - Atriz e Cantora

O teatro me deu a minha vida.

Pode parecer frase pronta, mas ela pra mim está dentro da amplitude de toda sua interpretação.

O teatro me deu base de vida. O teatro me deu meus amigos, o teatro é minha formação como ser. O teatro me deu amor, o teatro me dá a oportunidade de ampliar meus horizontes de pensamento e escolhas de vida.

Mesmo com toda a angústia, não trocaria por nenhuma outra profissão.

André Acioli - Gestor e Curador Artístico

O teatro sempre foi um modo de ver a vida e o mundo. A experiência cênica está em minha vida desde os 5 anos

de idade quando participava das festas natalinas em família e que perduraram até a adolescência.

Então o teatro permitiu que eu tivesse uma visão de mundo e uma forma muito específica de lidar com as contradições da realidade. Teatro é sempre encontro de oposições. Um Polo do pensar e o Polo do mostrar/apresentar.

A emancipação humana sempre foi uma temática que fundou meu repertório filosófico e artístico. Ou seja, o teatro permite que esta base de humanização venha ao encontro do meu fazer/educar teatralmente.

A saga teatral é, para mim, muito mais da ordem do inconsciente, do que do ego, que procura o sucesso e não o refinamento da linguagem.

A arte educação, por sua vez, coloca-me em contato com vários destes artistas que mergulham na criação artística, isto é muito mais do que aula de teatro e uma experiência de vida.

O teatro me permite os meus gerúndios.

André Castelani - Ator, Diretor e Professor

O Teatro é rigoroso e exige bastante de quem exerce o ofício. Prontidão, preparo, treino, disponibilidade física, mental e emocional, são requisitos importantes - imprescindíveis, diria - para um ator. Cada novo trabalho vai exigir um treino específico, uma pesquisa nova. Atores estudam e treinam a vida toda. Isso é uma das coisas mais fascinantes que o teatro me permite: começar sempre. Ser uma folha em branco, uma nova tela, uma ideia nova. Aceitar o ruim e o ridículo como parte de um processo necessário para que algo novo e interessante surja. É uma permissão maravilhosa. A outra coisa é que o Teatro me permite exercitar a presença, o que é um privilégio cada vez mais raro

neste mundo de telas e mais telas. Estar em cena é estar atenta, com escuta, olhar e sentidos despertados para o que acontece. Em alguns preciosos instantes, vive-se só no presente. É libertador.

E tem os encontros, a cumplicidade, as coxias, os camarins, os rituais, essas coisas que às vezes parecem uma grande romantização do trabalho, mas que são parte do que o nosso ofício tem de intangível e mágico.

Anna Toledo - Atriz e Autora Teatral

O teatro me permite entrar em contato com a minha subjetividade para organizar discursos a partir de elementos sensíveis.

Bernadeth Alves - Diretora e Professora

O teatro me permite conhecer histórias interessantes e viver inúmeras emoções. Todo dia eu aprendo algo novo. Histórias antigas escritas em séculos distantes, atuais e modernas, relatos de períodos diferentes da humanidade, comportamentos sociais, política, pensamentos, amores diversos, melancolia, tristeza, alegria, saudades, emoção, brilhos, luxo e lixo, cantoria, paixão, ilusão, morte, vida e muito mais. No teatro a gente pode tudo! Já assisti peça sem ver nada. O Teatro permite *ilimitar* o sentir e o pensar. A quebra de tabus. Além de permitir o encontro de pessoas cada vez mais incríveis. Amo estar por aí... no teatro.

Beth Gallo - Assessoria de imprensa

O Teatro me permite enxergar a sociedade em sua totalidade desde os palcos até as coxias, proporcionando não só a autocompreensão, mas também toda existência humana em suas idiossincrasias.

Beto Sargentelli - Ator, Produtor Cultural e Arte Educador

O teatro me permite ser a melhor versão de mim mesma. Alguém que entende que tudo na vida é sobre a força do coletivo, assim como é no teatro.

Bianca Tadini - Atriz, Versionista, Tradutora e Preparadora Vocal

O teatro é um lugar mágico de autoconhecimento, exploração do mundo, expansão dos sentimentos. Usamos o que temos de nosso, para sermos outro. Uma jornada dupla na qual nos redescobrimos em prol de darmos luz a outra persona.

Esse caminho é tão rico.

Através dele questionamos nossas crenças, nossas histórias, nossas bagagens, tudo para atender aquela personagem que quer ganhar vida, que até pode se alinhar com a nossa vida, mas que também pode pedir algo totalmente diferente, e assim o teatro nos vira e revira, e nos pede presença.

Por isso digo que ele me permite ser.

Ele me pede tudo o que eu tenho e mais um pouco. E a cada pouco, crescemos muito. Ele faz eu me redescobrir e me reafirmar. Me expande através do outro que interpreto e dos outros tantos que irão assistir a história que conto.

Clarice usa essa expressão num livro dela que amo, e vou deixá-la aqui também. Quando faço teatro, "estou sendo".

Bruno Narchi - Ator

O teatro permitiu meu autoconhecimento, crescimento e amadurecendo. E hoje permite o meu sustento financeiro, a minha resistência em trabalhar em uma área tão singular e fundamental dentro do teatro musical; e o mais enriquecedor em estar em contato com tanta gente, tantas culturas e tantos seres humanos.

Camila Chiba - Atriz e Production Stage Manager

Ultrapassar o limite de ser apenas eu. Me permite viver histórias, alegrias, dores, amores, solidão, descobertas de outras vidas- ficcionais ou “ficcionaladas”.

Poder dar voz e corpo a palavras e gestos que comunicam além do cotidiano. O Teatro me permite encolher e expandir, mas principalmente me permite conhecer mais, aprender mais, conectar com o outro! O Teatro me permite o AFETO, em todos os sentidos que essa palavra pode ter.

Carol Futuro - Atriz

Posso ser o que o teatro permite que eu seja: múltipla. Embarco na história e faço parte daquela família que se apresenta no palco. Sempre foi assim. Desde minha primeira peça, em 1977, Morte e Vida Severina no Teatro Markanti. O teatro me multiplica.

Célia Forte - Dramaturga e Produtora Cultural

Penso que o teatro é um dos caminhos, que toda arte pode nos oferecer, de pensarmos sobre a condição humana.

Essa reflexão é consequência da experiência - que é o teatro, - pela qual passam artista e público.

Essa experiência pode nos confrontar no campo intelectual, fazendo com que a gente elabore as nossas

contradições; e no campo dos afetos, fazendo com que a gente perceba e construa as mais variadas formas de existência e da relação entre elas.

Vladimir Safatle, um filósofo que tenho acompanhado nos últimos anos, nos lembra que há em Antígona, de Sófocles, a personagem Ismene - irmã da protagonista - que diz para a heroína que “o impossível não se deve nunca tentar” a fim de dissuadi-la a enterrar o irmão, considerado traidor da Pátria.

Pois bem, Safatle nos provoca a pensar que a maioria das transformações da sociedade e do mundo aconteceu porque alguém ou um grupo de pessoas tentou o impossível.

Para mim, por fim, talvez seja isso que o teatro nos permita: buscar o impossível.

E essa tentativa, quem sabe - e aqui glosando Nietzsche, - permita que a gente se torne aquilo que a gente já é.

César Baptista - Diretor, Dramaturgo, Roteirista, Ator e Professor

O Teatro me permite ser subjetivo. Ter meu próprio idioma e viver toda a dor e responsabilidade da criação.

É sempre fecundo, intenso, e me permito o risco. Me permito gastar as 7 vidas a cada espetáculo. No teatro me permite ser muitos e todos os meus outros, são múltiplos. É o único lugar que sou multifacetado e inteiro. O teatro me permite o paradoxo.

Charles Möeller - Diretor

O teatro me permite me desfazer do meu corpo.

Cláudio Serra - Ator e Professor

O teatro me permite experimentar sensações, emoções e ações que eu não tenho permissão na vida cotidiana.

Me permite questionar e encontrar uma forma de comunicar.

Me permite descobrir todas as versões de mim mesmo.

Me permite enxergar no outro os espelhos que refletem quem desejamos, somos ou não queremos ser.

Daniel Cabral - Ator

O teatro me permite sonhar!

Daniela Bustos - Assessora de imprensa da área cultural

O teatro me permite ganhar dinheiro com o que eu gosto de fazer. Sou formado em publicidade e propaganda, nunca gostei do curso em que me formei. Comecei a estagiar, por indicação de uma amiga, na Arteplural, assessoria de teatro da Fernanda Teixeira. Conheci ali o teatro. Comecei a conhecer ali as pessoas que hoje, 15 anos depois, se tornariam minhas melhores amigas. Hoje tenho uma empresa com a minha sócia Helo Cintra, chamada Pombo Correio, onde atuamos no teatro e contratamos pessoas há 10 anos no mercado. Teatro é magia, é encanto, é poesia. Mas, mais do que isso: é ofício. Por isso, o mais importante de tudo: o teatro me permite trabalhar.

Douglas Picchetti - Assessor de imprensa de teatro

O teatro me permite reflexão, prazer e significação. No palco, meu olhar é convidado a passear por novos ângulos da situação me revelando pontos até então encobertos. Pra mim, isso acontece de várias formas, me apresentando uma nova situação, algo que não conheço ou da qual não tinha me dado conta, me conduzindo por situações inusitadas, colocando uma lente de aumento

sobre fatos, me abrindo portas para novos mundos. O teatro me permite consolidar significados e/ou ressignificar certezas. O teatro me conduz de um ponto a outro de uma história me provocando a perceber novos horizontes. Terra fértil, ao entrar no teatro, seja como espectador ou como artista, saio maior, uma vez que o conhecimento alimenta, transforma e fortalece.

Eduardo Bakr - Autor, Ator e Produtor Cultural

O teatro me permite expressar aquilo que eu descobro a meu respeito e me permite descobrir coisas que eu nunca tinha expressado. Eu como artista, eu tenho todo um mundo nas ideias e elas precisam ser colocadas para fora e arte é a forma pela qual eu faço isso. Ser ator, colocar isso na voz e no corpo é como eu me expresso.

Eduardo Semerjian - Ator

O teatro me permite viver num mundo diferente, conhecer outras pessoas e viver uma realidade diferente por uns instantes. É uma terapia de vida.

Érica Trujillo - Médica e Bailarina nos tempos livres

O teatro me permite parar, entrar e encarar camadas, muitas das vezes densas, em mim que não consigo atingir na correria dos dias. Isso me dá liberdade para florescer como e onde for preciso.

Fellipe Fratin - Artista em formação

O teatro me permite um autoconhecimento muito libertador.

Flávio Baiocchi - Ator e Cantor

Do lado de quem está no palco, o teatro, primeiramente, permite me afastar de quem eu sou por algumas horas, descansar da minha depressão, descansar das minhas dores profundas. Me permite vivenciar possibilidades do meu ser e, lá no fundo, ao emitir palavras e gestos que não seriam meus nos meus enfadonhos dias, me sentir curado por alguns minutos.

Fred Silveira - Ator e Cantor

O Teatro me permite ser. Na minha integridade, totalidade e liberdade.

Gabriella Argento - Palhaça e Atriz

O Teatro me permite a mais sagrada forma de expressão. Me permite a liberdade de ser quem sou em essência e ser tudo o que não sou também, ser eu mesma e ser todas as possibilidades de existência. O teatro me permite uma troca da mais pura possível com outros seres humanos: física e metafísica. A troca de olhares, do toque e de energia com quem está no palco e na plateia. O Teatro me permite contar histórias e mudar o mundo, transformar pessoas: seus estados e suas ideias. O Teatro me permite a investigação do humano em sua forma mais profunda, essencial e fascinante: sua natureza, seus conflitos, seus desejos, suas contradições, fragilidades, potências, suas sombras e dinâmicas de relacionamentos. O Teatro me permite a transformação: minha própria e daqueles que partilham comigo esses momentos artísticos. Uma transformação a nível emocional, racional e espiritual. E por fim, o Teatro me permite o contato com o sagrado, me permite a conexão com o Divino e me

permite ser um canal da luz divina na terra. Sou muito grata por tudo que o Teatro me permite ser e fazer.

Giulia Nadruz - Atriz, Cantora, Dubladora e Professora

O teatro me permite muitas coisas. Ele me permite dar risada e animar um dia que talvez não estivesse bom. Me permite me reconhecer em personagens e encontrar forças para superar situações similares na minha vida ou ter esperança de que isso pode mudar para melhor. Ele pode fazer com que eu enxergue meus erros e mude de pensamento. Um exemplo concreto é a peça Luís Antônio Gabriela que me fez ver que eu tinha pensamentos transfóbicos e me fez desconstruí-los. Além de tudo isso, o teatro me permitiu fazer muitas amizades sinceras que pretendo manter pelo resto da vida. Teatro só traz coisa boa.

Guilherme Ferreira - Tradutor Audiovisual

É um paradoxo, é sair de si para me encontrar. O teatro sempre me permitiu acreditar que eu poderia ser outras coisas, outros alguém para além de mim mesmo.

Quando eu estava prestando vestibular, numa roda de amigos onde todo mundo dizia os motivos pelos quais gostariam de ser médicos, advogados e engenheiros..., me perguntaram algo parecido e eu respondi: “Quero ser ator porque o teatro me permite ser um médico, um advogado, engenheiro, o Chicó, um rei, um príncipe, um animal, uma planta...” Com os anos de pesquisa, criação e profissão entendi também com Artaud, com o Zé Celso e com Rubens Corrêa que o teatro me dá a oportunidade de viver com a “nítida certeza de uma parte da nossa alma está empregada em cena” e que, sem isso, eu não “acharia necessário levar a diante a experiência”. Sempre que posso me aproprio dessas

ideias de Rubens Corrêa e Ivans de Albuquerque que traduzem a visão de mundo e de teatro do Artaud. Vida e arte: duas dimensões que não se separam. Distintas, coexistem. Hoje, o teatro e a performatividade — sinônimos, de algum modo, me permitem habitar essa ambiguidade na força de suas distinções.

Gustavo Sol - Ator, Performer, Diretor, Professor e Pesquisador

O teatro me permite ser livre para viver o melhor de mim.
 Me permite ser empático ao me deparar com histórias,
 personagens e pessoas tão diferentes de mim. Me
 permite questionar e ser ouvido. Me permite ouvir e me
 transformar todos os dias.

Ivan Parente - Ator, Cantor, Dublador e Diretor

Me permite uma comunicação imediata, me sinto em ação, no aqui e agora. Essa comunicação viva, por vezes até catártica, que acontece olho no olho da plateia. Além disso, me permite uma discussão de ideias e valores que geram movimentos críticos e provocação do pensamento.

Kleber Montanheiro - Diretor

O teatro me permite ouvir vozes extraordinárias enquanto elas são emitidas.
 O teatro me permite essas coisas como ler a biografia da Sara Bareilles enquanto ela atua no fundo, fazendo a Mulher do Padeiro em Into the Woods.
 Me permite entrar em contato com outras formas de arte como a ópera, os livros e as pinturas.
 Me permite conhecer grandes artistas e saber mais sobre suas histórias.
 O teatro me permite trocar.

O teatro me permite conhecer e saber mais de mim mesmo. Parece frase pronta e meio espiritualista, mas depois de tantos anos fazendo teatro, essa é a conclusão que eu posso chegar nesse momento.

Eu sempre senti que o teatro fosse mais do que uma profissão pra mim, quase q uma religião onde eu tenho a oportunidade de trabalhar o sagrado e o mundano. O teatro me permitiu conhecer lugares pelo mundo onde eu jamais imaginei ir. Conhecer pessoas que eu jamais imaginei conhecer.

O teatro me permite criar novas famílias. É muito fascinante como as relações interpessoais se misturam nessa profissão e tem pessoas que a gente leva pra sempre.

O teatro me permite filosofar enquanto eu trabalho. Criar conexões, métodos e sistemas que me ajudam não só no trabalho, mas na vida pessoal.

O teatro me permite voar quando não se tem asa.

O teatro me permite aterrar quando eu estou desconectado da realidade.

O teatro me permite ser quem eu sou e ainda há espaço para ser quem eu normalmente não sou. Explorar sentimentos e sensações que eu normalmente não uso, mas que sim, revelam mais de mim.

O teatro me permite viver e sobreviver. As vezes é uma relação abusiva, quando se dá mais do que se recebe, mas ainda assim é válido o investimento.

O teatro me permite ser humano. O teatro me permite entender mais sobre as relações e seus meandros. O teatro me permite ser profissional, o que é essencial para que ele exista.

O teatro me permite aprimorar a qualidade de presença e existência. Não sei o que poderia ser mais importante do que isso nessa profissão. Talvez as habilidades e talentos

que desenvolvemos na trajetória de se fazer teatro. Afinal de contas, o nosso instrumento de trabalho é o corpo que temos com suas qualidades e defeitos, que vão aprimorando com aulas e muita observação.

Sim, o teatro me permite observar a vida de uma maneira especial. São camadas sutis que exigem uma observação mais sensorial do que mental.

O teatro me permite ver a beleza até onde ela não existe.

O teatro me permite a me permitir mais e conseqüentemente ser mais permissível.

O teatro me permite mudar, o que é regra essencial da vida: estar em constante mudança.

O teatro muda a vida das pessoas. A minha pelo menos, ele mudou.

Leo Abel - Ator e Diretor

O teatro me permite sentir emoções que não sentimos no dia a dia e me diz ludicamente verdades que são difíceis de aceitar, mas sobretudo me permite ser dentro dele uma pessoa que o mundo lá fora não me deixa ser.

Luciano Fernandes - Ator, Produtor e Stage Manager

O teatro me permite ver ao contrário.

Luciano Gentili - Encenador

Acredito que o teatro me permite ser com mais inteireza e convicção. Ser Humano num sentido mais profundo... perceber a vida como algo efêmero e intenso. Compreender a estética como forma ética de expressão de si mesmo e de empatia com o outro. O teatro me salvou de um cotidiano brutalmente massificado. Posso criar realidades utópicas e

distópicas de forma protegida, experienciando um mundo mais afetivo e viável.

Marcelo Colavitto - Professor, Diretor e Palhaço

O teatro me permite viver. Ele me permite sobreviver.

Mariana Barros - Atriz, Bailarina e Coreógrafa

Me permite ser feliz. Viver ao lado dos deuses.

Marllos Silva - Produtor, Dramaturgo, Diretor e Ator

O teatro me permite sonhar um mundo melhor e mais justo. O teatro me permite viver com o meu trabalho. O teatro me permite conhecimento, em cada processo de montagem você entra numa pesquisa sobre o assunto do espetáculo e quando finda o processo o seu conhecimento sobre assunto se amplifica diante de tantas perguntas e respostas formuladas durante o processo.

Teatro é educação e coloca a cultura como agente amplificador de educação e conhecimento.

Maurício Inafre - Diretor de Produção

O teatro me permite reviver!

Miriele Alvarenga - Atriz, Diretora e Professora de Dança

Escolher é abrir mão de todas as outras opções.

O teatro me permite não ter que escolher entre ser médico, policial ou advogado. Nele posso ser tudo. No teatro até o suicídio te torna uma experiência diária sem fim.

Nando Prado - Ator, Cantor, Músico e Artista Plástico

Receber uma pergunta-convite como essa que o Udo me fez é um presente e um desafio, pois quase sempre elas nos colocam em uma situação na qual se torna difícil não passar da superfície e encarar a inquietude, o outro lado do visível. Essa pergunta, "o que o teatro me permite?", é uma dessas que nos convidam a um mergulho interno e a uma revisão delicada do "muito pouco ou quase nada" que fazemos no mundo das artes, e do tanto que ele faz em nós. E digo "tanto", pois seja qual for o "teatro" contido na pergunta, minimamente sei que partilhamos sensivelmente de um saber ancestral, que nos conduz ao "lugar de onde se vê". Iniciar este texto, por exemplo, já faz parte daquilo que estrutura um pouco da resposta do que o teatro me permite fazer, pensar, ser e sentir e, com essas palavras, talvez você possa me ver, ainda que de relance. No entanto, como professor – ofício no qual me encontro por conta do que o teatro também me permitiu ser – eu responderei à questão (tentando ser breve), com outras inquietações, pois acredito serem elas as responsáveis por nos permitir caminhar. Então, como seria possível viver sem criar? Como seria possível existir sem poder experimentar? O que seria de nós se todos tivéssemos uma única experiência de tempo? Moldados pelos espaços concretos e estáticos, o que seria de nossos corpos? Penso nessas primeiras perguntas, pois o teatro me permite, em todo e cada instante, reinventar meu corpo, brincar com meu jeito de ser e estar no mundo, reinscrever meu passado no presente e imaginar (sobretudo cavar condições para imaginar) um porvir. Quantas não são as situações cotidianas que insistem em nos lançar no vazio de sentidos e no viver maquínico? Por outro lado, quantos

são os momentos em que desejamos profundamente ser outros – outra coisa – ou de apenas "não ser"? Mas aí já é tarde para ser, pois o comprometimento com uma identidade fixa já não pode mais ser desfeito, não é mesmo? O teatro me permite interrogar aquilo que tenta me configurar como único: não gosto de ser único, nunca gostei, e o teatro me permite isso, existir tal como um ditado da língua bambara, dito a mim por uma professora de teatro, inclusive, com o qual me identifiquei desde que o ouvi pela primeira vez. Ele diz assim: "*maa ka maaya ka ca a yere kono*", o qual pode ser traduzido por "as pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa". Agora, por exemplo, sinto que são muitas as pessoas que tentam escrever essa resposta, mas como "na vida tudo são escolhas", uma delas – e não sei ao certo qual seja – quer terminar esse texto com um excerto do texto "Carta aos atores", de Valère Novarina, com o qual sempre estabeleci profunda conexão. Eis o trecho: "O quê, o quê, o quê? Por que se é ator, hein? Só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça a ser levada a sério para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, que empurra a antiga, imposta." Por ora, é isso, mas amanhã pode ser diferente. E a diferença talvez seja o que nos empurre para o novo, para o desconhecido. Que tal se a gente for para lá, juntos?

Rafael Sertori - Artista, professor e pesquisador

Me permite sonhar muito mais do que eu imaginava. Me permite recriar uma praça do jeito que eu quero. Me permite conhecer pessoas incríveis, tanto numa comunidade carente quanto do outro lado do mundo. Me permite dar aulas em vários países. Não tem muito limite para aquilo que o teatro me permite. Me permite fazer peças que são censuradas. Me permite fazer peças para crianças. Me permite emocionar pessoas na China. Me permite trabalhar com adolescentes de comunidades carentes que são supertalentosos. O teatro me permite muito mais do que eu imaginava.

Rodolfo García Vázquez - Diretor

O teatro me permite ser completo, ser vários e tantos que ainda não sei.

Rodrigo Miallaret - Ator e Diretor

O teatro me permite ser uma infinidade de personagens e personalidades sem julgamento, sem juízo de valor. O teatro me permite exercer a minha cidadania através da forma mais colaborativa e generosa ou uma das formas mais colaborativas e generosas formas de se fazer arte. Onde o ego é suprimido em benefício do outro. Você joga com o outro para o outro, pelo outro e por você também.

Saulo Vasconcelos - Ator, Diretor, Produtor e Educador

Essa é uma pergunta que me faz pensar bastante.

Eu poderia começar falando sobre o quanto sou feliz quando estou no teatro, mas isso é lugar comum, né?

O teatro sempre permite ao ator ser feliz! Sempre!

Posso falar também de coisas como, um constante aprendizado de autoconhecimento, autocontrole de emoções, pensar e refletir melhor sobre assuntos que talvez no dia a dia passassem batidos...

Sempre fui muito tímido, toda minha vida. O teatro me permite ter um poder maior de comunicação.

Poder viver outras vidas, ter outros sentimentos totalmente diferentes dos meus, é sensacional!

Fazer o público voltar pra casa com um sorriso estampado no rosto, é uma sensação de felicidade indescritível.

Eu acho que é isso que o teatro me permite: Ser uma pessoa melhor!

Sergio Somene - Ator e Cantor

Conhecer um mundo que eu não sabia que existia ou que via somente pelas páginas dos jornais, aquelas páginas de cultura e Lazer, me permite conhecimento, me traz o sustento de casa, me permite entender que um povo sem cultura é um povo triste, sem memória, sem amor. O Teatro me dá alegrias e as vezes tristezas, mas faz parte da profissão, me permite viajar, conhecer cidades, países, levar nossa cultura para todos os cantos.

O Teatro é o momento em que eu saio da minha vida cotidiana e entro em um personagem que chamo de produtora, esse personagem que faz tudo acontecer, que faz a cortina abrir. Me permite sonhar com os pés no chão.

Sueli Santiago - Produtora

Permite a sua felicidade! Dizem que dinheiro não compra felicidade, mas compra ingressos de teatro, que é quase a mesma coisa.

Tadeu Aguiar - Ator e Diretor

O teatro me permite entrar em um lugar só meu, onde me observo através do que estou assistindo no palco e me conheço melhor, enquanto também me coloco no lugar do outro e vejo o mundo com olhos mais abertos.

Thaís Fróis - Radialista

Bom, nesses 18 anos de profissão o teatro me permitiu tanta coisa. Me permitiu trabalhar, conhecer e conviver com artistas sensacionais que admiro muito. Me permitiu conhecer lugares que nunca pensei em estar. Me permitiu levar arte a pessoas que nunca foram ao teatro e me permitiu tocar essas pessoas de alguma forma. O legal do teatro é que todo processo tem começo meio e fim assim como a vida! E você está sempre se renovando. Mas o teatro me permitiu também me decepcionar. Me decepcionar com o que é ser ator no Brasil, como a classe artística pode ser cruel com a gente. Me permitiu questionar se realmente é isso que eu quero. Enfim. Toda vez que penso em mudar de área, o Teatro vem e me puxa de volta.

Thiago Carreira - Ator

O teatro me permite viver muitas vidas e contar muitas histórias. Principalmente o teatro me permite acessar muitos ouvidos e em algum momento de alguma forma mudar a percepção de vida dessa pessoa. Sendo pela palavra, pela música ou pela encenação.

Thiago Machado - Ator, Cantor, Dublador e Cenógrafo

Os benefícios da prática, aprender fazer teatro são muitos – memória, flexibilidade, enriquecimento cultural, disciplina, empatia etc. - são muitos para enumerar, e bem conhecidos, não vou comentá-los.

Vou buscar dizer, o que o teatro me permite particularmente; tomar conhecimento de si, do outro e do mundo, e em especial, a relação que se dá entre si – o outro e o mundo.

É lugar de reflexão, conhecimento e liberdade.

Liberdade de ser, estar, experimentar, imaginar e criar.

Experimentar outras realidades; conviver e me relacionar com as diversidades; desenvolver as potencialidades; me tornar uma pessoa melhor.

Há três anos sou monitora de oficinas terapêuticas dentro de um CAPS: Centro de Atenção Psicossocial - transtorno mental; e neste espaço plural, o teatro é um instrumento de promoção de mudança social. De invenção de modos criativos de ressignificar e incluir as diferenças, podendo assim inscrever a 'loucura' em um outro lugar, uma ponte voltada a inclusão dialógica sujeito e sociedade, preparando os sujeitos à comunidade, como também a construção de uma sociedade que conviva com estes, como cidadãos aptos de estabelecer trocas e produzir cultura; contribuindo para a consciência do significado de suas vidas em sociedade.

Propiciam aos participantes sentirem-se desprendidos de julgamentos e preconceitos, tornam-se "atores de sua própria história". As práticas; o montar e apresentar favorecem encontros e amplifica diálogos.

Tempo e espaço onde o participante/ paciente possa ser para além de um CID (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde). E possa apresentar-se de distintas maneiras, favorecendo a ocupação de outros lugares sociais. E sejam capazes de romper com estereótipos e promover a transformação de papéis e valores postos, impostos por uma sociedade homogeneizante. E os

diferentes possam com maior efetividade viver inserido e construtor da cultura e da sociedade que vive.

Vanessa Ceresini - Artista e Professora

O Teatro me permite ser inteira em minha necessidade de expressão artística. Ser autêntica e destemida na minha ousadia. O Teatro me permite a materialização dos meus sonhos, das minhas construções mentais e dos meus ideais. O Teatro me proporciona o meu choro e o meu riso, a minha dor e o meu remédio, a minha luta e o meu repouso.

Vânia Pajares - Maestra, Cantora e Pianista

O teatro me permite expandir. Uma ideia, uma emoção, uma ideologia.... Através da expressão, compartilhada com centenas de pessoas a cada sessão, o teatro se torna o dispositivo transmissor para que a comunidade seja questionada, analisada, criticada e - consequentemente - transformada. O teatro me permite ser agente da mudança.

Victor Maia - Ator, Cantor, Diretor teatral e Coreógrafo

O teatro me permite existir.
Me permite ser quem eu sou.
O teatro me permite a beleza do afeto, de afetar.
O teatro me permite tirar risos e lágrimas de pessoas que eu nem conheço, mas que durante aquela 1h / 1h30 eu me torno íntimo.
O teatro me permite entrar na vida das pessoas por onde elas nem imaginam.
O teatro me permite mentir e dizer a verdade ao mesmo tempo.

Victor Mendes - Ator, Diretor e Autor

Os créditos profissionais são escolhas dos próprios respondentes.

ANEXO V

“O QUE O TEATRO ME PERMITE?”
NO OLHAR DOS COPRODUTORES DESTA TESE

Ainda no encontro realizado para a validação dos dados e da análise por este pesquisador, os coprodutores da pesquisa foram convidados a responder ao mesmo questionamento que se origina com a pesquisa. Assim, aqui reúno as respostas.

Ter esperança.

Ornella Pileggi - Atriz

Penso que o teatro me permite poder revelar uma outra face minha que escondo dos outros e de mim mesma, parece que é um dos poucos lugares que posso ser algo diferente e sem que eu tenha medo de ser julgada pelos outros, mesmo que eu esteja fazendo um personagem, ele tem um pouco de mim e vice-versa, da minha essência.

Tatá Nagamachi - Atriz e Pesquisadora

O teatro me permite ser. Me permite ser quem eu sempre quis ser, me permite ser eu mesma. Me abre portas para o autoconhecimento. Posso ser tudo e ao mesmo tempo nada. Posso passar por diversas personalidades sem perder a essência do que sou. Me permite expressar a cultura através do meu corpo e voz.

O teatro me permite viver várias vidas além da minha.

Giovanna Germiniani - Atriz e Bailarina

Dar voz.

Maria Clara Garrido - Atriz

Acho que não existe algo que o teatro não me permite, mas o que mais me marca de tudo é que o teatro me permite ser quem eu realmente sou. Apesar de ter de ser outra pessoa, a sensação de libertação é tão

grande que eu sinto como se pudesse voar livre e ser quem eu sou de verdade, sem grades me segurando.

Isabela Spina - Atriz e Cantora

O teatro me permite tudo. Me permite visitar todos os lugares existentes e inexistentes, ser quem qualquer ser ou criatura que eu quiser. Mas principalmente me permite ser eu mesma, sentir sensações fantásticas e únicas.

Rafaela Frota - Atriz

Me permite ver o mundo por outros olhos, por outras perspectivas. Me permite entender o mundo. Me permite me libertar das crenças, pensamentos e ideologias limitantes que sempre são impostos a todos ao redor. Me permite ser e descobrir quem eu sou, quem já fui e quem eu quero ser. Simplesmente, o teatro me permite viver.

Dimitri Spichenkoff - Ator

O teatro me permite ser todas as pessoas em uma só, me permite criar um mundo novo. O teatro permite que minha voz seja ouvida, que minhas barreiras sejam ultrapassadas, que meus medos, minha felicidade, minha tristeza se misturem as da plateia e tragam conforto. O teatro me permite viver mil vidas em uma só. O autor dessa pesquisa me perguntou algumas vezes o que é teatro e acho que agora eu finalmente descobri...teatro é vida pulsante.

Marina Bertazzoni - Atriz, Dramaturga e Roteirista

Me conhecer, descobrir o mundo e fazer conexões.

Madu Assis - Estudante de Artes Cênicas

O teatro me permite ser. Me permite ser profunda e ser rasa. Me permite ser gigantesca e minúscula. Dentro do teatro posso ser da era dos dinossauros e posso estar num futuro de mais de milhões de anos pra frente. Posso ser uma médica cirurgiã e fazer uma cirurgia de risco e posso ser um pássaro que morre de susto. Mas não só posso ser dentro do teatro, no palco ou em telas; o teatro me permite ser na minha vida pessoal, acadêmica, profissional. Posso ser alguém mais sensível, uma pessoa mais criativa, mas crítica e ao mesmo tempo me permite ser pra sempre uma criança. O teatro me permite ser mil universos dentro de um pequeno corpo.

Beatriz Martini De Souza - Artista e Aluna

Os créditos profissionais são escolhas dos próprios respondentes.