



**Universidade de Brasília – UnB**

**Instituto de Artes – IdA**

**Departamento de Artes Cênicas – CEN**

**JESSICA CARDOZO MENDES DE FARIA**

**TEATRO E EDUCAÇÃO: OS LUGARES DA DIRETORA TEATRAL E  
DA PROFESSORA DE ARTES CÊNICAS**

**BRASÍLIA- DF**

**2017**

Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Departamento de Artes Cênicas – CEN

JÉSSICA CARDOZO MENDES DE FARIA

**TEATRO E EDUCAÇÃO: OS LUGARES DA DIRETORA TEATRAL E  
DA PROFESSORA DE ARTES CÊNICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Departamento de Artes Cênicas da UnB como pré-requisito básico para a conclusão do Curso de Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

BRASÍLIA-DF

2017

TEATRO E EDUCAÇÃO: OS LUGARES DA DIRETORA TEATRAL E DA  
PROFESSORA DE ARTES CÊNICAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Universidade de Brasília, como exigência parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

---

Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos

Universidade de Brasília

Orientador

---

Profª. Ms. Martha Lemos de Moraes

Universidade de Brasília

Avaliadora

---

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso

Universidade de Brasília

Avaliador

## DEDICATÓRIA

Foi muito difícil chegar até aqui...

Durante todo o percurso me deparei com inúmeros obstáculos que me fizeram desistir por alguns minutos.

*¡Traicionera! ¡Mentirosa!*

– Você não disse que amava o que faz? Jéssica, por que fazes isso com seu valioso tempo?

Vou estudar outra coisa. Espanhol, Fisioterapia, Educação Física, Medicina, Direito?

**EU POSSO SER O QUE EU QUISER NA PROFISSÃO QUE ESCOLHI PARA MIM!**

Não me encaixo, não me encaixo. Não sou artista! Não me encaixo, encaixo...

Encaixo? Me encaixo!

PERSISTE!

*¡Ay, mi Dios! Como fuí persistente.*

***“Por amor al arte, dejaron de escribirse historias para contarte,  
se secaron los mares de sueños para despertarte...” Ivan Guevara***

(...)

Eu vou mesmo é dedicar este trabalho a todos os professores e diretores teatrais desse mundo! Sem eles, jamais teria persistido e conquistado esse espaço! Eu amo o que faço e isso é o que realmente importa.

***¡Nada más!***

## **AGRADECIMENTOS**

### **À Deus e ao Universo,**

Ele abençoando meus caminhos e minha trajetória e ao universo conspirando ao meu favor, às vezes nem sempre, mas as lições foram essenciais.

### **À minha família,**

Minha mãe por ser minha musa, exemplo de responsabilidade, desempenho e perseverança. A única pessoa para quem eu olho e penso que quero ser exatamente igual a ela quando crescer. Meu pai por todo apoio, por noites mal dormidas para me levar e buscar nos lugares longes em que estive para fazer algum trabalho cênico. Meu irmão pelos momentos de descontração e por me ajudar com suas habilidades no inglês.

### **Às minhas avós Maria Madalena e Vânia Lucia,**

Por ser meu exemplo de mulheres fortes e sábias. Minha avó Vânia que foi minha segunda mãe, quem participou ativamente em minha criação e a ela também agradeço pela mulher que me tornei. Minha avó Madalena por ser uma mulher incrível, tão doce e quem me ensinou o que é amar.

### ***A mi compañera de vida,***

*Mi polola Romina Muruaga por estar siempre al lado mio, entregándome el apoyo necesario. La persona que sabe mis secretos, la que guarda en su corazon todos mis sueños y deseos junto a los suyos para que los concretemos juntas.*

### **Ao meus avôs Genival de Moraes e Ubirair Justino,**

Que estão sempre presente em meus pensamentos. Ao Genivas por todos momentos de alegria e ao vô Faria que em tão pouco tempo juntos foi um ser especial para mi.

### **Aos meus amigos,**

Ao Tiago Carvalho, que há 18 anos fomos apresentados para que pudéssemos compartilhar todas as etapas de nossas vidas até hoje. À Victoria Barreto (minha Phoebe Buffay) minha amiga amada, que sem sua loucura junto à minha, eu não seria feliz. À Raniely Costa (minha Pepita) minha eterna amiga, que está sempre disposta a entregar-me alegria e confiança com seus valiosos conselhos. Que voltou pra ficar e permanece há 10 anos. Ao meu amigo Matheus Dias, que sempre torceu por mim desde o primeiro momento sobre minhas escolhas acadêmicas. Também ao Lucas Rodrigues, que juntos vibramos muito com a minha aprovação. Ao Lucas Mendes (*mi Lusgas, mi potito sucio*) e Eliane Cerqueira (minha Elivany) que estão ao meu lado desde o dia que fiz meu registro na UnB, durante e depois. Que o nosso trio viva, para sempre!

### **Ao meu orientador Luis Carlos,**

Um ser incrível, que confiou em mim e em meu projeto, sem ao menos conhecer-me, aceitou ser meu orientador nessa última etapa da minha graduação.

### **Às minhas professoras do Ensino Médio,**

Eliane Cerqueira, Liliane Guimarães, Denise Santana, Renata Espinoza, Tyty Vida (Rosângela Maria), que acreditaram em mim e sempre me apoiaram a seguir o caminho das Artes Cênicas.

### **Aos meus professores da UnB,**

Luis Carlos, Simone Reis, Soraia Maria, Sulian Vieira, César Lignelli, Lucie de Lannoy, Martha Lemos, Glauber Coradesqui, Rafael Tursi, Ângela Barcellos, Rita de Castro e Fernando Marques. Professores que com seus conhecimentos esclareceram e contribuíram para a minha formação teórico-prático na academia.

### **Ao servidores do CEN,**

Principalmente ao Valdir, que sempre esteve disposto a esclarecer dúvidas e a resolver problemas administrativos ao longo da graduação, em especial agora, no último semestre.

**À todos Diretores Teatrais e Professores de Artes Cênicas,**

Por resistirem e deixarem suas marcas registradas a fim de colaborar e incentivar seus aprendizes a nunca desistirem de seus sonhos e desejos.

Obrigada!

## RESUMO

Este projeto de pesquisa procura respostas para diversas perguntas. Surgidas durante o período em que trabalhei como professora de Artes Cênicas no ensino formal de educação e ao mesmo tempo dirigi uma peça autobiográfica, como exercício da disciplina de Direção Teatral. Embora tenha utilizado igual metodologia para ambos processos, onde obtive resultados distintos, que se transformou em uma inquietude para descobrir o porquê disso ter acontecido. Relato minha experiência no estágio supervisionado como observadora no mesmo colégio e também minha vivência como aluna no Departamento de Artes Cênicas em algumas montagens que participei, como atriz e aprendiz de diretora teatral. Para dialogar com minha pesquisa monográfica, parto de textos e estudos de Viola Spolin acerca dos contextos e dos papéis do Diretor de Teatro. E para realizar interações teóricas com a Arte-Educação, resgato reflexões também de Viola Spolin e Augusto Boal sobre os jogos e as narrativas teatrais.

**Palavras Chaves:** Direção Teatral. Arte-Educação. Pedagogia do Teatro. Experiências. Teatro e Educação.



## SUMARIO

### LISTA DE FIGURAS

### INTRODUÇÃO

#### **1– O COMEÇO DE UMA LONGA JORNADA TEATRO ADENTRO.....04**

1.2 – Mulher, Artista, Arte-Educadora, Resistente e Errônea

1.1.2 – *A boa filha a casa (Re)torna: estágio supervisionado de observação*

#### **2 – OS PRAZERES E DESPRAZERES DA DIREÇÃO TEATRAL.....20**

2.2 – “O mito das mulheres que viravam borboletas”

2.2.3 – Os desafios da disciplina de Direção Teatral “*Embriágame*”

2.2.4 – A ocupação no Departamento de Artes Cênicas – CEN

2.2.5 – “As três patetas em chamas”

#### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.....35**

#### **REFERÊNCIAS.....38**

#### **REFERÊNCIAS DE INTERNET.....39**

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1	Primeira montagem cênica com os alunos do CEMTN.....	06
Figura 2	“O mito das mulheres que viravam borboletas”.....	20
Figura 3	“As três patetas em chamas”.....	30

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é destinada ao estudo dos campos da Direção Teatral e do ensino das Artes Cênicas, eu no papel de professora e diretora, que também sou artista e pesquisadora. O que acontece quando todas essas experiências e saberes são integrados e utilizados em dois processos artísticos ocorridos no mesmo momento? Porque há uma grande diferença entre o fazer e o observar. Pretendo destacar a importância dessas figuras nos âmbitos teatral e escolar. E de como as circunstâncias internas e externas, o nível de dedicação tanto da professora/diretora e do aluno/ator podem ser enriquecedores ou também atrapalhar todo o processo. O que fazer para reativar o interesse dos alunos e atrizes para o desenvolvimento de um espetáculo teatral? Tais indivíduos e a trajetória de cada um será evidenciada e analisada nos capítulos e tópicos desta monografia.

No segundo ano estudando Artes Cênicas, surgiu a oportunidade de trabalhar como professora de teatro da Educação Social Voluntária (ESV), no Centro de Ensino Médio de Taguatinga Norte – CEMTN. Os educadores da ESV trabalham, nesse colégio especificamente na Educação Integral, que por sua vez é de caráter optativo aos alunos. Um estágio que durou dois anos, de 2015 a 2016. Em que tive a oportunidade de ministrar aulas de teatro para algumas turmas com o foco nas Artes Cênicas.

Fiz duas apresentações com meus alunos. A primeira voltada para dança/circo no ano de 2015. Onde criei uma coreografia tomando como base as aulas de Movimento III (disciplina obrigatória do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB). O processo com os iniciantes na turma de teatro teve a duração de cinco meses para chegar ao objetivo final: desenvolvimento e consciência corporal. O estágio foi uma ótima oportunidade para desenvolver e colocar em prática todo conhecimento adquirido com a cadeia de movimento e tais elementos da encenação como: maquiagem, figurino, cenografia e iluminação.

No segundo ano, com novos alunos matriculados no curso de Teatro, fizemos uma apresentação performática no “Intervalo Cultural” da escola. Assim como o espetáculo do primeiro semestre, também foi uma apresentação voltada

para a dança e agora com a *performance* inserida. Estudei na disciplina Interpretação Teatral III o texto de Eleonora Fabião<sup>1</sup> e o adotei como manual de instruções para entender e repassar ao grupo a poética e o programa de *performance*.

Tive muitas dificuldades em obter um espaço físico para ensaiar e por falta de sala aconteceu de dar aula no meio do pátio da escola. Porém, mesmo com todas essas circunstâncias, nenhum dos espetáculos foi comprometido por não termos uma sala de ensaio ou auditório a nossa disposição. E na universidade, num departamento com salas específicas, grandes e de fácil acesso aos estudantes para ensaiarem seus projetos de direção, é possível acontecer de que o resultado final seja ruim. Por que isso ocorre? Como a atriz educadora e a diretora lidam com isso?

Na Universidade cursava a disciplina de Direção Teatral e lidava com estudantes iguais a mim, que estavam ali “apenas para me ajudar na construção de um espetáculo”, eu como aprendiz de diretora e elas como atrizes. No colégio eu tinha o papel de professora de teatro, regendo turmas de alunos que estavam em busca do conhecimento e com foco total no desenvolvimento artístico.

A partir de dois resultados completamente diferentes e opostos surgiu o desejo de compreender o porquê de isso ter acontecido, já que em ambos os processos a mesma metodologia foi utilizada com um plano de curso aplicado tanto para os alunos quanto para as atrizes.

O plano de curso pensado especificamente com o objetivo de chegar a um resultado final, onde pudéssemos passar por muitas áreas do conhecimento de Artes Cênicas, foi uma espécie de suporte durante todo o processo para obter um resultado emocionante e que traduzisse uma profunda e marcante experiência artística para os alunos e para mim. Com ambos (alunos e atrizes) trabalhei com jogos teatrais, improvisação, depoimento pessoal, exploração do espaço, movimento, voz e maquiagem artística. Se com os alunos tive que ensiná-los, com as atrizes fui diretora, pois já obtinham tais conhecimentos e apenas teriam de colocá-los em prática.

---

<sup>1</sup> FABIÃO, Eleonora- *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In. Revista Sala Preta. São Paulo: PPGAC/USP, v. 8, n.1, 2008.

Nesta experiência como arte-educadora e diretora teatral, mesmo que tenha utilizado igual metodologia para ambos os processos, por que obtive dois resultados diferentes? Qual foi o momento em que tudo mudou? Este foi o principal estímulo para transformar minhas experiências como professora e diretora na pesquisa monográfica como conclusão de curso para abordar qual o papel da professora-pedagoga de Artes Cênicas e da diretora teatral.

Além desses dois relatos que enfatizo de maneira muito significativa em minha monografia e que foram frutos de minha ideia para conclusão do curso de Artes Cênicas, um como diretora e outro como professora. Descrevo como foi minha saída e meu retorno ao colégio para um estágio de observação. E também sobre minha participação em dois projetos artísticos como atriz e como foi minha relação com as personagens e diretoras.

Para responder todas essas questões, farei uma pesquisa teórico-prático<sup>2</sup> com fundamentos da Direção Teatral e dos meus estudos como professora de Artes Cênicas. Estabelecer diálogos com minhas próprias experiências, dúvidas, frustrações e conhecimentos sobre tais temas, eis o ponto de partida para esta pesquisa. Para fundamentar minha monografia, dialogo com os textos e estudos de Viola Spolin acerca dos contextos e dos papéis do Diretor de Teatro. E para realizar interações teóricas com a Arte-Educação, parto das reflexões também de Viola Spolin e Augusto Boal sobre os jogos e as narrativas teatrais.

---

<sup>2</sup> Teórico-prático: as reflexões retiradas de uma teoria a dialogar com a prática.

## **CAPÍTULO I – O COMEÇO DE UMA LONGA JORNADA TEATRO ADENTRO**

Tudo começou quando criança ouvia minha mãe dizer que eu seria atriz quando crescesse, porque era uma criança muito chorona. Cresci e segui escutando tais palavras, que seria uma grande atriz por chorar muito. No terceiro ano do Ensino Médio, com planos de prestar vestibular para Artes Cênicas, comecei a escutar de todos os parentes de meu pai, que seguiria o mesmo caminho de minha mãe e me tornaria uma professora de Artes. Falavam com um tom não muito agradável, como se isso fosse a pior coisa do mundo. Foi nesse momento que me deparei com uma situação de desconforto a partir de minhas escolhas e planos para o meu futuro. Perguntei-me inúmeras vezes se realmente queria estudar Licenciatura em Artes Cênicas e cogitei desistir por pura pressão de parentes e familiares.

O desejo de estudar Licenciatura aflorou em mim por influência de minha mãe (Jean Magali Cardozo Mendes de Faria, professora de Artes na Secretaria de Educação do Distrito Federal- SEEDF). A princípio ela realmente não queria que eu seguisse seus passos e estudasse Artes. Sempre dizia que não queria que eu sofresse ou me decepcionasse ao ponto de que o sonho de ser atriz se tornasse um pesadelo, pela dificuldade e os desafios que essa profissão proporcionaria. Sem êxito para convencer-me a estudar qualquer outro curso, me apresentou a Licenciatura (cogitei fazer Bacharelado), pelo fato de que ao menos poderia ter uma renda fixa como professora na SEEDF.

Comecei a estagiar e a primeira dificuldade a ser enfrentada no novo âmbito de trabalho foi quando fui designada à sala de informática para dar aula de teatro. Sim, sala de informática. Não havia nenhum espaço onde eu pudesse dar continuidade à produção artística com os alunos. Foi neste momento que comecei a comparar a escola pública com a universidade. Na academia temos salas destinadas e específicas para aquilo que será estudado e desenvolvido durante todo o semestre. No colégio me deparei com uma realidade que até aquele exato momento era desconhecida e vivenciada por mim. Por ser uma professora estagiária de teatro não tinha muitos direitos. Aulas foram ministradas até no pátio da escola, com piso

de cimento. Não pude adiar essas aulas, pois o artista sempre tem que dar um jeito, caso contrário, era demissão na certa.

Mas, de qualquer forma, o percurso pedagógico teatral com os meus alunos foi interessante e frutífero porque desbloqueei os focos de suas mentes a partir de jogos teatrais e isso serviu para coletar elementos corporais e vocais, o que ajudou a desinibi-los para produzir com criatividade e habilidades próprias. Tal percurso que será relatado a seguir.

## 1.1 – MULHER, ARTISTA, PROFESSORA, RESISTENTE E ERRÔNEA



Foto: Larissa Guedes. Elenco da peça *Robustos e Simples*.

Como qualquer professor, antes mesmo de conhecer os alunos com quem iria trabalhar por um longo tempo, tive que fazer um plano de curso. Tomei como base todo meu conhecimento e experiência como aluna de Interpretação Teatral, minha disciplina preferida. Além de ser uma ótima ideia trabalhar com aquilo que me identifico, com certeza é mais confortável para entrar pela primeira vez em uma turma com mais de 20 alunos. Nos primeiros dias de aula coloquei para ser estudado o livro *A Preparação do Ator*, de Constantin Stanislavski.

Que louca! Trabalhar Stanislavski com alunos de 15/16 anos. Não tinha ideia da responsabilidade que carreguei nas costas ao decidir abordar determinado autor com eles. Tampouco a quantidade de trabalho que deveria reservar para desenvolvê-los e criar uma esfera da técnica stanislaviskiana para inseri-los.



Primeiro dia de aula. Cópias sobre o capítulo *Imaginação*<sup>3</sup> distribuí a todos os alunos. Sentamos em círculo no chão do auditório da escola. Disse que não aceitava calça jeans e ninguém desfilando no meio do palco com tênis no pé, porque para a aula de teatro deve estar descalço e com roupas confortáveis. Carrasca Jovem: primeira impressão que lhes causei. No mínimo ousada ao querer transmitir qualquer conhecimento aos alunos com tão pouca diferença de idade que a minha. É normal querer buscar respeito.

Nesse primeiro contato percebi que me equivoquei ao querer ensiná-los algo tão complexo e distante socialmente, mesmo que seja Stanislavski fonte de estudos para muitos. Portanto, começar com jogos teatrais seria mais coerente como um ponto de partida para o desenvolvimento artístico porque, para Augusto Boal:

(...) Os exercícios que podem ser praticados por atores e não atores (estudantes, operários, etc.) quando estes desejem utilizar o teatro como forma de comunicação ou diretamente como manifestação política. (BOAL, 1982; p.10)

Assim o fato é que muitos nunca tiveram contato com o teatro. Tanto visual, assistindo peças teatrais, como prático com aulas, cursos, oficinas, etc. Na condição de não-atores e adolescentes os exercícios preparados para esse primeiro contato cênico provocou-lhes conseqüentemente o envolvimento com a iniciação teatral, que é de suma importância e inevitável para qualquer processo artístico.

Mudei completamente o plano de curso e o deixei em aberto para próximas alterações que poderiam surgir. Peguei como referência Viola Spolin e Augusto Boal, a complexidade foi descartada para trabalhar a imaginação e a criatividade com uma abordagem mais sucinta e mais fácil de ser compreendida. As pedagogias de Spolin e Boal são mais específicas e apropriadas ao âmbito que fui inserida.

---

<sup>3</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Civilização Brasileira. Tr: Pontes Paula de Lima. Rio de Janeiro. 2ª Edição. 1968; p. 68.

A partir do exercício denominado *Movimento Rítmico*<sup>4</sup> foi o momento crucial para mim de observação e reconhecimento dos estudantes. Logo extraí de suas capacidades corpóreas uma ideia que se tornou posteriormente produto de nossa montagem final. Fui surpreendida com a delicadeza e respeito pelo corpo que esses alunos têm. Descobri que a música seria minha aliada nessa nova jornada.

Os jogos teatrais são, antes de tudo, essenciais para o professor entender e perceber quais são as habilidades de cada aluno, pois é a partir disso que ele é capaz de criar e ser espontâneo. Até porque “(...) A escola, até hoje, nega o jogo como poderoso instrumento de ensino/aprendizagem...”, porém, “(...) Mais do que mera atividade lúdica, o jogo constitui-se como o cerne da manifestação da inteligência no ser humano...”<sup>5</sup> Eles não tinham consciência de suas habilidades corpóreas e de suas capacidades de construção e enriquecimento de um espetáculo teatral. Despertei aos poucos com diversos jogos teatrais retirados do manual de Viola Spolin e das técnicas de Augusto Boal com o Teatro do Oprimido e logo depois com o *Clown*.

(...) Mas também aqui existe a mesma miserável diferença do termo estrangeiro que enobrece a coisa. O palhaço é mais de feira e praça, o clown, de circo e palco. Um bom acrobata é um clown, isto é, quase um artista, e julgará imprópria e ofensiva a expressão palhaço. Mas clown designa também o palhaço.<sup>6</sup>

Com as técnicas de *Clown* ensinadas pela professora Livia Bennet em Movimento III, me inspirei para a criação de uma coreografia desafiadora para os estudantes e instigante para os espectadores. O que aprendi na faculdade, ensinei a eles. Neste momento comecei do mais básico (rolamentos) para prepara-los a receberem depois, uma sequência de movimentos mais elaborados (desenvolvidos por mim e por eles). A coreografia serviu de inspiração aos alunos para livre criação de seus próprios movimentos, que também foram inseridos na *performance*.

Empolgada com a abertura deles para a criação cênica com base nas técnicas de *Clown*, simplesmente foi esquecida a importância da Interpretação Teatral que deve estar interligada à máscara (rosto). Foram dois meses de aula

---

<sup>4</sup> SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula – Um manual para o professor*. Tr. Ingrid Dormien Koudela – São Paulo: Perspectiva, 2008; p. 67.

<sup>5</sup> 2008; p.21.

<sup>6</sup> FELLINI, Frederico. [http://www.grupotempo.com.br/tex\\_fellini.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html) acesso em 06/09/2017 às 15:21

voltados exclusivamente ao movimento corporal, aquecimentos, alongamentos, que mais para frente tornou-se um grande problema e de fato a coreografia ficou robotizada. A preocupação de acertar as movimentações era muito mais importante que senti-las. O que se contradiz totalmente com o trabalho da palhaçaria e o trabalho cênico.

Na própria Universidade cada módulo é respeitado e trabalhado de forma crescente. Por isso a existência do pré-requisito, criado exatamente para nada ser extrapolado e que nenhuma disciplina seja estudada antes do tempo. De forma em que todo conhecimento seja interligado uns aos outros. É valioso para entender que juntas fazem mais sentido que separadas. Fato este que no currículo de Bacharelado e Licenciatura existe as cadeias de Interpretação, Movimento e Voz, que são estudadas juntas até o terceiro semestre. Para obter a consciência de que o corpo cênico é estruturado com a fala (voz), expressões faciais e corporais (interpretação e movimento), logo no começo do curso.

Nos estudos que fiz sobre o trabalho com o *Clown* verifiquei que Marcelo Colavitto apresenta uma proposta de aprendizagem em que

(...) Busca-se a total interação com o ambiente e com os demais participantes das atividades, que pode ser em forma de curso ou oficinas. Essa interação promove uma sociabilização do participante, instrumentalizando-o tanto para a arte quanto para o convívio em grupo. O método utilizado dentro desse processo é o jogo, pois esse possibilita a liberação da espontaneidade, que é um elemento essencial para o desenvolvimento da criatividade.<sup>7</sup>

A falta de espontaneidade dos alunos aconteceu, porque não conciliei as aulas de interpretação e movimento. Estas que foram esquecidas ao longo do tempo. Tanto pela falta de tempo de ensaiar uma coreografia, quanto pela cobrança dos meus superiores para um resultado imediato. Por outro lado, a interação promovida pelos movimentos acrobáticos entre os alunos criou-se um vínculo maior. Havia companheirismo e empatia, de maneira que os de fácil aprendizagem ensinavam aqueles que tinham mais dificuldade. A energia do grupo estava

---

<sup>7</sup> COLAVITTO, Marcelo Adriano. Disponível em [http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario\\_ppe\\_2013/trabalhos/co\\_01/28.pdf](http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2013/trabalhos/co_01/28.pdf) acesso em 18/09/2017 às 18:67

centralizada no aprendizado mútuo, não desistiam até que todos pudessem reproduzir a técnica.

Criei a coreografia com base no que trabalhávamos a partir de experimentações livres dos alunos. Acatei suas propostas e com o olhar sensível, suas criações e habilidades corporais compuseram parte da coreografia. Durante a música, cada um tinha seu momento de protagonismo. Mas com minha rigidez e inexperiência criei uma parede imensa que me separava de meus alunos, provocando-lhes o medo de errar. Sendo que “errar” é válido no teatro, a partir dos “erros” podem propiciar experiências estéticas reveladoras.

Interrompe-los a partir do meu ponto de vista do que era certo e errado, atrapalhou e muito no resultado final, como dito anteriormente, a coreografia ficou robotizada.

A explicação para o meu jeito autoritário pode ter partido da minha vivência e contato com diretores e professores que tem como eficaz metodologia de ensino a prática da autoridade. Nada humildes a deixar-se conhecer aquilo que o outro tem a ensinar independente da diferença de idade. Sobre isso, Mario de Andrade, afirma que

(...) É uma vaidade de ser artista. Em vez de uma atitude artística, é uma atitude sentimental. De forma que para eles a obra de arte quase desaparece ante desmedida inflação e imposição do eu. (ANDRADE, 1963, pp. 10-36)

Mario de Andrade lembra que a obra de arte apenas tem seu valor a partir de quem a faz. Isso não é tão diferente no teatro, onde muitos diretores e professores estão a tratar atores e alunos de maneira hierárquica dentro da equipe técnica de produção. Onde ele tem o conhecimento e experiência, por esse motivo o ator (aluno) é submisso a isso. Eles só não desistiram do processo, porque acredito que eles queriam ter alguma vivência teatral antes de terminarem o ensino médio. Havia uma verticalidade na convivência e não me orgulho disso. O diretor/professor deve atrair o ator/aluno e não distanciar-lo.

Há outras formas de buscar respeito, que estão além da autoridade. O conhecimento, por exemplo, com um bom plano de curso e estratégias para que o

conhecimento seja entregue com sucesso ao receptor (aluno) de maneira clara e precisa. Com isso o respeito tão superestimado entre professor e aluno (diretor e ator) fluirá e não importa a diferença de idade.

Mudei minha forma de atuar aos poucos, quando vi que tinha fama de brava na escola. Rigor e afeto (como diz Luís Carlos Ribeiro dos Santos, meu orientador, em nossos encontros). Permaneci bem rígida e propondo respeito com o meu trabalho, mas de forma que os alunos entendessem o porquê de cada exercício a ser trabalhado e com terminologias utilizadas dentro da sala de aula.

Vale ressaltar que é dever do diretor/professor falar o porquê de querer que o aluno esteja descalço e com roupas confortáveis. É mais sensato deixá-lo confortável a obrigá-lo sem nenhuma explicação do porquê de respeitar tais comandos. É mais inteligente aos profissionais da Educação e das Artes Cênicas fazer um pedido e logo em seguida dar uma boa explicação com o intuito de que nada fique nas entrelinhas. Viola Spolin, para o aproveitamento pleno de um jogo, propõe:

(...) Faça os jogadores ensaiarem descalços e de shorts (se o clima permitir). Você poderá então observar os movimentos do corpo todo (particularmente dos pés) e dizer rapidamente se um ator está simplesmente dizendo palavras ou fiscalizando a situação no palco. (SPOLIN, 1999, p.64)

Em alguns casos é necessário o aluno perguntar o porquê, com o intuito de receber uma explicação acerca do que foi falado. Jamais calar-se e obedecer! Isso evitará que o aluno não seja submisso a tudo que o diretor/professor fala e criará uma abertura para diálogos sobre a importância de determinados temas e elementos cênicos.

Não ter vergonha e achar que será recriminado por ser obrigado a saber algo "simples" é o primeiro passo. Até porque o que é simples para o educador não é para o aluno. É o momento em que o professor/diretor se dará conta que para os iniciantes é necessário ensiná-los os significados dos termos, o espaço cenográfico, os tipos de teatro, iluminação, gêneros teatrais, personagens, figurino, maquiagem. É primordial para o aprendizado daquele que é iniciante saber valorizar todas as áreas de atuação do teatro. Muitos veem apenas o que está no palco, mas não sabem que existe uma equipe técnica por trás de qualquer produção artística e que

todos eles são importantes para o funcionamento do espaço, desde o profissional da bilheteria até o diretor do espetáculo.

Inadequado é simplesmente inseri-los num lugar onde nunca estiveram na vida e ainda querer que eles respeitem o “lugar sagrado” do teatro. Por exemplo, na Universidade muitos nunca fizeram cursos de teatro e oficinas. Estar num nível superior de Artes Cênicas talvez seja o primeiro contato com teatro que alguns vão ter. É um erro da academia e corpo docente achar que todos sabem (devem saber) determinados assuntos. Eu mesma não sabia muitas coisas e demorei para saber, por pura vergonha de perguntar porque todos da sala sabiam.

Nas relações entre as minhas experiências no teatro e na sala de aula, recorro a reflexão de Jorge Larrosa Bondía,

(...) Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a construirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência.(BONDIA, 2002, pp.21-22)

No mundo moderno, com a correria e a necessidade de obter tudo com prontidão, se define bem no conceito de estar informado. A experiência requer tempo, algo que é valioso e quase impossível na atualidade.

No teatro ambos são importantes, já que experimentar exige tempo e sempre é necessário encontrar tempo para se informar e colocar isso em prática, experimentar. Os que estão fora do meio artístico não sabem ou não param para pensar no árduo trabalho e nas longas jornadas de ensaios e experimentos desenvolvidos para serem convertidos na apresentação de cinco minutos de dança.

Os profissionais da coordenação, supervisão do colégio, por exemplo, sempre designam ao professor de Artes a tarefa de desenvolver um trabalho de teatro/dança/circo/ópera, o que for, a ser apresentado no intervalo cultural que ocorrerá na próxima semana. Mas não levam em consideração que o ensaio, a repetição, o experimento são momentos essenciais a serem respeitados em um processo artístico e que o fazer teatral demanda tempo e paciência. No meu caso, aos poucos mostrei aos meus superiores a seriedade do tempo na produção

artística. Demorava de quatro a cinco meses para desenvolver uma coreografia ou apresentações com cenas curtas. E isso foi respeitado.

Em dezembro de 2016 me retirei da escola. Inconformados com as novas mudanças implantadas no colégio no ano de 2017, os alunos fizeram um abaixo assinado para que houvesse uma recontração, que foi entregue na Regional de Taguatinga. Eu queria voltar, os alunos também queriam. Mas mesmo com tudo que fizeram, não retornei.

Retiraram o teatro da Educação Integral, que em uma conversa com o diretor me disse que as Artes, neste ano (2017) não era prioridade no colégio. Era de se esperar, já que no mesmo colégio em 2016, a mãe de um aluno meu, chegou na escola alegando que seu filho virou *gay* por minha culpa e pelas aulas de teatro que estava frequentando. O garoto foi transferido para outra escola. No mesmo ano, houve uma reunião na sala do Orientador Educacional com a coordenadora da ESV e um grupo de alunas (a maioria eram alunas de teatro). As mesmas se abraçavam e andavam de mãos dadas pelo colégio, foram proibidas de se encontrar no intervalo, porque ambos não aceitavam a amizade das garotas, achavam estranho tais comportamentos vindo de um grupo só de mulheres.

Por esses motivos era de se esperar que minha trajetória como arte-educadora e atriz-pedagoga chegasse ao fim naquela instituição. Pois se na sociedade subestimam nosso trabalho e o vinculam com sexualidade, gênero a afirmar seus preconceitos ao dizer que todo ator é *gay* e maconheiro, era de se esperar que no colégio colocassem o fazer teatral em segundo plano.

Porém, no meu Estágio obrigatório cumprido na mesma escola, fui recebida com muito carinho pelo professor de Artes. A ementa do Estágio Supervisionado I afirma que é: "Estágio de observação e análise da etnografia escolar em estabelecimento de educação básica incluindo os aspectos relacionados ao ensino de Artes."<sup>8</sup> Retornei ao colégio para observar suas aulas e recolher dados importantes como observadora do Ensino Regular.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=157155>> acesso em 05/09/2017 às 20:45.

## 1.2– A BOA FILHA A CASA (Re)TORNA: ESTÁGIO SUPERVISIONADO DE OBSERVAÇÃO

O Centro de Ensino Médio de Taguatinga Norte é uma escola estruturalmente organizada, é dividida em blocos (A, B, C e D). Logo na entrada está a Secretaria, que abre normalmente de acordo com funcionamento da escola, no mesmo bloco da secretária, a sala dos coordenadores e a sala de coordenação.

No segundo bloco a sala de assistência, em frente, sala dos professores, ao lado a sala das coordenadoras da Educação Integral e sala de informática, que contém vinte e dois computadores, todos eles com *internet*, mas nem todos funcionam.

Em todos os blocos têm banheiros femininos e masculinos, embora um deles esteja interditado há quatro anos e também com bebedouros, mas para quem está na quadra tendo aula de Educação Física, por exemplo, não têm acesso rápido aos banheiros e bebedouros, precisam sair da quadra e dirigir-se ao bloco D, que por sinal, fica bem longe.

A escola possui uma cantina, onde a cada intervalo tem um lanche específico (são dois intervalos de 15 minutos). Pela manhã de 08h45min às 09h00min é servido o café da manhã e de 10h30min às 10h45min o lanche, que geralmente é um prato preparado com arroz, feijão, carne/frango/peixe, algumas vezes servem sopa/ galinhada. O almoço é servido (a partir de 12h15min) para os alunos que fazem estágio, para aqueles que participam da Educação Integral no turno contrário e para os que moram longe. A merenda é algo tão importante para os alunos, principalmente aqueles que não têm o que comer. Na cantina há uma nutricionista, que está ali para criar cardápios saudáveis, nutritivos e balanceados a eles.

A quadra de esportes é dividida pela metade, coberta e descoberta (o espaço é bem grande). Além da quadra, a escola também tem uma sala de ginástica, com sofás, cadeiras e vários trampolins, que são utilizados para a prática



de *jump*, mas que já estão praticamente todos destruídos. A biblioteca é bem grande também, com várias mesas e 15 fileiras de livros.

Fora as salas de Artes, que são bem diferentes das salas convencionais do colégio, equipadas com um pequeno palco para os ensaios de *performances* e apresentações teatrais feitas ao longo do ano.

Há uma sala para Serviço de Orientação Educacional – SOE, Equipe Especializada de Apoio à Aprendizagem e logo ao lado está a Sala de Recursos do colégio, equipada com quatro computadores, mesas, sofás (para o descanso dos alunos, já que a maioria deles estão no colégio integralmente, de 7h15min às 18h15min).

O CEMTN em si é muito bem equipado e apto a receber grande quantidade de alunos ao longo de todos esses anos de funcionamento. Mas, por outro lado, o trabalho em equipe entre todos os funcionários da escola é confuso. A escola é grande e muitas vezes alguns avisos são espalhados de funcionário a funcionário de maneira errônea, parece uma espécie de telefone sem fio, onde a mensagem principal foi modificada ao longo do caminho.

Um dia alunas não puderam entrar no colégio, por conta de uma nova regra que não foi notificada. Com a entrada do novo diretor e vice-diretora, determinaram que as meninas não poderão mais entrar no colégio com calça *legging*, por motivo de que é um traje muito sensual. Os casais homoafetivos não podem andar de mãos dadas e muito menos trocar qualquer tipo de carícias, mas, por outro lado, os heteroafetivos podem.

A falta de comunicação entre eles é realmente muito confusa, percebe-se no funcionamento da escola. As coisas são decididas de última hora, não são debatidas de maneira democrática, de modo que todos possam opinar a respeito.

Há uma grande diversidade entre os alunos, tanto econômica, social e étnica. Diversos projetos interdisciplinares são propostos a cada bimestre de maneira em que os alunos são induzidos a trabalhar em equipe e sempre pensando no próximo, se colocando no lugar das pessoas. Como é o caso do projeto

"Invisibilidade Social"<sup>9</sup> criado pelo professor de Sociologia dos 2º e 3º anos. O intuito do projeto é dar visibilidade àquela pessoa ou grupo que é marginalizado no meio social. Os alunos devem passar um dia inteiro com essas pessoas, além de ter que criar um roteiro com base no conteúdo de Sociologia, Filosofia, História e Artes, sempre visando a realidade delas. Depois são entrevistadas e gravadas para que o conteúdo, caso autorizado, seja disponível nas redes sociais, dando voz aos que não têm voz.

Sobre as aulas de Artes e a primeira turma que observei foi o 3ºJ, fui muito bem recepcionada pelos alunos, todos eles foram muito amáveis, alguns deles já me conheciam, pois fizeram o curso de teatro comigo. Ao longo dos dias que estive observando-os, percebi que a cada turma tinha sua peculiaridade, alguns gostavam das aulas do meu supervisor, mas a maioria simplesmente chegava, abaixava a cabeça e dormia. Ansiosos com o final da aula, 12:15 bate o sinal, todos saem correndo. "Aula com *slide* ninguém merece", "O que você faz aqui professora? Está perdendo tempo, isso aqui é chato demais."

Os alunos são muito dispersos, realmente não fazem questão de participar nas aulas, muitos deles passam os dois horários seguidos sem olhar para o quadro. Ignorar é o lema deles! É muito mais interessante que prestar atenção no conteúdo do *powerpoint* sobre o Simbolismo.

A escola possui dentro de cada sala um som, projetor e televisão, o que facilita a vida dos professores e alunos para qualquer apresentação em grupo. As salas também são utilizadas para apresentações teatrais e professor costuma utilizar todos esses recursos nas aulas. Para José Carlos Libâneo,

(...) Uma boa parte dos professores, provavelmente a maioria, baseia sua prática em prescrições pedagógicas que viraram senso comum, incorporadas quando de sua passagem pela escola ou transmitidas pelos colegas mais velhos... (LIBÂNEO, 1985, p.01)

De acordo com uma das perguntas que fiz ao professor sobre os recursos pedagógicos, disse que há cinco anos usa *powerpoint* em suas aulas. Libanêo diz que as práticas pedagógicas de alguns professores são incorporadas a partir de

---

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XT4qX3w3Y7Q> acesso 19/06/2017 às 00:09

algum conhecimento transmitido pelos colegas mais velhos. Nesse caso, nos dias de hoje, os novos professores acabam ensinando aos professores mais antigos determinadas práticas de ensino, como por exemplo, o uso da tecnologia.

Há alguns alunos que não gostam das aulas, ou simplesmente não gostam porque não se identificam com a disciplina. O supervisor disse que esses alunos são os que passam sempre na média, porque embora não gostem das aulas, acabam estudando em casa para fazer a avaliação bimestral, mas não ganham os pontos de participação. Ainda disse que não se importa com a bagunça e que os alunos não gostem de suas aulas, ele não se importa que cheguem e durmam, até prefere.

Segundo Libâneo "(...) A escola renovada propõe um ensino que valoriza a auto-educação (o aluno como sujeito do conhecimento)"<sup>10</sup>. A escola não propôs, mas é algo aceitável que o aluno não seja participativo, que não preste atenção à aula e que estude sozinho com o intuito de passar na média. Porém, tal conduta é curiosa para alguns e menosprezada por outros. A auto-educação proposta pela escola renovada não ignora o papel do professor nessas situações. Pelo contrário, é de suma importância tal figura a propor o estímulo de triunfos próprios. Como também de metodologias a dispor uma abordagem dos conteúdos de maneira mais simples.

Há professores que ignoram e outros se sentem desconfortáveis com tais comportamentos. Casos estes que são discutidos em Conselho de classe, onde descobrem que determinados alunos tinham mau rendimento em Artes, mas em filosofia se destacavam. É questão de preferência, então, o que fazer para que isso seja revertido? Os professores que realmente se importam reelaboram novas metodologia para atrair os olhares destes alunos, porém, outros continuam na mesma abordagem do conteúdo da disciplina.

Os professores, em sua maioria, não obrigam os alunos a fazerem todas as atividades nas aulas, mas que acabam tendo apenas os 5,0 pontos das provas bimestrais, como "oportunidade" para não ficarem de recuperação. A maioria acaba conseguindo a aprovação, mas outros que realmente não fazem nada nas aulas e não estudam para as provas, infelizmente, acabam reprovando.

---

<sup>10</sup> 1985; p.07.

### **Algumas problemáticas a serem estudadas e aprofundadas a partir do período de observação.**

Por que alguns alunos realmente não gostam das aulas? O problema está no professor, no aluno, na escola, em casa? É ao orientador educacional que esse aluno deve se dirigir?; Numa conversa com um desses alunos, levantou a sua preferência pelas aulas de Sociologia “o professor ensina melhor”. Isso tem a ver com o professor ou com a disciplina em si? Todos os professores ainda planejam suas aulas, mesmo depois de 23 anos de carreira? Talvez o desinteresse dos alunos seja a didática antiga e nunca renovada? Buscar a fundo o porquê do aluno sempre querer ficar na média e odiar o fato de ter que fazer algumas atividades extras ou dentro da sala. Os encaminhamentos aos orientadores são eficazes? Quantos alunos já melhoraram seus rendimentos escolares depois de tais encaminhamentos? Entender melhor o diálogo entre alunos, pais e familiares e como todos eles estabelecem um contato mais aprofundado, além das reuniões obrigatórias a cada bimestre.

Foi uma experiência bastante reveladora para mim, enquanto estudante de Licenciatura. Tive a oportunidade de observar coisas que várias vezes não me atentei quando trabalhava lá. Alguns questionamentos e dúvidas foram levantadas. Foi importante perceber o quanto a escola pública cresceu e continua crescendo a cada dia que passa, mesmo com todas as dificuldades.

Estagiar novamente no Centro de Ensino Médio de Taguatinga Norte, como observadora, me proporcionou momentos intrigantes do início ao fim. Como, por exemplo, a diferença de estar numa sala de aula onde todos os alunos estão presentes com o mesmo objetivo de se desenvolverem artisticamente no teatro (que era meu caso na Educação Integral) e convivendo diariamente com alunos que têm preferências por disciplinas (que é o caso do professor da Secretaria de Educação).

Fazer com que os alunos estejam disponíveis para experiência com narrativas teatrais é o grande desafio na escola pública, com dezenas de turmas a serem ministradas. Vale ressaltar o amplo campo de atuação do professor de Artes, que engloba ensinar Artes Cênicas, Artes Visuais e Música. Ou seja, o desafio está além da sala de aula. Começa na Graduação, onde disciplinas de Música e Visuais não estão inseridas no currículo obrigatório.

## **CAPÍTULO 2 – OS PRAZERES E DESPRAZERES DA DIREÇÃO TEATRAL**

Quando digo que é um prazer e desprazer eu trago explicações sobre. Que de fato é um prazer estar na condição de diretora teatral de um grupo que tem sua energia centralizada no desenvolvimento artístico, na troca de experiências e vivências a colaborar com o espetáculo. Mas, por outro lado, existe o que chamo de desprazer. Não necessariamente visto por um lado negativo. Sempre existirão processos onde não é alcançado da forma em que se imagina na teoria. Mas que não deixa de ser importante para recolher dados a serem analisados, principalmente pela a inquietude de que tudo não saiu como planejado.

A partir das experiências e estudos de Interpretação e Direção Teatral apresento relatos pessoais e grupais acerca de três processos artísticos, sendo que em dois participei como atriz e um como diretora. Tais processos trouxeram um conhecimento aprofundado e serviram de comparativo acerca da importância do trabalho artístico teatral e de como ele varia em momentos/épocas diferentes, mas desenvolvidos em um mesmo lugar: a Universidade.

## 2.1 – “O MITO DAS MULHERES QUE VIRAVAM BORBOLETAS”



Foto: Larissa Chaves. Elenco do espetáculo *O mito das mulheres que viravam borboletas*.

Em 2016 a companheira de curso Jemima Tavares (aluna do CEN) me convidou e mais quatro atrizes para participar da sua Direção Teatral, do espetáculo “O mito das mulheres que viravam borboletas”. A Direção Teatral é uma disciplina obrigatória do departamento de Artes Cênicas e sua ementa diz: “Técnicas de Direção que permitam pesquisar, planejar, organizar, analisar, e avaliar os elementos de cena em função do espetáculo.”<sup>11</sup>

O começo dessa longa jornada foi desde o início muito instigadora para mim, que sou mulher, pois o intuito do espetáculo sempre foi enaltecer o poder e a luta feminina na época da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A direção foi baseada em fatos reais, a partir dos depoimentos retirados do livro de Tatiana

---

<sup>11</sup> Disponível em: < <https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=153842> > acesso em 14/09/2017 às 19:02

Merlino e Igor Ojeda, *Luta, substantivo feminino – Mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura*.<sup>12</sup> Merlino e Ojeda afirmam que,

(...) Além do registro da vida e morte de 45 mulheres brasileiras que lutaram contra a ditadura, este livro inclui o testemunho de 27 sobreviventes que narram com impressionante coragem as brutalidades das quais foram alvo, incluindo quase sempre torturas no âmbito sexual, alguns casos de partos na prisão e até episódios de aborto. (MERLINO e OJEDA, 2010, p.12)

O parágrafo logo no início do livro sempre me instigou muito e continua me instigando. Retratar a falta de compaixão desses seres humanos com outros seres humanos, sexual e psicologicamente, me descompôs por milésimos de segundos. Mas em seguida me recompôs com uma força insaciável de querer fazer parte desse projeto e entregar meu corpo que frágil a se tornar forte no palco com uma temática tão provocante para mim, mulher e artista.

O texto nesse processo foi baseado em meus próprios depoimentos pessoais acerca da temática da peça mesclado com o depoimento da torturada retirado do livro. No livro, Tatiana e Igor reservaram uma página ao depoimento de Rose Nogueira<sup>13</sup>, eis o nome dela, mas os torturadores a chamavam de “Miss Brasil”,

(...) Sobe depressa, Miss Brasil', dizia o torturador enquanto me empurrava e beliscava minhas nádegas escada acima no Dops. Eu sangrava e não tinha absorvente. Eram os '40 dias' do parto. Na sala do delegado Fleury, num papelão, uma caveira desenhada e, embaixo, as letras EM, de Esquadrão da Morte. Todos deram risada quando entrei. 'Olha aí a Miss Brasil. PARIU noutro dia e já está magra, mas tem um quadril de vaca', disse ele. Um outro: 'Só pode ser uma vaca terrorista'. Mostrou uma página de jornal com a matéria sobre o prêmio da vaca leiteira Miss Brasil numa exposição de gado. Riram mais ainda quando ele veio para cima de mim e abriu meu vestido. Picou a página do jornal e atirou em mim. Segurei os seios, o leite escorreu. Ele ficou olhando um momento e fechou o vestido. Me virou de costas, me pegando pela cintura e começaram os beliscões nas nádegas, nas costas, com o vestido levantado. Um outro segurava meus braços, minha cabeça, me dobrando sobre a mesa. Eu chorava, gritava, e eles riam muito, gritavam palavrões. Só pararam quando viram o sangue escorrer nas minhas pernas. Aí me deram muitas palmadas e um empurrão. Passaram-se alguns dias e 'subi' de novo. Lá estava ele, esfregando as

---

<sup>12</sup> MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (Orgs.). *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino – mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura*. São Paulo/Brasília: Caros Amigos/Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, Secretaria Especial de Políticas para Mulheres, 2010.

<sup>13</sup> Ex-militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), era jornalista quando foi presa em 4 de novembro de 1969, em São Paulo (SP). Hoje, vive na mesma cidade, onde é jornalista e defensora dos direitos humanos.

mãos como se me esperasse. Tirou meu vestido e novamente escondi os seios. Eu sabia que estava com um cheiro de suor, de sangue, de leite azedo. Ele ria, zombava do cheiro horrível e mexia em seu sexo por cima da calça com um olhar de louco. No meio desse terror, levaram-me para a carceragem, onde um enfermeiro preparava uma injeção. Lutei como podia, joguei a latinha da seringa no chão, mas um outro segurou-me e o enfermeiro aplicou a injeção na minha coxa. O torturador zombava: 'Esse leitinho o nenê não vai ter mais'. 'E se não melhorar, vai para o barranco, porque aqui ninguém fica doente.' Esse foi o começo da pior parte. Passaram a ameaçar buscar meu filho. 'Vamos quebrar a perna', dizia um. 'Queimar com cigarro', dizia outro. (MERLINO e OJEDA, 2010, p.45)

Desse testemunho de Rose Nogueira foram retiradas algumas partes e acrescentadas minhas próprias histórias tais como essa passagem da minha vida,

(...) Tinha 13 anos quando isso aconteceu. Estava andando e... um camburão de polícia "Eai, gostosinha! Cuidado, viu? Porque você pode ser estuprada... Fui correndo pra minha casa, entrei, nem falei com a minha avó. Fiquei ali dentro do meu quarto, eu chorei o dia todo, a tarde toda a noite toda. Calada!

Me identifiquei com a história de Rose especialmente pela forma que eles a tratavam, de como zombavam de seu corpo e se aproveitavam dele. Sua maternidade não foi respeitada e em sua condição de mulher, seu corpo e as reações pós-parto foram ignoradas. O impacto causado pelo seu relato não é muito diferente dos atuais. O abuso sofrido por ela em 1969 ainda se repercute em 2017. O fato de mulheres andarem na rua e serem cobiçadas por homens, observada com olhos de desejo, como um objeto qualquer, reflete muito no que Rose cruelmente vivenciou à época. Por esse motivo, não somente meu depoimento estava enraizado com o dela, mas também nas histórias de muitas outras. A primeira pergunta que nos fez Jemima foi se já vivenciamos algum tipo de assédio e o meu foi desde o início refletido em sua história.

Havia um ator que trouxe de forma mais realista e dramática como parâmetro da figura (e única) masculina para nós. Mas que depois teve que se retirar do processo por motivos pessoais. Observei que como aprendiz de diretora Jemima foi forte a aceitar novas mudanças e adaptar-se a elas. Com a saída dele, a personagem mais afetada foi a que eu fazia, pelo fato de que em cena, seus atos sempre repercutiam em minhas ações. Mas juntas conseguimos construir estrategicamente ações independentes para mim, sem alterar a semântica do texto.



Juntas éramos mais fortes e o trabalho foi estimulante. Difícil, mas estimulante. Todas queriam alcançar o mesmo objetivo “um espetáculo feito por mulheres, para mulheres e sobre mulheres – por verdade, memória e justiça”<sup>14</sup>. Era uma sede insaciável de dar voz àquelas que foram caladas e que ainda são nos dias de hoje. O espetáculo enaltece depoimentos do passado, mas que são vivenciados por muitas diariamente em pleno século XXI.

É um tema difícil de ser abordado e a diretora teve pulso firme em aguentar comentários negativos de pessoas que não estavam dentro do projeto. Os ensaios foram muito bem pensados para o nosso auto-desenvolvimento dentro da temática. Nos deparamos com depoimentos pessoais que nos tocaram e contações de histórias que nos encantaram. Algumas oficinas foram oferecidas com o intuito de enriquecer o espetáculo e para o engrandecimento artístico de cada uma, com jogos teatrais de percepção, imaginação, improviso em busca da naturalidade da fala.

Apresentamos no Cometa Cenas, evento semestral com os projetos de montagem do CEN- IdA da UnB, e logo depois no festival Estação da Arte no espaço Lábios da Lua no Gama – DF. Foram bons momentos que vivenciei com o grupo, em que tive a oportunidade de trabalhar e conviver com a forma como Jemima dirigia, com cautela e muito foco em seu espetáculo. Tais características que fiz questão de tomar como parâmetro para a minha direção.

---

<sup>14</sup> Frase criada pelo grupo, que hoje é “AgruPagu- Agrupação Teatral Patrícia Galvão”.

## 2.2 – OS DESAFIOS DA DISCIPLINA DE DIREÇÃO TEATRAL

Chegou o momento de cursar a disciplina de Direção Teatral na UnB. Com uma difícil experiência no colégio com os alunos, acabei me transformando e reformulando minha forma de abordar determinados assuntos. A fera se transformou em uma pessoa paciente e nada rígida, porque não podia exigir muito, eu realmente necessitava que o elenco estivesse ao meu lado do início ao fim. A direção era de natureza autobiográfica. A partir de uma história própria, coloquei muita expectativa de que tudo deveria ser perfeito, desde o desenvolvimento do roteiro, ensaios, até o resultado final.

O mesmo plano de curso utilizado com os alunos do CEMTN (com ajustes necessários), utilizei para garantir o controle sobre os ensaios de forma em que o processo fosse desenvolvido de forma que tudo saísse em perfeita sintonia. Para favorecer o espetáculo tomei como base novamente os jogos teatrais de Viola Spolin, Augusto Boal e também os exercícios vivenciados em oficinas e na própria universidade.

Segundo Viola Spolin “(...) Presença é uma palavra que infelizmente se tornou desgastada. Todos a usamos e pensamos que sabemos o que significa.”<sup>15</sup> Tal frase expressa com muita veracidade uma das maiores dificuldades com o elenco que formei para o projeto da disciplina Direção Teatral. Bem no início a felicidade me consumia por ter acertado tão bem na escolha das atrizes que seriam protagonistas de uma história muito delicada e imensamente especial para mim. Passaram algumas semanas e tudo mudou, uma atriz saiu por motivos pessoais. Fiquei à beira de um abismo por ser obrigada a procurar outra atriz e não ter intimidade suficiente com alguém para compartilhar um relato pessoal tão íntimo. Procurei e encontrei. Tive dúvidas e nada segura do que estava prestes a vir.

A história tinha como base uma história de amor quase impossível. A peça começava com as personagens Laura e Catalina posicionadas de costas, levemente distantes. Faziam movimentos instintivos, porém, de certa forma foram

---

<sup>15</sup> SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999; p. 17.

coreografados em momentos específicos. Ao som de *De Saloon*<sup>16</sup> lentamente concluíam seus movimentos com um abraço ligeiro e forte, como se houvesse bastante tempo que não se viam pessoalmente. Laura me representava e Catalina representava Romina Muruaga, minha namorada chilena. E assim dava início à peça que tinha como tema nossa história de amor.

Houve brigas, cenas de alusão a momentos vivenciados por nós em uma de minhas viagens ao Chile. Ou seja, a construção do enredo da peça foi baseado em nossa vida, menos a cena que as atrizes acrescentaram frases e falas que escutaram de seus pais quando se assumiram lésbicas e bissexuais. Com isso somamos nossas experiências com essa temática.

A proposta estética da peça era colocá-las numa esfera bem intimista. O texto foi escrito de maneira que o espectador não necessariamente entendesse tudo o que diziam, até porque havia frases em espanhol e expressões chilenas. Mas que estivesse sentado assistindo uma história de amor única. Havia necessidade de estar atento ao que estavam falando, fazendo, se riam, se choravam ou se falavam algo importante a fazê-los pensar e repensar atitudes homofóbicas e preconceituosas. Como diretora, não senti a necessidade de deixar tudo explícito, ficou nas entrelinhas até momentos mais íntimos do casal. E houve uma desconstrução dos estereótipos da erotização de um relacionamento homoafetivo ao explorar o contato visual entre elas. O toque estava em segundo plano, não havia total necessidade. Dei o nome de *Embriágame*<sup>17</sup> nome da música que marcou nossa despedida no inverno de 2016. E que também fez parte da sonoplastia da peça.

Mas tudo isso foi a concepção do trabalho teórico do espetáculo. É claro que na prática as coisas saem dos conformes. Os ensaios aconteceram, meu ânimo com o projeto estava decaído, não era a mesma confiança que tinha com a antiga Catalina. O roteiro já estava pronto, a nova integrante entrou no meio de um processo colaborativo. Sobre esse procedimento de montagem de espetáculos teatrais, conforme os estudos de Adélia Nicolete,

---

<sup>16</sup> Grupo musical com origem em Concepción, Chile em 1997.

<sup>17</sup> Música da dupla Zion y Lennox com origem em Carolina, Porto Rico.

(...) O processo colaborativo caracteriza-se pela construção do texto ao longo da montagem do espetáculo. Este se desenvolve a partir da colaboração de todos os integrantes da equipe, desde as pesquisas iniciais até a finalização, sem hierarquia e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na sua autonomia e no seu desenvolvimento. (NICOLETE, 2005, p.15)

Embora a nova integrante do elenco não tenha contribuído desde o início, pôde enriquecer o roteiro, que estava em aberto, com suas histórias pessoais sobre o tema do projeto, tornando-se assim mais familiarizada e com o espaço aberto para interferências e opiniões acerca do projeto de direção.

A disposição e a energia eram o meu foco com as atrizes e com isso persisti até o final do processo. Era óbvia a falta de interesse da nova atriz. Na segunda reunião que marcamos para ajustar algumas falas do roteiro, enquanto eu escrevia, ela mexia no celular, mandava áudios, etc. Isso me deixou completamente desamparada, já que tais comportamentos foram repetitivos durante ensaios e encontros posteriores. Busquei diversas formas para atraí-la, com jogos teatrais, exercícios de percepção do espaço e improvisacionais. Nada disso foi suficiente para trazê-la ao espaço cênico de forma consciente, respeitadora e livre. Neste momento vi que o processo seria um grande desafio, mais do que eu esperava. O que faz uma jovem diretora em processo de aprendizagem? Para Spolin,

(...) O diretor ajuda os atores a encontrar e manter o foco, o qual coloca o jogo em movimento, e todos se tornam parceiros de jogo na medida em que prestam atenção aos mesmos problemas a partir de diferentes pontos de vista. Dessa forma, através do foco entre todos, dignidade e privacidade são mantidas e a parceria verdadeira pode surgir. (SPOLIN, 1999, p.22)

Embora o diretor esteja lidando com obras literárias ou textos prontos, para Spolin, é necessário estar aberto para a produção própria de cada integrante. O diretor deve trabalhar as habilidades, criatividade, o foco do ator e dar espaço ao mesmo para mostrar o que sabe e também o que é capaz de fazer. Propor o desenvolvimento individual/grupal e jamais limita-los.

Não houve parceria, eram duas atrizes em cena o tempo todo, o que supostamente seria mais fácil de trabalhar, por disposição, espaço e para uma criação mais profunda das personagens. O desfalque da quebra de energia foi entendido por mim como um grande problema desde o primeiro momento em que

começaram a ensaiar juntas. A importância do desapego das circunstâncias externas no campo de criação, estar presente no trabalho cênico e ser um colaborador ativo, são atitudes essenciais para qualquer montagem teatral. O fato pelo qual a atriz estava desinteressada, nunca fui capaz de compreender. No projeto de direção da disciplina obrigatória da Universidade de Brasília não tem como pré-requisito que um ator convidado seja obrigado a aceitar o convite. Não há culpados e sim uma inexperiência como diretora teatral para lidar com esse problema e atitude para conversar a respeito por medo de que a atriz desistisse. Segui à risca o ensinamento de Spolin acerca do elenco:

(...) Um método de formação de elenco que pode ser bem sucedido com novos elementos é uma combinação de teste com improvisação. Isso tende a relaxar os atores e, num ambiente livre de tensão, é mais provável que o diretor veja claramente as habilidades de cada um. (SPOLIN, 1999, p.23)

O teste com improvisação foi feito no início, com a primeira formação do elenco. Isso pode ter sido o motivo que explica a falta de entrega da nova atriz, por entrar num trabalho que já estava avançado antes de sua chegada. Um lugar tenso pela falta de tempo, uma data marcada de apresentação e pelos ensaios perdidos. Nesse caso a falta de controle e pressão em cima de mim como diretora foi maior e não soube lidar com a situação, pois, segundo Spolin, “(...) Qualquer que seja o procedimento, as ansiedades do diretor devem ser muito bem ocultadas”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> 1999; p.23.

### 2.3 A OCUPAÇÃO NO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

Eis que surge um novo desafio no meu processo de formação na Universidade de Brasília: a resistência. O departamento de Artes Cênicas e alguns outros da Universidade foram ocupados pelos alunos a protestar por questões políticas no ano de 2016. Junto ao elenco, demos continuidade aos ensaios, mesmo sem espaço no interior do departamento, encontramos na Praça Chico Mendes<sup>19</sup> que tornou-se nosso ponto de encontro e ensaio até o final do semestre.

A falta de espaço confortável e íntimo não foi um problema, muito pelo contrário. Minha sede por terminar este trabalho falava mais alto do que qualquer coisa. Para mim, nesse momento do semestre, com inúmeras dificuldades vivenciadas em apenas quatro meses de criação, a vontade de ser aprovada na disciplina era maior do que qualquer coisa. Parece que fui covarde ao simplesmente jogar para o alto todo o árduo trabalho que tive como aprendiz de direção durante todo esse tempo. Mas estar dentro da academia e ter que cumprir com datas de entrega para poder ganhar uma estrela na testa dourada escrito SS é muito difícil.

A atriz que interpretou a personagem Laura era participante ativa na ocupação do CEN. Foi forte e muito valiosa neste momento delicado em que nos encontrávamos. Mesmo compromissada com outras disciplinas, não desistiu do meu projeto e esteve conosco até o fim. Mas, por esse motivo, muitos ensaios foram perdidos e adiados, o que trouxe à tona uma nova dificuldade com o espetáculo a ser apresentado no começo do mês de dezembro do ano de 2016. Por conta da ocupação e cancelamento do Cometa Cenas, a professora Martha Lemos (orientadora da disciplina) por licença médica, não pode comparecer às apresentações, que foram marcadas em datas diferentes para todos da turma de maneira que cada aluno apresentasse individualmente, sem público. Por esse motivo, a peça foi gravada e enviada para a mesma.

Por ser uma experiência artística acadêmica, há mais dificuldades. Cada participante tem outros afazeres, ainda mais quando se trata de estudantes universitários. Comigo, foi um erro achar que o grupo estaria presente em todos os

---

<sup>19</sup> UnB - Brasília, DF, 70297-400

ensaios e no horário marcado. Tive muitos problemas com isso. Não havia atrizes extras para *stand by*<sup>20</sup>, confiei de olhos fechados e talvez um pouco ingênua que tudo estaria sob controle até o fim.

Segundo Spolin, quando fala sobre “Os ensaios” na preparação de um espetáculo diz que,

A quantidade de tempo gasto no ensaio depende da disponibilidade dos atores. Os profissionais, naturalmente, não têm outros compromissos. Com grupos de teatro amador, não acontece o mesmo, e a quantidade de tempo livre é limitada... Planeje o horário de ensaio de maneira que todos os atores estejam trabalhando todos os momentos possíveis.(SPOLIN, 1999, p.28)

Mesmo com um planejamento prévio acerca destes quesitos citados acima, não foi suficiente para que pudéssemos seguir à risca o que havíamos decidido. Quando a energia do grupo não está em perfeita sintonia é muito difícil de reverter a situação. Neste caso, não depende exclusivamente do diretor, mas de todos, como parceiros de jogo.

---

<sup>20</sup> Em resumo, podemos dizer que o *stand by* se dá quando um ator/atriz reserva que acompanha os ensaios está disponível para qualquer alteração ou desistência do ator/atriz principal.

## 2.4 – “AS TRES PATETAS EM CHAMAS”



Foto: Larissa Souza. Elenco do espetáculo *As três patetas em chamas*.

As “Três Patetas em Chamas” foi fruto da disciplina de Prática de Montagem, com a direção de Simone Reis, baseada no texto *As Três Irmãs* de Anton Tchekhov<sup>21</sup>. No quarto e último ano resolvi me matricular na disciplina, que para mim é Módulo Livre (disciplinas não-obrigatórias) onde tive a oportunidade de ser/estar livre. Vou explicar.

O método da Simone é bem diferente de todos que já havia vivenciado em todos esses anos estudando Artes Cênicas. Toda aquela cobrança, que estava acostumada sentir e cobrar até de mim mesma, não fazia mais sentido dentro da sala BSS- 59 (CEN).

---

<sup>21</sup> TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Tradução. Klara Gouriánova. São Paulo. Ed. Peixoto Neto. Coleção: Os grandes dramaturgos, V.9 2004.



Começamos o semestre com a peça escolhida pela diretora. E nas primeiras semanas fizemos o ensaio com o texto, ainda sem decidir nenhuma das personagens. Era o momento para experimentar e escolher aos poucos a personagem que nos instigava a interpretar. Um dos pré-requisitos da escolha era trabalhar o desapego. Não se apegar a nenhuma personagem no período de experimentação, escolher uma personagem que seria um desafio enquanto atores, sair da zona de conforto e superar nossas inquietudes e limitações.

Acerca da preocupação do rendimento da personagem em cena, Spolin diz que,

(...) Os jogadores que se perdem no personagem, nas emoções e nas atitudes e ficam preocupados com “como estou me saindo?” estão confinados em suas próprias cabeças: fragmentados, isolados, solitários e perdidos. (SPOLIN, 1999, p.19)

Foi uma estratégia da diretora para que não caíssemos nessa preocupação de estar dentro de um personagem sem ao menos experimentar todos possíveis, para que depois estivéssemos seguros de nossas escolhas. Apenas brincávamos com todas as alternativas de personagens a cada ensaio. Sentíamos a necessidade e não uma obrigação de criar um timbre de voz, uma forma de caminhar, de se expressar a cada leitura. Tais características foram registradas no diário de bordo sempre no final de cada ensaio, com o intuito de servir como meio de relembrar determinadas ações que poderiam nos servir para a criação do corpo e a forma de falar quando já tivéssemos as personagens fixas.

Os experimentos e jogos teatrais proporcionaram individualmente uma proximidade da personagem e logo em seguida, novas perspectivas e novos olhares do grupo sobre peça. Simone, diretora/professora muito sensível, nos inseriu a um ambiente único e íntimo de ir em busca do nosso objetivo com o espetáculo. Nos fez diversas perguntas reflexivas sobre o texto e com vários exercícios respondemos aos poucos e criando uma linguagem própria para nossa produção.

Ela utilizava muito o termo “faça” e várias vezes eu não sabia o que fazer. Fazer qualquer movimentação, caras e bocas, cambalhotas, série de coreografias

mal elaboradas e improvisadas não faziam muito sentido. No começo foi bem difícil, fazer diversas coisas, sem que alguém me mandasse seguir o passo a passo do que deveria ser feito. Ser autônoma e dona de meus afazeres teatrais era algo muito novo. Não estava acostumada a ser tão livre para criar.

Tomamos como base o documentário *Moscou*, de Eduardo Coutinho com o Grupo Galpão,<sup>22</sup> que foi rico como parâmetro de estética cinematográfica que adotamos para o nosso processo. Fizemos muitos exercícios baseados em algumas cenas do documentário, como por exemplo, o das fotos. Os atores/personagens contavam a história desses registros: onde foram fotografadas, quando foram fotografadas e quem eram as pessoas que estavam ali (que foram comparadas com as próprias personagens do texto de Tchekhov). O exercício foi feito para criar uma interação com o texto e o objeto pessoal (foto) de cada um, com o intuito de mesclar o real e o fictício, trazendo assim uma perspectiva autobiográfica para uma cena improvisada contando a história da maneira que nos inspirasse a contá-la, o que se aproxima muito do *Programa de Performance* de Eleonora Fabião.

Aos poucos levamos aos ensaios coisas que pudessem compor a cena: objetos, roupas, maquiagem. Éramos literalmente livres para propor a cenografia do espaço. Com isso, alguém da turma chegou com um violão, que em cada cena foi utilizado como sonoplastia. Uma atriz sabia falar alemão, eu espanhol, outra inglês, francês, pronto, a peça tornou-se da noite para o dia um espaço poliglota e todas nossas habilidades corporais, musicais, tudo, foi valorizado por Simone Reis, que com um simples ato conquistou a confiança e carinho de todo elenco. Nesse sentido, de acordo com Spolin "(...) As energias do diretor devem estar tempo todo focalizadas na descoberta, tanto pelos atores, como pela equipe técnica, de *insights* e perspectivas mais profundas para intensificar a comunicação teatral."<sup>23</sup>

Ela sempre esteve aberta a tudo, das propostas mais mirabolantes às mais simples, não acatou tudo, mas foi compreensível para entender a todos. Procurando sempre proporcionar o espaço como um lugar de criação e descobertas a partir de nossas próprias habilidades. Valorizou aquilo que muitos outros professores e diretores não valorizaram. Isso fez que o espaço, a interação e a

---

<sup>22</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RrWVU8J7Tb8>> acesso em 05/09/2017 às 19:56.

<sup>23</sup> 1999; p.24.

energia fossem a cada ensaio inseridas no espetáculo como um momento único para nós. Simone conseguia ver beleza naquilo que ninguém conseguia ver, tinha a capacidade também de transformar ideias mal construídas (esteticamente) em belas cenas com um toque especial de comicidade e ironia.

Interpretei Natalia (Natasha), uma mulher completamente diferente de mim, uma das personagens mais complicadas para desbravar os mais íntimos caminhos desse texto. Mergulhei na vida da personagem, descobri muitas coisas a seu respeito, atitudes incompreendidas e personalidade também. Uma mulher que não se encaixava nos moldes de uma família de classe média alta. Casou-se com Andrei, irmão das três irmãs, com ele teve dois filhos. Antes de entrar para família era vista por suas cunhadas como uma mulher vulgar e inaceitável a ser esposa de seus irmãos. Em uma fala de Macha (personagem e uma das três irmãs) relata sua impressão sobre Natasha,

(...) Macha: Oh, como ela se veste! Não é que seja feio, fora de moda, mas simplesmente lamentável. Uma saia esquisita, de cor forte, amarelada, com uma franja bem vulgar, e uma blusa vermelha. E de faces bem lavadas, mas muito bem lavadas! Andrei não está apaixonado – não admito isso, apesar de tudo, ele tem gosto – simplesmente está nos provocando, foliando. Ontem ouvi dizer que ela vai se casar com Protopópov, o presidente do Conselho Municipal. Isso é ótimo... (TCHEKHOV, 2004, p.48)

Essa desaprovação sobre o relacionamento de Andrei e Natasha foi ressaltado pela família do rapaz durante algumas cenas do primeiro ato, inclusive quando Olga se assusta com sua roupa e modo de vestir-se quando chega com um cinto verde e lhe diz que é esquisito.

Pelo contexto da época do texto de Tchekhov, é de se esperar que a família esteja no papel de aprovar e desaprovar o matrimônio. E por Natasha ser uma mulher diferente e que não se encaixa nos quesitos de uma família de classe média alta, sofreu o desprezo de suas cunhadas.

No segundo ato o casal injustiçado se casa, Natasha se muda para a casa dos Prozorov (sobrenome da família), têm seu primeiro filho Bóbik e logo depois nasce Sofia. Aos poucos foi conquistando seu lugar naquele ambiente e se mostrou uma mulher manipuladora, maliciosa, com pulso firme, mas por outro lado

sensível e sempre muito preocupada com seus filhos. O seu lado maternal traz um contraste muito específico da personagem. Onde acontecia numa mesma fala, que esses sentimentos estavam muito presentes, o que foi captado por mim com uma certa bipolaridade a ser explorada de maneira que ficasse tudo muito natural. O meu intuito era captar a essência da personalidade de Natália.

Eu sempre a vi como uma mulher que guarda rancor de suas cunhadas e da implicância que tinham. Talvez de uma forma sutil, mas que apresenta isso em falas quando recorda seu passado ou em alguma conversa entre as personagens. Como nesse diálogo de Natália com Macha, sua cunhada:

(...) Querida Macha, por que usar essas expressões numa conversa? Com sua bela aparência, numa alta-roda descente, você, vou lhe dizer a verdade, seria simplesmente encantadora, se não fossem essas suas palavras. *Je vous prie pardonez moi, Marie, mais vous avez de manières un peu grossières.* (TCHEKHOV, 2004, p.85)

Junto com a diretora, fomos além do texto e acrescentamos falas de modo que Natália, no texto de Tchekhov, não teve condições de dizer. No final das contas descobri que ela não era tão diferente assim de mim. Tínhamos algo em comum, que é o desprezo pelas injustiças.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resultado final de qualquer procedimento, seja ele artístico ou não, depende muito de tudo que envolve o processo em si. Começando pelo planejamento, depois a prática e o andamento dessa prática que levará ao resultado final. No caso do teatro, a dedicação e o foco nos ensaios. É claro que quando há repetição, mais chances de aprimoramento, consciência de elementos que funcionam e os que não funcionam. Por isso a importância dos ensaios, são neles que eu, na condição de diretora teatral e professora, tenho a concepção prévia de como será o resultado do trabalho.

Considero que, foi possível obter um resultado final bom com os meus alunos. Bom porque, ao analisar todo o procedimento, fui falha em muitos aspectos, os quais foram expostos de maneira a coletar fatos para comparação com os demais processos que me envolvi artisticamente. E com as atrizes foi bom também, mas houve pouca dedicação e companheirismo. Falta de disponibilidade e compromisso.

Mesmo que tenha utilizado para os processos o mesmo método com base nos teóricos que escolhi a me auxiliar em sala de aula e em minha direção, é impossível obter um resultado igual. Pois são pessoas diferentes, o nível acadêmico é diferente, uns já tiveram contato com teatro outros não. Também porque as propostas eram distintas, espaços distintos e havia mais disposição em um trabalho que em outro. É óbvio que seria diferente e que bom que foi.

A vontade e o querer de fazer acontecer é imprescindível. Não há diretor e professor que possa reverter essa situação. Não depende única e exclusivamente deles tampouco. É o estado de espírito e a energia do grupo que necessitam existir para o resultado final sair como o planejado.

Por todos os anos que fui professora no CEMTN percebi que há uma luta constante na escola pública. O dia amanhece cheio de desafios e grandes obstáculos. É normal de se escutar que há muitos alunos e pouca verba. E que a Arte... A Arte! Acaba sendo colocada em último lugar. Nunca existem salas suficientes, o auditório nem sempre está disponível. O professor de Sociologia, Filosofia, Português ou Química tem prioridade para usá-lo. Mas é claro que todos

gostam de ver as apresentações de teatro no final do ano. Cobram para que isso aconteça. O auditório chega a lotar! Aplausos e mais aplausos “- Parabéns pelo trabalho! Bem que você poderia me ajudar a ensaiar meus alunos para a apresentação de amanhã, né?”. A Arte novamente sendo subestimada ao resultado imediato. Lidei com tais propostas durante dois anos e sei que não serão as últimas. Isso é irritante!

A Arte foi subestimada no período de observação etnográfica, quando o professor dizia aos seus alunos que está tudo bem dormir em suas aulas. Era preferível, ele até aconselhava. Isso me provocou sensações esquisitas. Não concordo com sua postura. A Arte sempre será um ato político! E se não pararem para pensar que ela está muito além de aulas com *slides*, rabiscos insignificantes numa tela que era branca, criticar um ator que se desnuda numa *performance* artística, rotulá-lo como promiscuo e que sua ARTE na verdade não é Arte. É estar contra o valor que as Artes têm e de sua total autonomia para transformação do homem.

A Arte é silenciada quando ouço que não é preciso mais ensaiar, que foi suficiente. Sendo que eu, na condição de diretora, sei que é preciso repassar as cenas novamente. A Arte também é silenciada quando o encontro é marcado às 16:00 e chegam às 17:00. Mesmo com o atraso, ao tentar definir falas importantes no roteiro, alguém mexe no celular. Também foi quando tive que dar aula no pátio da escola com chão de cimento ou na sala de informática cheio de computadores e cadeiras.

Como graduanda de Artes Cênicas na Universidade de Brasília, posso afirmar que em todos os semestres por mim concluídos e experiências vividas no colégio, tive maus e bons momentos no quesito “processo artístico”. Mas aprendi com esta pesquisa que está tudo bem não ter bons resultados e sim retirar uma lição a partir de todos eles.

Aprendi na sala de aula, na labuta do teatro, nas ruas vendo teatro, nos palcos fazendo teatro, nos cinemas, nos livros, nas peças, nos professores, os quais sabem seu valor e isso repercute em forma de poesia sendo declamadas por eles

em suas aulas... Uma voz doce, rigorosa, que acredita em si e em sua cria. Aprendi!  
Eu gosto de aprender e extrair o melhor de cada ARTE que vejo.

Portanto, aprendi na Universidade que nem todos os envolvidos estão dispostos a contribuir com seus conhecimentos, muitos deles são consumidos diariamente por um ego inflado do fazer teatral. O inabalável, inalcançável, inatingível. Não sei se concluo com a total certeza de que aprendi tudo que deveria aprender. E que graça tem em aprender tudo e não ter mais nada a conhecer? Aprender e reaprender! Saio mais certa que eu respiro Arte, vivo Arte, amo Arte, sou Arte!

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. *O Artista e o Artesão. In. O Baile das quatro artes.* São Paulo. Livraria Martins Editora. 1963.
- BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para ator e não-ator com vontade de dizer algo através do teatro.* Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 4º edição. 1982.
- BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o sabor da experiência.* Tradução: João Wanderley Geraldi. Campinas. Revista Brasileira de Educação. 2002.
- BUARQUE, Aurélio. *Minidicionário Aurélio, da língua portuguesa.* Rio de Janeiro, Editora Paulo Geiger. 1993.
- FABIÃO, Eleonora- *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.* In. Revista Sala Preta. São Paulo. PPGAC/USP, v. 8, n.1. 2008.
- LIBÂNEO, José Carlos; *Democratização da Escola Pública – A Pedagogia Crítico-Social dos Conteúdos.* 19ª Edição- Coleção Educar. 1985.
- MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (Orgs.). *Direito à memória e à verdade: luta, substantivo feminino – mulheres torturadas, desaparecidas e mortas na resistência à ditadura.* São Paulo/Brasília: Caros Amigos/Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República, Secretaria Especial de Políticas para Mulheres. 2010.
- NICOLETE, A.M. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo.* São Paulo. 2005. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes. USP.
- SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor.* São Paulo. Perspectiva. 1999.
- \_\_\_\_\_. *Jogos teatrais na sala de aula – Um manual para o professor.* Tradução. Ingrid Dormien Koudela – São Paulo. Perspectiva. 2008.
- \_\_\_\_\_. *Improvisação para o teatro.* São Paulo. Perspectiva. 1987.
- STANISLAVISKI, Constantin. *A preparação do ator.* Ed. Civilização Brasileira. Tradução: Pontes Paula de Lima. Rio de Janeiro. 2º Edição. 1968.



TCHEKHOV, Anton. *As três irmãs*. Tradução. Klara Gouriánova. São Paulo. Ed. Peixoto Neto. Coleção: *Os grandes dramaturgos*, v. 9. 2004.

## REFERÊNCIAS DE INTERNET

COLAVITTO, Marcelo Adriano. Disponível em:

[http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario\\_ppe\\_2013/trabalhos/co\\_01/28.pdf](http://www.ppe.uem.br/publicacoes/seminario_ppe_2013/trabalhos/co_01/28.pdf) acesso em 18/09/2017 às 18:67.

FELLINI, Frederico. Disponível em:

[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_fellini.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_fellini.html) acesso em 06/09/2017 às 15:21.

MATRÍCULA WEB. Disponível em:

<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=157155> acesso em 05/09/2017 às 20:45.

MATRÍCULA WEB. Disponível em:

<https://matriculaweb.unb.br/graduacao/disciplina.aspx?cod=153842> acesso em 14/09/2017 às 19:02.

YOUTUBE. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XT4qX3w3Y7Q> acesso 19/06/2017 às 00:09.

YOUTUBE. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RrWVU8J7Tb8> acesso em 05/09/2017 às 19:56.