

REJANE ELIZABETE FARIA LADEIRA AMÂNCIO

**METODOLOGIA ORGANIZATIVA DO  
GRUPO DE TEATRO  
APLICADA À SALA DE AULA**

Belo Horizonte  
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA

REJANE ELIZABETE FARIA LADEIRA AMÂNCIO

**METODOLOGIA ORGANIZATIVA DO**  
**GRUPO DE TEATRO**  
**APLICADA À SALA DE AULA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Graduação em Teatro,  
Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema,  
Escola de Belas Artes, Universidade Federal de  
Minas Gerais, para obtenção do Título de  
Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Rita de Cássia Santos  
Buarque de Gusmão

Belo Horizonte  
2010

REJANE ELIZABETE FARIA LADEIRA AMÂNCIO

**METODOLOGIA ORGANIZATIVA DO  
GRUPO DE TEATRO  
APLICADA À SALA DE AULA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Curso de Graduação em Teatro,  
Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema,  
Escola de Belas Artes, Universidade Federal de  
Minas Gerais, para obtenção do Título de  
Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Rita de Cássia Santos  
Buarque de Gusmão

---

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Rita de Cássia Santos Buarque de Gusmão (EBA-UFMG)

---

Prof. Marcos Antônio Alexandre (FACE-UFMG)

---

Prof. Maurilio Andrade Rocha (EBA-UFMG)

Belo Horizonte  
2010

*Dedicatória*

*Ao meu Pai (in memorian) e minha Mãe pelo amor  
Aos meus irmãos Ricardo, Raquel, Rosana (in memorian) pelo apoio carinhoso.  
Meus queridos filhos e marido pelo entusiasmo e incentivo  
Aos meus sobrinhos Ricardo, Livia, Ana Luiza, Davi e Arthur pela alegria de viver.*

**Agradecimentos:**

Agradeço meus pais.

Minha querida D. Aparecida.

Meus irmãos.

Meu grande amor e companheiro Renato Tavares.

Meus filhos Lucas e Rosana, Mayan e Euro.

Grupo Quatroloscinco Teatro do comum.

Meus amigos e grandes incentivadores do saber Marcos Coletta, Sérgio Nicácio, Ítalo Laureano, Assis Vidigal.

Meus amigos de curso, em especial: Carloman Bonfim, Diogo Horta, Polyana Horta, Ricardo Sabino.

Queridos Fabiano Lana e Grazi Medrado.

Prof. André Macedo / Colégio Dom Orione.

Professores Marcos Alexandre, Maurílio Rocha e Ricardo Figueiredo.

Em especial à Professora Rita Gusmão pela orientação e pelo constante exemplo de seriedade e amor pela arte de ensinar.

Deus pelas bênçãos infinitas.

## **RESUMO**

Esta monografia está inserida no âmbito da Pedagogia do Teatro e investiga a metodologia organizativa do grupo de teatro aplicada à sala de aula do ensino formal, e a formação do aluno através de sua inserção num processo criativo baseado na metodologia e estrutura de grupo teatral, seguindo o modelo de criação coletiva. Partindo da ideia de distribuição de funções, por conseguinte o desenvolvimento de talentos individuais e da autonomia do aluno na escolha de sua função, este trabalho realiza um estudo sobre a visão do teatro de grupo enquanto estrutura organização e pesquisa de teorias e práticas sobre a construção teatral. Baseia-se na experiência e experimentação ativa do Grupo de Teatro Quatroloscinco Teatro do comum de Belo Horizonte. Esta investigação teve como finalidade descrever, refletir e aplicar a metodologia de criação deste grupo para salas de aula do ensino formal.

Palavras-chave: Teatro de Grupo; Coletividade; Autonomia; Processo de criação coletiva;

## SUMARIO

Introdução .....	8
CAPÍTULO I.....	11
I.1-Metodologia de Trabalho em Grupo no Teatro .....	11
I.1.1- Histórico do pensamento em Teatro em grupo no Brasil .....	14
I.1.2- Grupo modelo de análise: Quatroloscino Teatro do Comum.....	15
I.2.1- Metodologia .....	21
I.2.2- Atividades .....	22
I.2.1.A- Distribuição de funções:.....	23
I.2.1.B- Processo Criativo .....	24
A- Treinamento .....	25
B- Criação de cenas.....	27
C- Composição do espetáculo. ....	27
I.2.1.C- - Atividades Pedagógicas .....	28
I.1.2.3- Avaliação de resultados .....	30
CAPITULO II.....	35
II.1- Papel do Teatro na sala de aula do ensino Formal .....	35
O teatro como expressão e comunicação.....	35
O teatro como produção coletiva.....	36
O teatro como produto cultural e apreciação estética.....	36
As produções e as concepções estéticas. ....	37
Distribuição de funções .....	37
Metodologia.....	38
Processo Criativo.....	38
Treinamento.....	39
Criação de Cenas .....	39
Composição do espetáculo .....	40
Atividades Pedagógicas .....	40
II.2- Adaptação Metodológica: relações entre o grupo de teatro e a sala de aula .....	41
II.3- Proposta de metodologia para a ação do professor artista em sala de aula do ensino formal : Educação pela Troca.....	42
CAPITULO III .....	44
III.1- Contextualização do estágio.....	44
III.2- Descrição e Avaliação das atividades realizadas .....	45
III.3- Análise crítica da metodologia aplicada.....	48
Considerações Finais: .....	50
REFERÊNCIAS : .....	52
Anexo .....	54
1 – CARTA DO PROFESSOR ANDRÉ MACEDO .....	54

## **Introdução**

A presente monografia trata da adaptação da metodologia organizativa utilizada na formação e desenvolvimento de grupos de teatro, para aplicá-la no ensino de teatro na sala de aula da educação formal.

Diante das transformações que o teatro vem experimentando na contemporaneidade, pode-se refletir sobre a visão inovadora dos grupos de teatro, baseada no desejo de disseminar seus processos de relação, construção e criação para o público, o que pode enriquecer os processos formais de ensino de teatro.

Como integrante, desde sua fundação em 2007, do grupo de teatro Quatroloscinco Teatro do Comum, foi se fortalecendo o interesse em pesquisar o desenvolvimento da criação coletiva, com foco especial em sua relação com o público, no sentido de ativar o desenvolvimento do seu olhar crítico por meio da arte. Assim é que a ideia de disseminar os resultados destas experiências passou a fazer parte do meu processo de formação profissional como docente, e foi se tornando pouco a pouco um projeto para a atuação na área de teatro.

Concomitantemente ao período em que o grupo iniciava suas atividades, começava também a fase dos estágios do curso de Licenciatura em Teatro. No decorrer do primeiro estágio, de observação da prática docente de outros, tive por oportunidade de comparar o processo que começava a se desenvolver no grupo, de sua organização interna, de divisão de funções de acordo com as habilidades pessoais, com a situação encontrada no ambiente da sala de aula. Percebi uma dificuldade de entendimento entre as partes, de um lado o professor desejando implementar um fazer teatral, e de outro a dificuldade de compreensão dos alunos. A sensação era de que, para os alunos, o teatro se resumia à atuação, e a inibição, as dificuldades de enfrentamento de um público, de memorização de textos, se tornavam forte barreira, e sustentavam uma negação constante às solicitações do professor. Diante deste quadro, desistir da Licenciatura foi o primeiro pensamento. Contudo, a continuidade do curso na academia me apresentou autores como Paulo Freire, Augusto Boal, Bertholt Brecht, e isto foi se tornando um forte aliado para a decisão de continuar. Percebi, então, que era necessário esclarecer as questões que levavam a aquele estado caótico de relação professor e aluno. A partir da experiência no grupo de teatro, resolvi propor para o estágio de prática docente, em



seguida, a aplicação de dois dos procedimentos pesquisados, a saber, o entendimento do que é o produto teatral e de como este se dá, e o desenvolvimento de tarefas através das aptidões e habilidades individuais voltadas para a criação coletiva. Almejava com isto contribuir para que a relação entre professor e aluno se desenvolvesse de modo mais criativo e o aprendizado se desse de modo mais efetivo.

Investigando as teorias da pedagogia sobre possibilidades de processos de aprendizagem, os exemplos de resistência cultural através do teatro, ao mesmo tempo em que experimentava os processos criativos junto ao grupo Quatroloscinco e buscava informações sobre teatro de grupo e seu desenvolvimento, pude chegar ao tema desta monografia. Propor a metodologia organizativa do grupo de teatro como método pedagógico aplicável à sala de aula é uma maneira de pensar que o professor tem possibilidades de inovação, e que uma turma de alunos com pensamento coletivo, exercendo funções de acordo com o desejo individual e produzindo exercícios teatrais, aprende com prazer.

O primeiro capítulo dessa monografia aborda aspectos que caracterizam a produção de grupos de teatro e o pensamento relacionado à convivência entre os integrantes, ao teor de suas pesquisas, ao seu processo de construção coletiva, sua linguagem e seu espaço de criação. Traz ainda o histórico sobre o grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, escolhido como modelo de análise deste estudo.

O segundo capítulo discorre sobre o papel da disciplina teatro na sala de aula do ensino formal, a partir dos objetivos dos Parâmetros Curriculares Nacionais - ARTE, e as ligações destes objetivos com a proposta da metodologia do grupo de teatro, como contribuição para a formação estética e sensível do aluno. Nele também estarão descritas as estratégias do grupo modelo de análise para potencializar suas dinâmicas de criação e de organização metodológica, e o como se pode relacionar esta experiência com a sala de aula.

No terceiro capítulo constam relatos da experiência em sala de aula e sobre a contextualização da metodologia para a realidade encontrada. A adaptabilidade exigida pela caracterização heterogênea da sala de aula e da situação apresentada na escola em questão, como forma de entender o método na prática e as possibilidades de ajustes para sua aplicação. Alguns exercícios são descritos, e também a necessidade de mudanças provocadas pela busca das respostas desejadas, como por exemplo, a visualização das aptidões individuais. Fala-se também sobre a maleabilidade necessária à atuação do professor, na tentativa de avivar o

diálogo dentro de sala. Nesta última parte está também uma análise crítica sobre a experimentação deste processo no estágio de prática docente, e sobre a responsabilidade do professor em interferir com suas pesquisas teóricas e vivências práticas na realidade de ensino que hoje se apresenta.

## **CAPÍTULO I**

### **I.1-Metodologia de Trabalho em Grupo no Teatro**

No desenvolvimento de seus trabalhos os grupos intensificam sua relação com os espectadores que formam a comunidade à qual estão vinculados, na expectativa de utilizar-se de toda a originalidade deste meio, onde estão instalados. Esta atitude pode proporcionar a conquista da confiança do público, bem como o despertar de uma vontade de se verem nos produtos finais dos grupos, com todas as suas experiências, histórias e questões. Neste trabalho chamaremos de poética esta relação de elaboração conjunta do produto final, onde estejam identificadas as ligações com o público alvo em questão.

Transformando suas instalações sede no seu lugar de encenação e recepção dos espectadores, os grupos demonstram como é possível o fazer teatral em espaços alternativos, o que inclusive passa a interferir diretamente em suas criações, pois a metodologia desenvolvida para superar a adversidade fora de uma estrutura teatral tradicional, eleva o potencial criativo do grupo e de sua organização. Buscaremos demonstrar nesta reflexão que as criações e realizações no grupo de teatro, e os espaços alternativos, revelam para o público as possibilidades de ser um participante ativo, seja como atuante ou espectador, da atividade estética e formadora da sensibilidade.

Esta aproximação, contextualização, heterogeneidade, originalidade, além da oportunidade de vivenciar e extrair temas das mais diversas situações sociais são elementos propulsores para a obra artística. No caso dos grupos de teatro e, pensa-se também, da sala de aula da educação básica, a possibilidade de revelar as angústias e o pensamento que está na base destas relações, promove o estímulo criativo e desenvolve uma autonomia crítica para se relacionar com a arte como um todo, em todas as suas expressões.

No âmbito teórico para sustentação da qualidade intelectual, política, ideológica e estética deste trabalho passar-se-á por Bertholt Brecht e Peter Brook, como também pelas pesquisas realizadas pelos atores Sergio Nicácio, sobre “Grupo XIX de Teatro e Yuyachkani: dois exemplos de resistência” e Marcos Coletta sobre “Apontamentos para uma

pedagogia do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski”, ambos participantes do grupo modelo de análise, Quatroloscinco Teatro do comum.

O compromisso com a sustentação ideológica do grupo de teatro, da produção coletiva, da criação em equipe dos produtos espetaculares, se baseia em pensamentos como os de Rosyane Trotta:

Só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo - e não a sua própria, ou melhor dizendo, quando as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixar formar por elas. (...) O grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte, mas o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja o individualismo - mas o individualismo que não quer eliminar o coletivo e que, antes, depende dele. (TROTТА, p.22, 1995)

E Augusto Boal:

O verdadeiro partido deve estar em saudável ebulição: nele, devemos ser coerentes com nossas ideias que podem, em certa medida, ser conflitantes. Mas, se neste partido estamos, ou em partidos irmãos, é porque temos desejos comuns, superiores às nossas divergências. Uns querem andar depressa, outros nem tanto - mas todos querem chegar ao mesmo lugar, ou perto. (BOAL, p.115, 2003)

Para o desenvolvimento da reflexão sobre a metodologia de trabalho do grupo de teatro, utilizaremos um grupo como modelo de análise, o Quatroloscinco Teatro do Comum, cuja identificação pode ser lida no item I. 1.2 desta monografia. A escolha deste grupo se deu em função da necessidade de apoiar a definição de metodologia de abordagem da sala de aula de teatro em experiências práticas, a partir das quais seja possível avaliar a realidade e a invenção, de maneira responsável e coerente.

E a opção por um grupo modelo de análise se apoia no fato de que, assim como na sala de aula, o grupo de teatro está em busca do aprendizado e da formação da sensibilidade para o ato teatral. E é importante que a metodologia que se proponha seja embasada em algo concreto, experimentado, onde se possam buscar os recursos teóricos e práticos para as ações

junto aos alunos. Se no grupo de teatro a busca pela profissionalização é fator preponderante, definidora de ações e planos, na sala de aula a educação estética e o despertar da reflexão e do interesse por áreas de conhecimento variadas, orienta a tarefa do professor. Nestes campos, igualmente, se faz necessário reconhecer e praticar o trabalho em equipe, a iniciativa, o debate e a realização de ações conscientes e estimulantes. O grupo modelo de análise servirá de baliza para a proposição de uma metodologia que tenha por base a troca e a distribuição de tarefas, como atitude educativa e realizadora.

Esta reflexão serve como âncora para a formação como docente de teatro porque possibilita uma nova forma de abordagem curricular, onde os alunos contribuirão com suas próprias vivências. O afastamento da realidade de cada indivíduo não interessa a este processo, pelo contrário, entendemos que quanto mais oriundo de sua realidade for o tema tratado num ato de criação coletiva, mais propriedade ocorrerá no produto final. Para o professor de teatro, ter a possibilidade de dividir com seus alunos o momento artístico que está desenvolvendo, é enriquecedor tanto para seu próprio aprendizado quanto para o aprendizado dos alunos. Assim é que, conforme Narciso Telles, o professor deve se abrir para criar um ambiente para educação através da troca, onde o contexto social do indivíduo é relevante na arte que ele desenvolve: “(...) o professor direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sócio-cultural”. (TELLES, 2009, anotações pessoais) <sup>1</sup>.

A abertura para a troca entre professores e alunos no ambiente da sala de aula deve ser plena, inclusive com o professor se revelando como atuante, e como professor artista, mostrando para seus alunos como é de fato seu trabalho artístico na prática. Esta atividade leva os alunos à possibilidade da apreciação e descoberta de interesses diversos, atitudes que nos remetem a educadora Ana Mae Barbosa, que por meio da Abordagem Triangular, como ficou conhecida sua proposta metodológica implementou o ensino de arte a partir de uma ação tríplice: o *fazer* artístico; o *ver* integrado com a leitura da obra de arte; e *contextualizar* com o estudo da informação histórica e técnica<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Narciso Telles, ator, pesquisador e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. A partir de palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro - “Ciclo de Conferências sobre o Teatro e seu Ensino”- EBA/UFMG – 2009/2.

<sup>2</sup> BARBOSA, Ana Mae (org.). História da Arte-Educação. São Paulo: Max Limonad, 1986. (série Arte 2).

### **I.1.1- Histórico do pensamento em Teatro em grupo no Brasil**

O pensamento do teatro de grupo na cena teatral brasileira vem sendo reconstruído a partir de um processo de renovação que está inserido no contexto mundial. Desde as companhias dos anos 1940/60 até os coletivos híbridos, isto é, formados por artistas de várias linguagens, o pensamento sobre o trabalho em grupo se organiza na atualidade a partir das relações entre a forma do espetáculo e a experiência oferecida por ele a atores e espectadores.

No dizer de Fernando Mencarelli:

[este processo de renovação] ganha impulso com o vigoroso movimento de teatro de grupos iniciado a partir dos anos 1980. (...). Pode-se perceber o estabelecimento de uma sistematização dos processos de criação, seja como continuidade, sob a forma de um treinamento e um procedimento criativo buscado através dele, seja nos desdobramentos de investigações que se dão ao longo da definição de projetos. (MENCARELLI, p.19-20, 2010)

No desenvolvimento deste processo se colocam como temas da discussão sobre experiência do teatro de grupo no Brasil, a partir da relação FORMA – EXPERIÊNCIA, algumas características como as descritas a seguir:

- a) Os grupos ou coletivos vêm estabelecendo suas relações criativas como um exercício de construção e de reelaboração de forças comunitárias;
- b) Estes coletivos ou grupos têm se afirmado na esfera pública, como foco de embates e de estabelecimento de novas relações com o espectador;
- c) Vem se estabelecendo um circuito de encontros entre os coletivos e os grupos, em âmbito nacional, que dinamiza as discussões sobre o processo criativo de grupo e que toma corpo em movimentos que contribuem para a difusão e a permanência do grupo como fronteira da linguagem teatral;
- d) Essa orientação para o grupo, simultaneamente, valoriza a ação do ator a partir da sua subjetividade, não mediada pela caracterização de um

personagem e optando, em geral, por elementos referenciais, mais que representacionais, na elaboração dos espetáculos. (MENCARELLI, p.19-20, 2010)

Partir-se-á destas constatações para refletir sobre o método de teatro de grupo como ação pedagógica na educação formal, e também sobre a pesquisa do grupo modelo de análise, como inspiradora de um método específico.

### **I.1.2- Grupo modelo de análise: Quatroloscinco Teatro do Comum**

Os integrantes do grupo Quatroloscinco desenvolvem o aprofundamento do pensamento de teatro em grupo a partir do encontro com os livros, textos e discussões acadêmicas pautados nos pensamentos de teóricos como Bertholt Brecht e Peter Brook, estudos de peças latino-americanas como “Por um reino” de Patricia Zangaro, “Fulgor e morte de Joaquín Murieta” de Pablo Neruda, “Pas-de-deux” de Eduardo Pavlovsky, “Tio louco” de Roberto Cossa, “Só os babacas morrem de amor” de César Brie, de filmes como “A morte e a Donzela” roteirizado por Rafael Yglesias e Ariel Dorfman e dirigido por Roman Polanskide em 1994, e também as pesquisas desenvolvidas pelos acadêmicos e integrantes do grupo, sejam Sérgio Nicácio sobre “Grupo XIX de teatro e Yuyachkani: Dois exemplos de resistência” e Marcos Coletta sobre “A pedagogia do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski”.

Esta maneira de pensar o teatro instiga à prática de um teatro inovador, provocativo e inquietante. Quando Brecht constrói o teatro épico e dialético alterando profundamente todas as relações envolvidas na representação teatral, ele propõe o teatro como um novo lugar de ação, um lugar diferenciado para o diretor de cena, onde ele possa apresentar caminhos por onde os atores devam se posicionar ideologicamente e onde o ator não seja mais um artista mímico e passivo que simplesmente incorpora um papel, mas sim um ator consciente, explorador de ideias, e que sempre e constantemente questione essa “*apresentação*”, e o fio tênue entre personagem e persona sociocultural. Peter Brook, influenciado pelo trabalho de teatrólogos como Bertolt Brecht, propõe um teatro de caracterização não psicológica dos personagens e que torne visível a “invisível” alma humana. Procura também imprimir caráter crítico e polêmico às montagens, substituindo a passividade do espectador pela participação do público no

espetáculo. Este é um lugar de pesquisa do grupo Quatroloscinco, de como se dá esta relação com o público, como trazê-lo para dentro da cena, sem agredir sua individualidade.

Seguindo esta linha de raciocínio e atendendo ao desejo de investigar esta forma teatral mais profundamente, o grupo partilha a pesquisa do ator Marcos Coletta (Graduado em Teatro pela UFMG em 2010 e bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) em 2009), sobre “A pedagogia do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski”, principalmente quando este diz que:

A pedagogia teatral e a preocupação com uma metodologia para a arte de ator surgem junto ao nascimento do teatro moderno. O século XX acompanha a crise do textocentrismo e do modelo do ator romântico, caracterizado por apoiar-se em seu talento natural e em procedimentos tradicionais de interpretação. Quando a figura da “grande diva” começa a ser questionada e o recém-surgido “encenador” passa a negar o teatro vigente e a coordenar todos os níveis de criação do espetáculo, até mesmo a atuação, a técnica do ator se torna alvo de constantes estudos, experimentações e teorizações. Como ressalta Jean-Jacques Roubine: “Essa tomada do poder pelo encenador resultou extraordinariamente favorável ao florescimento e à renovação da arte do ator, o mesmo se colocou em xeque, e acabou sem dúvida arruinando, o *status* do astro e da vedete. [...] O século XX permitiu ao ator descobrir verdadeiramente a riqueza e a variedade dos recursos e dos meios de que ele dispõe. (ROUBINE, 1998:170)”. Ao longo da revolução teatral do século XX, muitos contribuíram para o enriquecimento da arte de ator e do seu aprendizado: Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Barba, etc. Os chamados diretores pedagogos modernos se assemelham na atitude de negar a representação tradicional e buscar novos caminhos para o ator dentro e fora de cena. (COLETTA, p. 1, 2009)

Em meio a esse conjunto de informações e experimentações, quando os integrantes do grupo modelo iniciam os estudos sobre o teatro latino americano junto à Profa. Sara Rojo, começa-se então a entender a importância da memória como fonte para a construção dos produtos artísticos; percebe-se que a memória não tem registros claros e é questionada pelas linhas de pensamento da grande maioria das propostas teatrais atuais, donde surge o interesse em resgatar o fato histórico, também defendido por Brecht. Nesta rede de relações se estabelece a pesquisa sobre as propostas de dois grupos da atualidade que buscam o resgate da memória, a partir do trabalho “Grupo XIX de teatro e Yuyachkani: dois exemplos de resistência” de Sérgio Nicácio (Graduado em Teatro pela UFMG / 2009 e bolsista da IC (FAPEMIG)). Ressalta-se que:



Artistas em todos os campos resistem à destruição da cultura e trabalham ativamente para o seu resgate, estabelecendo o diálogo, incorporando o passado nas criações, fazendo do passado personagem que revive, sensibiliza e ensina. Diante desse esfacelamento da memória, esses grupos insistem em trazer o passado de volta, insistência contínua e performática do passado, unindo as pessoas pela experiência coletiva. Cada um à sua maneira busca uma nova forma de relacionamento com a plateia, trocando experiências, incorporando-as à vida dos atores. Os grupos latino-americanos de teatro Yuyachkani (Peru), Teatro de los Andes (Bolívia), Malayerba (Equador), Teatro Oficina (Brasil), Grupo XIX de Teatro (Brasil), são exemplos de grupos que fundam o seu trabalho na recuperação da memória coletiva, trabalhando contra o esquecimento e a violência, recriando a atenção sobre a responsabilidade política da arte. (NICÁCIO, p.03, 2009)

Com o objetivo de fortalecimento do teatro em grupo e de sua utilização como metodologia em sala de aula da educação formal, nos referenciamos mais uma vez no professor Narciso Telles (op. cit), que nos direciona para caminhos que podem auxiliar na implementação das ações teatrais coletivas no ensino de teatro. No desenvolvimento de sua pesquisa sobre teatro de grupo, fundamentalmente no que diz respeito aos grupos que pesquisam e trabalham as realidades e angústias de suas comunidades, o autor vem propor a aplicação de métodos desenvolvidos pelos grupos nas salas de aula. Acredita-se que não só a experiência do professor em seu próprio grupo, mas também o conhecimento de outros, possam se misturar e formalizar uma proposta de ensino com organização e condições metodológicas capazes de suprir as necessidades ideológicas e materiais existentes na atualidade da formação escolar e estética.

Há três anos, o Quatroloscincio Teatro do Comum mantém trabalho continuado de pesquisa e prática teatral, baseado principalmente na criação coletiva e autoral e na economia de recursos técnicos em prol do aprofundamento das capacidades do ator e de sua relação com a plateia.

A partir do desejo de falar sobre temas de cunho existencial, angústias humanas ou temas que, para os atores, fossem relevantes, mas, principalmente, que abordassem o senso comum, decidiu-se investir na investigação sobre a criação atoral. Contar com o mínimo de elementos cênicos, propor uma atuação naturalista e a aproximação específica com o público foram objetivos iniciais do trabalho. Buscava-se que a aproximação e a naturalidade se tornassem uma linguagem. Que a interpretação naturalista e não ilusionista no palco se tornasse um método, uma relação criativa, um caminho permanente para o fazer teatral do grupo, gerando códigos de ação, para os atores e para o público.

O grupo teve a oportunidade mais de uma vez de constatar os resultados positivos que a pesquisa e as experimentações indicam. Após a apresentação na Fundação Cassiano Ricardo, no Festival de Teatro em São José dos Campos/SP, denominado FESTIVALE, o crítico Paulo Bio escreveu sobre o grupo:

Em essência, contudo, tal poética propõe um jogo aberto que convida a apreciação ativa (pensante) da obra pelo público: o anti-ilusionismo, a simplicidade e a apresentação episódica (às vezes fragmentada) afastam a empatia catártica e aproximam a razão crítica do material abordado – formato que se aproxima de alguns dos principais procedimentos de Bertolt Brecht com seu teatro épico dialético. (Jornal FESTIVALE, 08 de setembro de 2010).

Esta necessidade de diluir a hierarquia entre atores e espectadores que se estabelece no jogo teatral, durante o espetáculo, antes e depois, é de fato o tema básico da pesquisa do grupo. Quebrar as formalidades e o ilusionismo relacionados ao espaço teatral, ao espaço da cena e à atividade atoral, são questões que movem o seu processo de realização do espetáculo e de satisfação pessoal de cada ator. Em busca desta aproximação, admite-se que se possa encenar em espaços alternativos ou convencionais, mas em assim se dando, a questão de como se relacionar com o público, trazendo-o para dentro do jogo, permanece. .

Esta história se iniciou em maio de 2007, quando um grupo de atores e estudantes do curso de Graduação em Teatro da UFMG se organizou sob a orientação da Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sara Rojo (Faculdade de Letras), para discutir temas e práticas de criação no teatro contemporâneo feito na América Latina. Ainda em 2007 o grupo foi selecionado como um dos núcleos do “Projeto Laboratório: Textualidades Cênicas Contemporâneas”, promovido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e coordenado por Fernando Mencarelli e Nina Caetano. Neste projeto, surgiu o primeiro experimento artístico: “**Descaminho**”. Este trabalho se caracterizava como uma intervenção, e consistia numa andança rumo aos limites do Teatro Municipal Francisco Nunes/BH. O propósito foi de retirar a vista do público do edifício teatral, buscando uma nova estrutura de ocupação e relação com o espectador, que sugerisse a dramaturgia do lugar, levando o público para o encontro com a arte num lugar ao mesmo tempo desconhecido e reconhecido. O parque municipal foi o espaço escolhido para o trabalho, um lugar de conhecimento de toda a população da cidade, mas ao mesmo tempo desconhecido como espaço de arte teatral. Culturalmente o teatro tem uma estrutura

definida, formada de palco, plateia, coxias, cortina, fosso, e para o grupo naquele momento, tirar essa estrutura da vista do público poderia levar a um novo modo de fruir a cena. Partia-se em busca de um "teatro perdido", um espaço teatral fora do lugar convencional e um espetáculo, ou intervenção ou performance, distante de um teatro massificado, sem proposta estética ativa, sem função estética definida. "Descaminho" foi, acima de tudo, uma confirmação da possibilidade de se manter, a partir dali, uma equipe de trabalho profissional continuado.

Neste processo, surgiu também o nome do grupo: Quatroloscinco Teatro do comum. É sempre muito difícil denominar, e com o grupo não foi diferente; quando iniciaram os encontros não se pensava nisto, mas a partir de um primeiro compromisso de apresentação agendado a necessidade de um nome se concretizou. Eram cinco integrantes, mas durante os seis meses iniciais, encontravam-se em média quatro, porque sempre um dos integrantes tinha outro compromisso; então chegou um momento em que começamos a nos questionar: somos quatro ou cinco? E esta pergunta respondeu à própria questão; por influência do teatro latino americano o artigo “los” complementou o nome do grupo; Quatroloscinco Teatro do comum é o que se quer fazer, a proposta estética que interessa investigar.

Em 2008, o grupo participou do 9º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto com sua segunda criação, a cena curta **“É só uma formalidade”**, livremente inspirada em “Só los giles mueren de amor” (“Só os babacas morrem de amor”) obra dramatúrgica do diretor argentino César Brie. A cena obteve grande sucesso, ficando entre as campeãs do festival e se apresentando em Belo Horizonte e Ipatinga (MG). Ainda em 2008, a cena curta participou dos seguintes eventos: Mostra A Casa - Festival de Inverno de Diamantina (MG); 6º Festival de Esquetes de Cabo Frio (RJ), onde foi premiada nas categorias “Melhor cena” e “Melhor texto”; V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE; e Mostra Contemporânea de Arte Mineira, no SESC Pompeia, em São Paulo (SP).

O sucesso da cena curta culminou na elaboração de sua versão de longa duração. Estreado em 03 de setembro de 2009, **“É só uma formalidade”**, aprofunda a pesquisa do grupo sobre o teatro latino-americano e a criação coletiva. A estreia de “É só uma formalidade” teve o apoio do Projeto Ilhas Livres Cia. Clara, que visa fomentar a pesquisa e a montagem de um espetáculo teatral de grupos e artistas independentes que ainda não estão

organizados formalmente como instituição. O espetáculo alcançou excelente repercussão logo na semana de estreia e abriu espaço para o grupo no cenário teatral de Belo Horizonte, sendo logo considerado pela crítica como "uma das mais entusiasmantes produções teatrais da cidade em 2009 (Jornal Hoje em Dia / Caderno de Cultura / Miguel Anunciação, crítico de espetáculos, em 08 de janeiro de 2010).

Em outubro-novembro/2009, o grupo participou do projeto "Conexão Clara-Piollin", que promoveu o intercâmbio entre a Cia. Clara, o Quatroloscinco Teatro do Comum e o Grupo de Teatro Piollin (PB) com o objetivo de se conhecerem entre si, os seus processos individuais, trocarem experiências teóricas e práticas e prepararem um exercício cênico coletivo com apresentação do resultado deste para o público. Este projeto incluiu a ida dos grupos e Cia. Clara para João Pessoa/PB, para vivenciarem uma semana de trabalho conjunto, quando foi apresentado também o espetáculo "É só uma formalidade" na sede do grupo paraibano, conquistando o público local e crítica no Jornal da Paraíba / Caderno JP Crítica em 24 de novembro de 2009 por Tiago Germano.

A parceria com a Cia. Clara também resultou no espetáculo "**Nada aconteceu**", em 2010, com direção de Anderson Aníbal, estreado em maio, onde o Quatroloscinco participou do processo de criação e atuou em sua temporada inicial realizada no primeiro semestre de 2010. No segundo semestre o grupo se desligou do projeto para se dedicar a novas temporadas do espetáculo "É só uma formalidade" e iniciar seu novo processo de pesquisa e criação. A Cia Clara então cogita a possibilidade de montagem com novo elenco.

Em 2010, o Quatroloscinco se firmou efetivamente na cena teatral mineira e alcançou outras regiões. Vem participando de importantes eventos de cunho nacional e internacional, conquistando o olhar da crítica especializada e a empatia do público. Em março de 2010, "É só uma formalidade" foi apontada como grande destaque do Fringe - 19º Festival de Curitiba, pela Folha de S. Paulo / Caderno Folha Ilustrada, de 29 de março de 2010. O grupo foi indicado a cinco prêmios no USIMINAS / SINPARC 2010, tradicional prêmio que condecora os destaques das artes cênicas no ano. O evento que agita o cenário de artes cênicas em Belo Horizonte há sete anos é promovido pelo Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais (SIMPARC) com patrocínio da Usiminas. O Quatroloscinco foi agraciado por meio do prêmio de melhor atriz coadjuvante para Rejane Faria.

Através do projeto Troca-troca, proposto pelo FIT/BH-2010, o Quatroloscinco esteve com a Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba/PR. No encontro, ambos os grupos demonstraram procedimentos, analisaram construções cênicas e conversaram sobre os processos de criação de seus últimos trabalhos.

Apresentou-se em outubro de 2010 no III Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – FIAC com excelente retorno de público e crítica. Sobre o espetáculo no FIAC “(...) vale ressaltar o inteligente 'Corte Seco' e o dinâmico 'É Só Uma Formalidade'.” (Eduardo Uzêda; Jornal A Tarde; Salvador/BA: 30 de outubro de 2010).

No momento, o grupo se dedica à circulação e divulgação de "É só uma formalidade" e se prepara para a criação de novo espetáculo. Está na fase de pesquisas, definição de temas e entendimento da linguagem em construção. O grupo vem consolidando sua estrutura de trabalho, a partir da metodologia de investigação descrita detalhadamente a seguir.

### **I.2.1- Metodologia**

A pesquisa se estrutura em torno de três eixos básicos: a Distribuição de Funções, o Processo Criativo e as Atividades Pedagógicas. O que se busca é a possibilidade de trabalhar com o material e o espaço que se tem à disposição, transformar as adversidades em benefícios, (re) significar lugares, objetos, textos, sons, aprender a delegar funções e responsabilidades a serem cumpridas com o prazer e a dedicação de quem quer construir uma metodologia própria. O processo inicial de descoberta leva à implantação de ações e de equipes que as desenvolverão. Em seguida, a escolha de um tema, que por sua vez definirá o propósito do trabalho e sua relação com os criadores. E por fim, a capacidade de avaliar os procedimentos e sua pertinência ao processo de elaboração teatral crítica.

Este procedimento se relaciona com a proposta de Brecht da *peça didática*, que por sua vez “trata-se de uma ação pedagógica na qual uma das principais intenções do dramaturgo alemão é subverter um suposto significado único das palavras e ações, investigando seus múltiplos sentidos e tem como ideia principal conscientizar seus jogadores

das suas muitas possibilidades de ação para transformação da realidade estabelecida” (JAPIASSU, p.38, 2001); esta é uma das fontes conceituais a ser explorada na elaboração desta metodologia de teatro de grupo para sala de aula, uma vez ambas que pretendem desenvolver no aluno, e no praticante, uma visão ampla do ser cidadão. Segundo Ingrid Koudela:

A peça didática baseia-se na expectativa de que o atuante possa ser influenciado socialmente, levando a cabo determinadas formas de agir, assumindo determinadas posturas, reproduzindo determinadas falas (...). A forma da peça dialética é árida, mas apenas para permitir que trechos de invenção própria e de tipo atual possam ser introduzidos. (KOUDELA, p. 16, 1991)

Outra importante fonte conceitual que apóia esta proposta de trabalho teatral em grupo é o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que dialoga com a *estética brechtiana* e a *pedagogia libertadora* de Paulo Freire. O TO tem como principal objetivo transformar as tradicionais relações de produção material nas sociedades capitalistas pela conscientização política do público, por meio do desenvolvimento da percepção e do sensível (JAPIASSU, p.43, 2001). Como Brecht, Boal acredita que a arte auxilia o ser a exprimir seu desejo permanente de reação aos acontecimentos, seu estímulo reativo e reflexivo inerente, e que isto pode romper a passividade diante das situações de opressão. Neste sentido a iniciação artística proposta por meio dos métodos de grupo de teatro, parece estimular uma conscientização do valor de um pensamento coletivo onde cada ser individual tem entendimento de seu papel na ação e do impacto dos resultados almejados.

### **I.2.2- Atividades**

O Grupo prepara e desenvolve suas atividades três vezes por semana, dividindo o horário com pesquisa e leitura de textos pertinentes, sobre vários assuntos e de autores diferentes, e conversas em busca de ideias para a próxima criação. Paralelo às montagens se dedica à elaboração de projetos para captação de recursos e circulação do espetáculo em

repertório, encaminhamento de projetos para festivais e oficinas, treinamentos e, quando há oportunidade, participa de vivências com outros grupos de teatro para troca de experiência e conhecimentos dos processos de criação.

### **I.2.1.A- Distribuição de funções:**

Todo o processo está baseado na distribuição de funções pertinentes aos projetos, que se tornam responsabilidade de cada participante, de acordo com suas aptidões e habilidades.

Após três anos de trabalho, o grupo tem seu funcionamento organizado a partir do método da distribuição de funções específicas na produção e no desenvolvimento de suas criações, sob a metodologia colaborativa.

As funções inicialmente eram rotativas e foram se reorganizando a cada projeto em desenvolvimento. Num primeiro momento, por exemplo, para criação de uma cena curta, o grupo se dividiu em dois atuentes, uma direção, uma assistência de direção e uma produção. Num segundo momento, quando esta cena curta foi elaborada para se tornar espetáculo, eram quatro atuentes, um rodizio entre dois diretores e dois produtores. No decorrer deste período as aptidões foram se estabelecendo e hoje as funções se dividiram em áreas:

**a) *elaboração de projetos*:** o responsável pela área de projetos se compromete a acompanhar abertura de editais para aprovação de projetos da lei de incentivo a cultura, inscrições para festivais nacionais e regionais, e a elaboração, produção, encaminhamento e acompanhamento dos mesmos;

**b) *financeira*:** cuida de toda a parte de orçamentos, pagamentos, recebimentos e investimento de verbas do grupo;

**c) *atuação*:** os atores se encarregam da construção de seus personagens ou personas ficcionais, desenvolvimento de propostas cênicas, da preparação de seus textos, participação nos ensaios, apresentações dos espetáculos e participações em debates e oficinas.

**d) direção musical:** se ocupa da pesquisa musical, da construção das trilhas sonoras e preparação vocal dos para o canto em espetáculos;

**e) produção:** se responsabiliza por todo o aparato necessário ao trabalho do grupo desde os ensaios até suas apresentações. Do contato inicial com espaços ou eventos, passando por todo o processo administrativo e operacional até ao agradecimento final;

**f) produção executiva:** elabora e coordena todo o trabalho de produção e desenvolvimento das atividades do grupo;

**g) designer gráfico:** prepara o material de divulgação dos eventos, espetáculos, oficinas e outros.

**h) divulgação:** assessoria de imprensa, contatos para divulgação e entrevistas na mídia (Jornal, TV e Rádio) e a distribuição de folder, panfletos e flyers.

**i) direção de cena e a cenografia** continuam sendo coletivas e o *figurino* fica a cargo de convidados. Com esta organização interna o trabalho tem tido um resultado afinado e objetivo.

### **I.2.1.b - Processo Criativo**

Os grupos de teatro em sua maioria buscam implementar uma rotina de ações, para que, com o tempo e com as devidas adequações das individualidades se estabeleça de fato uma metodologia.

No Quatroloscino, esta rotina foi sendo encontrada na investigação sobre a cena, sem a pressão de um objetivo pré-definido. O princípio de trabalho foi estabelecer uma conduta diária de encontros onde se discutissem as propostas, acontecimentos passados ou presentes sempre com foco para o tema escolhido. Neste processo sempre se estabelece um eixo condutor (uma frase, uma palavra, uma ação) com o intuito de revisitá-lo quando este “foco” se embarace por algum motivo.



As ideias estão focadas no propósito da criação atoral. Como forma metodológica para o Processo Criativo definiu-se que o início sempre se daria no âmbito do acontecimento pessoal, onde as histórias de cada um dos participantes se cruzassem com o tema em pauta.

Estas conversas sempre se transformam em improvisações livres, e algumas vezes apresentam, de imediato, resultados a serem aproveitados no produto final. Deste contato pessoal entre os participantes, da troca de ideias e histórias, das improvisações livres são colhidos materiais que impulsionam o desenvolvimento da dramaturgia. Determina-se um eixo condutor que é revisitado a cada encontro, no intuito de não se perder o mote principal da criação.

## **A- Treinamento**

Iniciam-se então os trabalhos corporais e vocais. O aquecimento e alongamento são o início do trabalho físico, seguindo para os movimentos extras cotidianos inspirados em Rudolf Laban e Eugenio Barba, em busca de um estado corporal favorável às improvisações, que almeja a naturalidade perdida ao longo do tempo pelos corpos aculturados. Laban (LABAN, p.09, 1978), por não aceitar o vazio existente nas peças de teatro e dança da sua época, trouxe para seu trabalho o resultado de paixões e lutas interiores e sociais, representadas por personagens simbólicos ou estados de espírito puros, vividos através do movimento, este utilizado de maneira espontânea e sempre como resultado consciente da união corpo-espírito. Desta forma, com seus experimentos e aplicações teóricas e práticas, encontrou uma atitude corporal típica no desenvolvimento do seu trabalho. Sobre as ações físicas, Laban rompe a percepção genérica em relação às *qualidades presentes nas ações*, fazendo-nos compreender que tais qualidades, responsáveis pela diferenciação entre os seres humanos em termos expressivos, são resultantes de combinações entre os “fatores de movimento”: espaço, tempo, peso e fluência. Desta maneira ele nos fornece novos “elementos” e “procedimentos” para sua confecção<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Bonfitto, Matteo, O ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.55.

Eugenio Barba toca num ponto fundamental para o treinamento dos atores, buscando a valorização ação viva nas construções cênicas em grupo. Destacamos sua visão sobre as macro ações transformando-se em impulsos e em micro ações que agem em um corpo, mesmo quando este permanece imóvel. Este mínimo esforço nos faz compreender que a transformação das ações em seus impulsos originários, gera, forma uma intensificação das tensões que produzem uma “imobilidade dinâmica”, onde podemos reconhecer a contenção como atitude atoral:

Em cena para o ator, omissão significa antes de tudo “conter”, não gastar em um excesso de expressividade e de vitalidade o que caracteriza a presença cênica. A beleza da omissão está, de fato, na sugestão da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade. (BARBA *apud* BONFITTO; p.78, 2002).

O grupo Quatroloscinco se identificou, em sua pesquisa, com a busca deste equilíbrio entre os anseios internos e a atmosfera que deseja produzir, e procura deixar o corpo do ator num estado em que esteja em harmonia com esta plenitude, espontaneidade e simplicidade, se afirmando como parte central da linguagem que pesquisa. Isto quer dizer que, a partir das ações físicas, movimentos e sonoridades surgidas na experimentação, a cena vai se desenvolvendo e tomando sua forma espetacular. Para atingir o ponto de equilíbrio entre esta forma de pensamento e o resultado no produto, elegeram-se como eixo do treinamento as indicações de Barba sobre “ações reais” e “ações realistas”, quando o autor coloca que mesmo apresentando o teatro como teatral (não realista) são necessárias sempre ações reais, e que o caráter “real” da ação, de fato, se refere à qualidade do processo criativo. É isso que faz existir o ator enquanto ator. Dizer que a ação do ator deve ser real, não quer absolutamente dizer que deve ser realista. Para ser real, segundo Barba, a ação deve tornar-se necessária, deve ser uma ação que envolve todo o corpo, que muda sua tonicidade, que implica um salto de energia, mesmo na imobilidade (BONFITTO, p.79, 2002).

Pode-se dizer que o treinamento aproxima e envolve os atores, indicando um maior aproveitamento do que de comum existe entre eles na concepção de uma ideia, esteja ela no contexto histórico, social ou cultural, objetivando culminar na construção de um resultado poético emergido desta relação de elaboração conjunta do produto final e de cada descoberta ocorrida neste caminho, apontando resultados cênicos valorados pelo acúmulo de

energia e propostas individuais e coletivas, concentrando experimentações, discussões e reflexões sobre o processo de criação cênica e do que irá se configurar como espetáculo.

## **B- Criação de cenas**

Partimos das improvisações direcionadas, do surgimento das partituras e da experimentação atoral, de onde o material cênico emerge. Neste momento em que o tema já foi definido, ou pelo menos uma ideia do que se quer dizer, começam a surgir materiais individuais, cada ator traz sua proposta de cena para um improviso direcionado; deste exercício, todo o material que flui é registrado para junção com materiais que surjam nos futuros exercícios. O diretor então inicia suas anotações no diário de ensaios (caderno onde todo o processo é registrado) para dali selecionar o que se acumula ou se abandona. As próximas improvisações vão se construindo a partir do que foi escolhido e assim passa a ser reexperimentado, até que se chegue à cena desejada.

No momento da criação de cenas, reportamo-nos às atividades anteriores do treinamento físico para sustentar os movimentos propostos, para atingir o estado corpóreo desejado, para eliminar exageros e evitar que a energia seja canalizada de forma não adequada ao objetivo, ou desperdiçada em ações desnecessárias. Pensa-se que este método mostra a importância do treinamento e do resgate constante do contato e da atenção com o corpo do ator, buscando qualidade e precisão, lembrando sempre que a microação pode se tornar legitimamente macroação, e ambas serem expressivas para o contexto.

## **C- Composição do espetáculo.**

O espetáculo é composto em conjunto com a equipe de produção, de cenografia e de luz cênica, que já no momento da construção das cenas, começa acompanhar os ensaios para iniciar suas atividades. A concretização das suas criações parte deste convívio, das ideias iniciais do grupo e das discussões que se seguem, até que se encontre o consenso.

Para completar o ciclo de criação, toma-se de Augusto Boal, em seu livro “Jogos para atores e não atores”, no capítulo *Escutar tudo que se ouve*, na “Primeira série: exercícios e jogos de ritmo”, o ato de escutar como sendo um caminho para retirar a criação do lugar confortável do senso comum. O autor diz que: “(...) ao tentar imitar a maneira do outro se mexer, cantar, etc., nós começamos a desfazer nossas próprias mecanizações. Imitando os outros, estaremos reestruturando de várias maneiras diferentes nossa própria maneira de ser e agir... devemos tentar compreender, sentir, reproduzindo exatamente o exterior para melhor sentir o interior da pessoa que vai até o centro” (BOAL, p.127, 2002).

Quando a dramaturgia vai se estabelecendo a finalização do trabalho se aproxima. Lembrando sempre que finalizar não é apenas fechar o texto oral em uma estrutura de apresentação de cenas. Faz parte desta opção metodológica a possibilidade de mudar qualquer elemento espetacular, estando sempre abertos para experimentar o que for sugerido pelo grupo e pelos espectadores durante toda a trajetória do espetáculo. Ainda na fase de construção, abrem-se os ensaios para pessoas que interessam ao projeto e que se interessam por ele, para que possam contribuir com suas sugestões e críticas. Fazem-se debates e se trocam ideias e informações sobre o espetáculo e o processo. Isto tem sido muito proveitoso para que não se desenvolva um trabalho sem o olhar externo; olhar este que compõe o método de trabalho do grupo em suas pesquisas e produções.

Quando ouvimos opiniões de quem está fora da composição propriamente dita do espetáculo, somos alertados sobre sentimentos muitas vezes cristalizados pelo tempo e pelo processo árduo da criação, pois esta percepção está livre das repetições e/ou manias que o produto possa ter adquirido ao longo do tempo experimentação. Se os criadores ampliam sua escuta, consegue-se recuperar ou acrescentar coisas perdidas, ou reencontradas. Estes aspectos da disponibilidade do indivíduo na atividade artística, são típicos do teatro de grupo, e devem ser abordados em sala de aula, pois podem revelar, ou imantar de criatividade, as relações no sistema de ensino e na aprendizagem dos alunos.

### **I.2.1.C- - Atividades Pedagógicas**

No grupo as atividades pedagógicas significam uma ação educativa conjunta possível de se realizar tanto nas escolas formais, como em espaços alternativos e cursos livres; são divididas em etapas: a captação de trabalhos que é de todos, a elaboração das apostilas e

materiais didáticos que é de responsabilidade de todos também, mas são editorados por um e a aplicação em sala pode ser coletiva ou individual, dependendo da situação, mas mantendo-se dentro de um mesmo padrão.

Quando se pensa no formato de aplicação de uma oficina, quer-se padronizar as ações pedagógicas com o intuito de organizar o trabalho, de ter parâmetros de avaliação conjunta no término do processo e até mesmo de ter-se a condição de o condutor ser substituído a qualquer momento sem prejuízo para os alunos. Para tanto se desenvolve uma apostila que é utilizada por todos e onde se define um programa e um cronograma, ao qual se procura seguir com fidelidade, mas sem permitir que isto implique em falta de criatividade e adaptabilidade; apenas o eixo temático é seguido, a forma de aplicação se dá ante da disponibilidade da turma e as condições de trabalho do professor.

Assim como acontece nas atividades do grupo, defende-se aqui que na sala de aula se deve experimentar a implantação de funções e sua divisão, por aptidões e habilidades. Outro fator relevante é o pensamento ideológico coletivo que se estabelece dentro de um grupo. A escolha de um tema, as pesquisas em torno deste tema e as questões que surgem nas conversas é que aguçam o desejo de aprofundamento, o despertar do senso crítico, político e social, seja qual for a situação. Pensa-se que é este aluno atento, capaz de criar, apreciar, contextualizar e criticar que interessa para a sociedade.

Sabe-se que nos planos de aula estão previstas muitas atividades ligadas aos interesses do currículo pré-estabelecido e pelo calendário das escolas. Pensando numa sala com quarenta alunos e aulas de quarenta a cinquenta minutos, defende-se aqui que seria importante um processo de criação continuada, de planejamento de ações e busca de resultados, como nos grupos de teatro. Isto porque no momento em que os alunos iniciam as práticas de jogos e passam a entender a importância do coletivo, de se escutar, de dialogar sobre assuntos de caráter social, cultural e político, passam a compreendê-los de forma mais abrangente, podendo se tornar críticos e criativos no trabalho e na vida.

Aplicar uma metodologia própria a cada turma de alunos, tendo como inspiração as experiências de grupos de teatros, pode fortalecer a percepção da linguagem teatral, bem como arejar a proposta educacional do ensino formal, revelando modos de renovação dos planos de ensino. Considerando a formação de identidade nos grupos, as salas de aula também deveriam ser estimuladas a desenvolver sua própria identidade, pois a produção coletiva organizada nos moldes de um grupo possibilita respeitar a individualidade de cada aluno, no que diz respeito à sua expectativa de aprendizado. A multiplicidade de ações de um grupo vem propiciar a escolha de funções de acordo com o desejo e aptidão de cada aluno, o

que corrobora com a proposição de Paulo Freire<sup>4</sup> em sua tese de “Pedagogia da Autonomia” \_ *Saberes Necessários à Prática Educativa* (FREIRE, p.59, 1996).

### **I.1.2.3- Avaliação de resultados**

O resultado cênico do grupo Quatroloscinco, através de seu primeiro espetáculo “É só uma formalidade”, se concretiza a partir de sua relação com o público antes, durante e ao final do espetáculo, e no formato de encenação onde a poética não é explicitada e sim, percebida pelo espectador. Desvelar as sensações no público torna-se um desafio a cada apresentação, porque no espetáculo os atores investem no mínimo de cenário e objetos cênicos e no máximo da energia do ator; desta forma o público nem sempre tem em seu primeiro olhar o desenho pronto da cena, onde histórias são contadas em paralelo; às vezes o ator está ao lado do espectador no espaço, e conta com sua energia, que emana no espaço cênico e dá ao público a sensação do desenrolar dos acontecimentos. Na pesquisa do grupo, o espectador é um parceiro constante. Com o jogo que se instaura entre os atores de modo bem simples e linguagem cotidiana convidando o espectador para uma participação ativa do processo, ele se sente parte deste jogo na medida em que se identifica com as situações e temas abordados.

A limpeza da composição espacial e a ausência de qualquer ilusionismo, bem como a interpretação simples, sempre em relação convidativa com a platéia, a confusão proposital entre as fronteiras de ator e personagem e, principalmente, o jogo constante entre os atores são elementos que juntos dão uma identidade ao Grupo. (Paulo Bio, Integrante do Coletivo Crítico da Revista Bacante -revista virtual- 2010).

O anti-ilusionismo, a simplicidade e a apresentação episódica (às vezes fragmentada) afastam a empatia catártica e aproximam a razão crítica do material abordado – formato que se aproxima de alguns dos principais procedimentos de Bertolt Brecht com seu teatro épico dialético. (Paulo Bio, *op.cit*).

---

<sup>4</sup> Paulo Freire foi educador e filósofo brasileiro destacando-se na área de educação popular e considerado um dos mais notáveis pensadores da história e da pedagogia mundial.

Neste espetáculo as formalidades são questionadas e a incomunicabilidade das relações também, os fracassos de quem resolve ficar num lugar de situações desagradáveis e comportamentos sociais impostos e os fracassos de quem resolve abandonar esta condição, estas são questões humanas que permeiam e impulsionam o pensamento, à reflexão.

O momento sociocultural em que vivemos nos faz pensar nesta fragmentação situacional e humana, na velocidade em que se dão os acontecimentos, no tempo de falar e escutar que resvala a cada dia ao zero, nas redes sociais que inibem o contato pessoal, na busca pelo sucesso e numa felicidade imposta, que muitas vezes não são objetivos do indivíduo, mas sim do coletivo instituído. Tudo isto nos leva para uma incomunicabilidade absurda que é representada através das situações do espetáculo, que mobilizam o espectador, que aos poucos vai se infiltrando na fábula e sentindo o quanto é parte dela. Esta resposta do público tem alimentado o grupo em sua proposta política; não uma política de partidos, mas uma política de escolhas, uma política de reação àquilo que o incomoda, uma política de luta interna e individual, que a partir daí pode se tornar externa e coletiva.

Assim o grupo assume responsabilidades com sua linguagem e seu papel na cena teatral, o que lhe exige um grande envolvimento investigativo para realizar suas funções políticas, sociais, pedagógicas e de entretenimento, para que revelem resultados coerentes.

Com o espetáculo “É só uma formalidade”, suas apresentações regionais e nacionais, as críticas em jornais, os convites para festivais internacionais, sempre com um público interessado em debater sobre o processo de criação e as atividades do grupo, tem-se percebido que o caminho percorrido tem sido acertado. Isto faz com que o grupo acredite que deve seguir estudando e buscando conteúdos que interessem e colaborem para a reflexão sobre o comportamento humano por meio da experiência teatral. O objetivo último é que toda esta pesquisa seja transformada em uma linguagem cênica simples e acessível a todo tipo de espectador.

No ensino formal o método de teatro de grupo aqui descrito vai ao encontro do que propõe o PCN - Arte, quando explicita a atividade teatral como fundamento da experiência de vida,

O teatro tem como fundamento a experiência de vida: ideias, conhecimentos e sentimentos. A sua ação é a ordenação desses conteúdos individuais e grupais. A criança, ao começar a frequentar a escola, possui a capacidade da teatralidade como um potencial e como uma prática espontânea vivenciada nos jogos de faz-de-conta.

Cabe à escola estar atenta ao desenvolvimento no jogo dramatizado oferecendo condições para o exercício consciente e eficaz, para aquisição e ordenação progressiva da linguagem dramática. Deve tornar consciente as suas possibilidades, sem a perda da espontaneidade lúdica e criativa que é característica da criança ao ingressar na escola.

O teatro, no processo de formação da criança, cumpre não só função integradora, mas dá oportunidade para que ela se aproprie crítica e construtivamente dos conteúdos sociais e culturais de sua comunidade mediante trocas com os seus grupos. No dinamismo da experimentação, da fluência criativa propiciada pela liberdade e segurança, a criança pode transitar livremente por todas as emergências internas integrando imaginação, percepção, emoção, intuição, memória e raciocínio. (PCN-ARTE, p. 57, 1998)

Maria Lúcia Pupo (PUPO, 2009, anotações pessoais)<sup>5</sup> complementa o pensamento expresso no PCN fazendo um alerta aos professores quanto à sensibilidade que se deve ter no aproveitamento da experiência individual e da originalidade de cada aluno. Afirmar que é desse material humano, das angústias universais, das questões existenciais que as artes se alimentam.

Retomando as indicações de Paulo Freire sobre as várias pedagogias a serem desenvolvidas e aplicadas, entende-se que a arte de avaliar o resultado dos processos educativos pressupõe uma ação para uma prática que respeite o aluno na sua essência e o habilite a um pensar crítico e autônomo. Nesse contexto Freire vem propor para o campo da educação a reflexão filosófica, levando em conta a natural curiosidade do educando, como base para um educar transformador que coloca a investigação, o diálogo, o questionamento, a dúvida, a imaginação e principalmente a problematização da realidade, como inerentes a uma educação democrática.

O educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado, em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos. (FREIRE, p.78, 1996)

Se o aluno está sob uma orientação pedagógica favorável ao seu desenvolvimento criativo, que o coloca em relação com suas próprias buscas, que naquele contexto são valorizadas pelo professor e pelo coletivo que se pretende formar,

---

<sup>5</sup> Maria Lúcia Pupo (graduada em Escola de Comunicação e Arte pela USP, mestrado pela USP, doutorado em Etudes Théâtrales – Université de Paris III - Sorbone-Nouvelle), em palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro-“Ciclo de Conferências sobre Teatro e seu Ensino”, EBA/UFGM – 2009. A partir de palestra proferida nesta disciplina.



O exercício da curiosidade convoca à imaginação, à intuição, às emoções, à capacidade de conjectura, de comparar, na busca da perfilização do objeto ou do achado de sua razão de ser. Um ruído, por exemplo, pode provocar minha curiosidade. Observo o espaço onde parece que está se verificando. Aguço o ouvido. Procuro comparar com outro ruído cuja razão de ser já conheço. Investigo melhor o espaço. Admiro hipóteses variadas em torno da possível origem do ruído. Elimino até que chego a sua explicação. (FREIRE, p.88, 1996).

O teatro, por ser uma atividade de experimentação física, corporal e vocal intensa e fundamentalmente expressiva, solicita uma disponibilidade individual e coletiva que se aplicará não só em sala de aula, mas também na vida pessoal, no crescimento e na formação da personalidade de cada aluno. Se este se encontra envolvido reflexivamente com seu meio, com sua realidade, assim como o fazem os participantes dos grupos de teatro, as possibilidades de permanecer atento às problemáticas de sua comunidade, e de crescer um cidadão mais consciente e crítico são provavelmente maiores.

O ensino de teatro prepara o aluno para a mobilidade na convivência coletiva, para o respeito por si mesmo e pelo próximo, para a qualidade de diálogo e reflexão não só no seu fazer artístico, mas também na interculturalidade, que pressupõe uma educação democrática em busca da flexibilidade de aceitação e relacionamento com as diversidades no seu mais amplo sentido. Patrice Pavis (2008) defende que a transposição intergestual e intercultural através da análise de temas como objetivos, adaptações, escolhas e abordagens sociológicas, antropológicas, culturais e estéticas, percorre um competente caminho entre culturas, proporcionando particular fecundidade e atualidade ao teatro, pois lhe abre veredas instigantes para novas abordagens e cruzamentos criativos. E o aluno preparado para observar criticamente e historicamente se torna também capaz de respeitar as diferenças e de se apropriar, dividir e/ou trocar conteúdos de todas as naturezas e culturas para o enriquecimento de seu trabalho artístico.

Retomando, como nos lembra Pupo (op. cit): “É a experiência das pessoas em trabalhos coletivos que gera aprendizado”.

A visão das instituições de ensino, no que diz respeito à aplicação do teatro no currículo das escolas, insiste em não valorizar o teatro como campo de conhecimento em si, tomando-o como instrumento de educação, a partir de um aproveitamento de seus elementos

de linguagem como apoio a outras disciplinas e eventuais datas comemorativas. Não que isso deva deixar de existir, em absoluto, contudo, não se podem restringir os valores pertinentes à arte teatral e à sua função no ensino somente a esse emprego. Além desta inabilidade no entendimento do teatro dentro da escola, e desta desvalorização, ainda se esbarra na completa falta de infraestrutura, material didático, equipamentos eletrônicos, espaços adequados e investimentos financeiros. A partir da experiência teatral, o aluno tem oportunidade de levantar questões, sobre sua própria instituição escolar e os problemas nela existentes, e trabalhar criticamente sobre o assunto através da criação poética. Por si só, este já é um importante aspecto do ensino de teatro. Se o relacionarmos ao posicionamento ideológico que emerge do teatro de grupo, começamos a nos aproximar da questão deste trabalho, de adaptação da sua metodologia organizativa à sala de aula.

## **CAPITULO II**

### **II.1- Papel do Teatro na sala de aula do ensino Formal**

O objetivo do ensino das artes, para a concepção pedagógica essencialista, não é a formação do artista, mas o domínio, a fluência e a compreensão estética dessas complexas formas humanas de expressão que movimentam processos afetivos, cognitivos e psicomotores. (JAPIASSU, 2001, p.30).

Quando pensamos teatro no ensino formal, pensamos na formação do aluno como conhecedor de elementos que compõem os objetos artísticos. Este conhecimento pode contribuir para a compreensão do mundo que o cerca, das situações socioculturais que se estabelecem em seu entorno, das condições sociais que caracterizam suas relações, e pode fazê-lo entender a força analítica que se pode adquirir por meio da arte. E, nos apoiando na teoria de Bertolt Brecht, o quanto esta atitude analítica criativa pode significar transformações em sua vida, porque é neste momento da vida do aluno que estes valores devem se estabelecer, fazendo parte de sua formação não só como estudante mas também na formação de sua personalidade, oportunizando que o aluno encontre meios de resistir as opressões sociais, de apreciar o belo sem perder o poder de crítica imposto pelo meio e seja um adulto ativo e participativo em qualquer situação.

De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte, os objetivos do teatro na educação básica são:

#### **O teatro como expressão e comunicação**

- Participação e desenvolvimento nos jogos de atenção, observação, improvisação, etc.
- Reconhecimento e utilização dos elementos da linguagem dramática: espaço cênico, personagem e ação dramática.

- Experimentação e articulação entre as expressões corporal, plástica e sonora.
- Experimentação na improvisação a partir de estímulos diversos (temas, textos dramáticos, poéticos, jornalísticos, etc., objetos, máscaras, situações físicas, imagens e sons).
- Experimentação na improvisação a partir do estabelecimento de regras para os jogos.
- Pesquisa, elaboração e utilização de cenário, figurino, maquiagem, adereços, objetos de cena, iluminação e som.
- Pesquisa, elaboração e utilização de máscaras, bonecos e de outros modos de apresentação teatral.
- Seleção e organização dos objetos a serem usados no teatro e da participação de cada um na atividade.
- Exploração das competências corporais e de criação dramática.
- Reconhecimento, utilização da expressão e comunicação na criação teatral.

### **O teatro como produção coletiva**

- Reconhecimento e integração com os colegas na elaboração de cenas e na improvisação teatral.
- Reconhecimento e exploração do espaço de encenação com os outros participantes do jogo teatral.
- Interação ator-espectador na criação dramatizada.
- Observação, apreciação e análise dos trabalhos em teatro realizados pelos outros grupos.
- Compreensão dos significados expressivos corporais, textuais, visuais, sonoros da criação teatral.
- Criação de textos e encenação com o grupo.

### **O teatro como produto cultural e apreciação estética**

- Observação, apreciação e análise das diversas manifestações de teatro.

## **As produções e as concepções estéticas.**

- Compreensão, apreciação e análise das diferentes manifestações dramatizadas da região.
- Reconhecimento e compreensão das propriedades comunicativas e expressivas das diferentes formas dramatizadas (teatro em palco e em outros espaços, circo, teatro de bonecos, manifestações populares dramatizadas, etc.).
- Identificação das manifestações e produtores em teatro nas diferentes culturas e épocas.
- Pesquisa e leitura de textos dramáticos e de fatos da história do teatro.
- Pesquisa e frequência junto aos grupos de teatro, de manifestação popular e aos espetáculos realizados em sua região.
- Pesquisa e frequência às fontes de informação, documentação e comunicação presentes em sua região (livros, revistas, vídeos, filmes, fotografias ou qualquer outro tipo de registro em teatro).
- Elaboração de registros pessoais para sistematização das experiências observadas e da documentação consultada.

Para fazer o elo entre a proposta de ação pedagógica a partir do método de trabalho de grupo no teatro e a perspectiva de aprendizagem na sala de aula, faremos uma análise comparativa dos elementos apresentados no capítulo I, na descrição da metodologia do grupo modelo de análise, e os objetivos do ensino de teatro pautados pelos PCN-Arte. - Teatro.

## **Distribuição de funções**

Na distribuição de funções para realização de processos do grupo Quatroloscinco, seja no universo da pesquisa, produção, atuação, dramaturgia, cenário, sonoplastia, seleção ou organização dos objetos e adereços, ou em tudo que diz respeito à criação, existe a preocupação de que estas funções sejam desenvolvidas por todos num sistema de revezamento, e, em seguida, cada uma se dedique a prática com a qual se identifica ou se afiniza melhor. Assim como na sugestão do PCN, o trabalho teatral em grupo prevê a

participação de cada um nas atividades criativas e de produtividade artística, indicando ao professor que motive seus alunos a partir de jogos, improvisações e estímulo ao comprometimento com as tarefas, buscando despertar a percepção das habilidades individuais através da prática artística, podendo estas serem utilizadas para a arte, mas também agregando possibilidades que valorizem suas escolhas estéticas, éticas e profissionais futuras.

## **Metodologia**

A partir do método de trabalho do grupo modelo de análise, o Quatroloscinco, pensa-se demonstrar que o teatro de grupo está diretamente relacionado com a proposta pedagógica do PCN, tratando o teatro como criação coletiva, lugar onde os participantes se reconhecem e se integram durante as atividades. A pesquisa realizada para construção da relação ator-espectador, o reconhecimento e a exploração do espaço de encenação como elemento dramático capaz de influenciar diretamente no desenrolar do texto e sua encenação, são pensados como atitudes que realizam a proposta da Abordagem Triangular e como um modo de estimular a compreensão da linguagem teatral.

Ao se referenciar nos métodos e nos trabalhos de outros, os alunos da educação básica podem perceber desde a necessidade de preservação da memória, quanto desenvolverem uma linguagem própria e criarem espetáculos capazes de influenciar a percepção do universo teatral para os seus espectadores. Com este comportamento aproximamos os alunos da teoria que Augusto Boal compartilha com Bertholt Brecht e Paulo Freire no sentido de enxergar a arte como revitalização histórica, como expressão do desejo de reagir aos fatos e a conscientização política do indivíduo e seu grupo.

Para compartilharmos experiências, é importante descrever com maiores detalhes como se dá estrategicamente o desenvolvimento do Quatroloscinco para a continuidade de suas pesquisas e a construção de seus trabalhos, procurando preservar sempre os princípios escolhidos pelo grupo.

## **Processo Criativo**

A implementação de uma rotina de ações, a liberdade de criação embasada na contextualização da realidade de cada indivíduo que participa do processo, o reencontro com

o foco da criação através do eixo eleito pelo grupo, as improvisações e seus registros são fundamentalmente importantes para desencadear um resultado cênico. O método do teatro de grupo prima por adotar procedimentos em que a atividade criativa se desenvolve como uma articulação entre o indivíduo e o grupo, como sugerido pelo PCN.

## **Treinamento**

O treinamento físico nos ajuda a explorar as competências corporais e a nos aproximar de uma criação dramática consistente e expressiva. Espelhando-se nos grandes mestres da arte do movimento elabora-se um treinamento que conduza a um corpo pronto para atuar, um corpo que tenha qualidades de movimentos como precisão, prontidão, energia, tônus, expansão e dilatação, habilidades que permitam ampliar sua capacidade de realizar ações físicas e expressivas de qualidade. Nesta atividade se pode dar a conhecer a história e as técnicas desenvolvidas pelo teatro no decorrer do tempo, e expandir a compreensão corporal do aluno.

Uma rotina de treinamento, se implantada em sala de aula, leva o aluno a desenvolver a atenção, a descobrir e compreender as funções e a importância do corpo na arte e na vida, realizando um dos objetivos do PCN que é a experimentação articulada e consciente de todos os significados da expressividade corporal, plástica, sonora, textual e visual da criação teatral.

## **Criação de Cenas**

Experimentar a improvisação partindo de estímulos diversos (temas, textos dramáticos, poéticos, jornalísticos, etc., objetos, mascaras, situações físicas, imagens e sons) conforme propõe o PCN, é prática comum aos grupos de teatro, como o Quatroloscino, em suas criações de cena. A apresentação individual de ideias e as improvisações cênicas resultantes dos exercícios em grupos são objetos impulsionadores da criatividade. Em jogos como, por exemplo, a narração coletiva, a distribuição de elementos diversificados e surpreendentes são estratégias que aguçam a espontaneidade e promovem a compreensão dos

significados expressivos corporais, textuais e plásticos, contribuindo para um olhar crítico apurado, que, por sua vez, vai estruturando o grupo, e o aluno na sua capacidade perceptiva e na participação ativa nas relações artísticas e sociais.

## **Composição do espetáculo**

A composição do espetáculo ou de um exercício cênico para o grupo ou em sala de aula surge da junção dos elementos cênicos pesquisados e adquiridos por cada membro envolvido e responsável por uma função durante o processo. Este é um momento em que o teatro está pronto para ser visto não só como produto cultural e de apreciação estética sob a ótica da observação, da apreciação e da análise das diversas manifestações culturais, mas também, como resultado do desenvolvimento humano, como descreve o PCN: “a possibilidade de transformação da realidade daquele sujeito ou lugar, impetrando nos alunos, de maneira lúdica, o conhecimento ajustado de si mesmo e o sentimento de confiança em suas capacidades afetiva, física, cognitiva, ética, estética, de inter-relação pessoal e de inserção social, para agir com perseverança na busca do exercício da cidadania.” (PCN, p.59,1998).

## **Atividades Pedagógicas**

As ações educativas previstas no PCN transitam entre a organização do espaço e do tempo de trabalho, a pesquisa do professor e do aluno, a preservação da memória através do registro da história do trabalho, o passeio pelas diversas manifestações artísticas e socioculturais, o exercício da percepção estética, a troca entre professor aluno, e as atitudes críticas dos alunos; a metodologia do grupo de teatro além destes, aposta na inclusão de mais alguns parâmetros como a demonstração dos trabalhos do professor artista, a valorização das vivências e experiências pessoais, contextualização da teoria para as aulas práticas e a adequação de jogos e exercícios tradicionais para atender a realidade imediata. E por fim propõe ainda a maleabilidade de todos esses dados e ou comportamentos dentro da atividade



pedagógica, para que nunca se cristalizem que sejam sim considerados eixos a serem revistos em continuidade, mantendo-se assim o frescor e o prazer de ensinar.

Ao experimentar as várias ações necessárias à composição de um espetáculo, o aluno também apreende os conteúdos de produção estética, das diferentes formas de manifestação da arte teatral e que a escolha, que passa a ser de sua responsabilidade, é parte de seu desenvolvimento criativo e da forma de apresentá-lo, envolvendo ele mesmo, a prática ética, suas relações interpessoais e a realidade que o cerca.

## **II.2- Adaptação Metodológica: relações entre o grupo de teatro e a sala de aula**

Para adaptar a metodologia de grupo de teatro para a sala de aula é necessário articular algumas questões.

Ressalta-se inicialmente a diferença de perspectiva: quantidade de horas aula, diversidade de alunos, proposta curricular da educação formal e número de alunos nas turmas.

Se em um grupo de teatro tem-se liberdade de proposição de tempo, de quantidade de integrantes, de seleção de pessoas afins e de temas a serem desenvolvidos na sala de aula a realidade se configura noutros termos. Normalmente a aula de arte tem número de horas aula inferior ao de outras disciplinas, de modo que o programa deverá ser elaborado pensando num aproveitamento máximo do horário disponível e no aspecto iniciador que a prática tem neste contexto.

A diversidade é questão a ser conduzida com cuidado, respeitando a individualidade e estimulando a integração das relações pessoais nos procedimentos de criação; a quantidade de alunos em geral é muito grande, o que leva à necessidade de estratégias pedagógicas para trabalhos de grande porte, como eventos artísticos onde a comunidade escolar toda seja de alguma forma envolvida. A inserção da individualidade é a mais importante razão da opção pela distribuição de funções, onde cada aluno escolhe fazer a tarefa com que mais se identifica e se responsabiliza por esta função e a cumpre o melhor possível.

A escolha de temas que contextualizem e estejam integrados ao projeto curricular vigente pode promover o espírito cooperativo, estratégia que amplia em muito a possibilidade de alcance de objetivos, bem como de percepção da realidade como construção dos coletivos.

A ação pedagógica de adaptação consistirá, então, em provocar um processo criativo que flua para além da construção criativa em si, desenvolvendo a complexidade de uma apresentação, de um exercício cênico com espectadores, de uma demonstração de um trabalho realizado conjuntamente, contendo todos os elementos da linguagem teatral. Para a implementação do método de teatro de grupo, é fundamental enfatizar a necessidade de realizar os desejos, seja com os recursos existentes, seja buscando auxílio para alcançar vãos mais altos. Pensa-se que o foco da adaptação do método de grupo para a sala de aula está na compreensão de cada parte do processo, na valorização da criação coletiva, no aprendizado de quais elementos compõem uma produção espetacular, e de quanto vale a criatividade e o comprometimento pessoal na finalização do produto teatral. A atividade com caráter de ação em grupo leva a uma percepção da interdependência entre os seres, entre estes e o ambiente e entre o grupo e seu contexto sociocultural, gerando, como diz Boal, ensaios para a vida.

### **II.3- Proposta de metodologia para a ação do professor artista em sala de aula do ensino formal : Educação pela Troca**

Há diferença entre o professor não atuante e o professor atuante artisticamente quando se ensina arte. Assim é que, conforme Narciso Telles, quando o professor se abre para criar um ambiente favorável à educação através da troca de experiências, onde o contexto social do indivíduo é relevante na arte que ele desenvolve “(...) o professor direciona as atividades de forma a estabelecer um exercício dialético entre o seu conhecimento e o que os participantes trazem de seu universo sócio-cultural”. (TELLES, Anotações a partir de palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro - “Ciclo de Conferências sobre o Teatro e seu Ensino”- EBA/UFMG – 2009/2).

A abertura para a troca entre professores e alunos no ambiente da sala de aula e o professor se mostrando como um trabalhador artístico leva aos alunos à possibilidade da

apreciação e da descoberta de interesses diversos. Estas atitudes nos remetem mais uma vez à educadora Ana Mae Barbosa<sup>1</sup>, que por meio da Abordagem Triangular como ficou conhecida sua proposta metodológica, implementou o ensino de arte a partir de uma ação tríplice: o *fazer* artístico; o *ver* integrado com a leitura da obra de arte; e *contextualizar* com o estudo da informação histórica e técnica.

Na proposta de adaptação da metodologia de grupo de teatro para a sala de aula, a aproximação pessoal do professor com o aluno pode instituir um atuar conjunto, e, muito provavelmente, uma troca de experiências, que no período do aprendizado será fundamental para a compreensão do universo da linguagem teatral. O professor precisa sempre procurar se atualizar e se envolver em atividades que o mantenham preparado para a prática artística. Assim como o fazer, é necessário também o apreciar as práticas teatrais nas suas mais diversas formas estéticas. Tanto para o professor quanto para o aluno, a abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa, enriquece e atualiza seus conhecimentos; o aluno adquirindo experiências novas e desenvolvendo sua capacidade de avaliar, aprendendo a apreender, e o professor se disponibilizando para a troca com o aluno, no seu sentido mais concreto: sentido da aprendizagem mútua.

## CAPITULO III

### III.1- Contextualização do estágio

Este capítulo apresenta o relato e análise da aplicação em sala de aula do método proposto, a partir de sua contextualização com as informações básicas sobre o colégio e os dados pertinentes às aulas, desde o planejamento até a execução das mesmas. Seguem-se as análises procurando evidenciar a relação entre as hipóteses formuladas no trabalho e a realidade empírica observada em sala de aula.

O estágio se deu no Colégio Carlos Sterpi - Dom Orione, situado na região da Pampulha, na Av. Dom Orione, 187, bairro São Luiz, Belo Horizonte, Minas Gerais. Sua aplicação se iniciou no segundo semestre de 2010, compartilhada com André Macedo, professor de teatro titular da escola, que destinou uma média de 04 aulas de 40 minutos, sendo que o restante deveria ser dividido com ele, seguindo as ações que já estavam em andamento.

O espaço físico destinado às aulas de teatro se intercalava entre a sala de aula e a quadra poliesportiva da escola, além da possibilidade de utilização das escadarias e corredores do primeiro andar para exercícios de improvisação e experimentação dos espaços como espaço cênico.

A turma do primeiro ano do ensino médio é constituída por 25 alunos com idades entre 15 e 17 anos. Quando se iniciou o processo junto a eles, já havia sido escolhido o texto a ser trabalhado para montagem de final de ano, montagem que não previa a apresentação de um exercício cênico, mas sim de uma pequena apresentação, sem pretensões de cumprir uma agenda formal, mas de ser apresentado livremente em turnos distintos, agraciando as crianças das primeiras séries do ensino fundamental, em horários de chegada ou intervalos para lanche.

O texto escolhido e sugerido pelo professor foi “O Cavalinho Azul” de Maria Clara Machado<sup>6</sup>. Sendo uma das obras mais importantes no universo da literatura infantil, se mantém atual. É uma história poética, que fala sobre a importância de se cultivar o sonho e a

---

<sup>6</sup> Maria Clara Machado - escritora e dramaturga brasileira, fundadora do Tablado, escola de teatro do Rio de Janeiro

criatividade, em contrapartida ao poder do dinheiro. Sobre o texto da autora mineira, Manuel Bandeira diz em crítica ao Jornal do Brasil (1960): “*Sonho e realidade, o sonho do menino, a realidade dos adultos sem resquício mais de infância, o circo e a cidade, chocam-se, combatem-se musicalmente nessa história fantástica, e naturalmente a vitória cabe à infância, à imaginação, ao sonho. Fica-se comovido. Eu fiquei comovido*”.

No primeiro contato com a turma foram feitas as apresentações e explicações sobre o projeto, o que os entusiasmou com a possibilidade de desenvolverem suas habilidades como funções de responsabilidade dentro da montagem. Como estagiária, tomei conhecimento dos detalhes do que havia sido desenvolvido até aquele momento, como a escolha de atores e músicos que já ensaiavam seus papéis, e o restante da turma estava ainda por saber o que fazer dentro do processo. Iniciei então uma série de exercícios individuais e compartilhados com o professor, no intuito de estimular as aptidões e definir estes papéis. O entusiasmo da turma era grande com as possibilidades apresentadas. Começamos então a trabalhar.

### **III.2- Descrição e Avaliação das atividades realizadas**

Para a primeira aula individual de 40` planejei o exercício de improvisação “Quem está batendo” (Viola Spolin, 2004, p.130) assim descrito:

**Objetivo:** Desenvolver comunicação não verbal;

**Foco:** Mostrar *Onde*, *Quem* e *O Quê* através da batida na porta;

**Descrição:** Um dos jogadores permanece fora da visão da plateia e bate em uma porta. O jogador deve comunicar *Quem* está batendo, por que razão, *Onde*, a que hora do dia, o tempo, etc. Alguns exemplos incluem: um policial à noite, um amante rejeitado à porta da namorada, um mensageiro do rei, uma criança bem pequena em um armário.

**Notas:**

1. Durante a avaliação, o diretor irá descobrir que muitos observadores não conheciam as circunstâncias exatas: *Onde*, *Quem*, *O Que*. Agora que todos sabem, peça para

o jogador repetir a batida. Os observadores irão escutar com maior intenção e achar que a comunicação é mais clara agora que não precisam mais adivinhar.

2. Repetir a batida após a avaliação faz com que a plateia se torne parte do jogo e se envolva com o que os outros jogadores estão fazendo.

3- Algumas perguntas na avaliação podem ser impossíveis de serem respondidas, mas fazê-las pode provocar novos *insights* nos jogadores.

Na contextualização do exercício “Quem está batendo” (Viola Spolin, 2004, p.130) para nossa aula, surgiu batendo na porta uma moça, de dia, pedindo socorro para mãe que passava mal. Os alunos-plateia no primeiro momento deveriam apenas observar, mas depois eram estimulados por mim a interferirem na cena, modificando-a para sua melhor construção. O objetivo nesse dia era aguçar o “olhar de fora”, observar quem tinha mais habilidades para a função de diretor, assim suscitando questões como: Onde posso interferir, o que posso mudar para ter uma cena mais consistente, esteticamente a cena que se cria funciona ou não, se o andamento é ético, devo transformar a realidade imposta e qual o máximo de aproveitamento posso tirar desta proposta cênica. Assim esperava alcançar o alvo.

Nas avaliações que intercalavam a improvisação foi possível ouvir dos alunos suas opiniões, e o destaque foi para a aluna Larissa que demonstrava uma visão clara e objetiva dos caminhos que desejava para o andamento do exercício. Mas esta observação foi guardada pela estagiaria e só mais tarde foi revelada e discutida com todos para se definisse com quem ficaria a função de diretor.

Neste mesmo exercício falamos sobre a coletividade, a disponibilidade de comprar o jogo do outro, a negativa como facilitador na resolução de problemas, sobre espaço cênico e energia física.

A liberdade de entrar em sala e propor um exercício como o “*Quem está batendo*”, onde são dadas inúmeras possibilidades de condução e avaliação do jogo, mas que no contexto ali presente desejava eleger um diretor é muito importante, pois se posso utilizar-me deste exercício, que em sua essência não prevê este seguimento, mas me dá margem para transformá-lo em suporte para concluir esta busca, esta liberdade só demonstra o quanto é

possível ao professor readequar para suas necessidades as diversas peças deste jogo. Esta experiência foi realizada dentro da sala de aula.

Na segunda aula fomos para a quadra e realizamos um jogo com bastões para o treinamento muscular, ativar o olhar, a precisão, a escuta e atenção dos alunos. Após o aquecimento fomos para improvisação de cenas já relacionadas com o texto escolhido. Para tanto, iniciamos o exercício falando sobre a dramaturgia, utilizando-me da mesma tática anterior coloquei questões, para após uma reflexão, serem analisadas e respondidas, como: O que este texto representa, sob qual aspecto se identificam com ele, qual é o teor principal da dramaturgia, em que podemos interferir para contextualizá-lo, onde ele se depara com a realidade de cada um, e só a partir da discussão seguimos para o ensaio. Aqui a relação com o texto dramático se desenvolveu. Eles falaram sobre temas como: esperança, resignação, persistência, religiosidade, transformação, amizade, ambição, violência, ganância e percalços. Desenvolvemos uma discussão para um melhor entendimento do texto, utilizando uma adaptação do Prof. André Macedo.

Na conversa sobre o texto, tentamos localizar as particularidades, onde cada um se via naquele contexto. A questão familiar foi a mais realçada, cada um tentou identificar as personalidades de pai, mãe e irmãos que tivesse alguma ligação com os personagens da história e seu modo de agir. No âmbito do comportamento familiar as comparações foram inevitáveis, transportando cada aluno para sua realidade, despertando ou não o desejo de transformá-la.

Os alunos foram incitados a refletirem também sobre se tivessem que reescrever o texto apresentando mudanças, o que proporia. O exercício foi solicitado, para que trouxessem até a última aula seus textos, não em forma de peça, mas as sugestões de alterações e suas justificativas. A ideia seria reescrevê-lo sempre pensando nas suas próprias histórias e vivências relacionadas.

A terceira aula individual foi voltada para os atores. Neste processo todas as referências de treinamento e construção de cena do grupo Quatroloscinco, foram revisitadas, e colocadas na medida do possível na prática do exercício. Eles falaram sobre suas construções, aonde pesquisaram a respeito de seus personagens, apresentaram cenas isoladas e receberam orientações sobre esta composição de personagem e atuação, Sempre tentando aproximar ao

máximo as personalidades definidas no texto da verdade do ator que a representaria. Iniciaram a apresentação das cenas do modo que imaginaram o espaço, ação e reação, ação vocal e fomos ajustando ao lugar de maior conforto de cada um. O aluno Dimitri que interpreta o velho estava muito inseguro com a voz, então deixei para ele a pergunta: Você acha que precisa “fazer” voz de velho ou ter atitudes de uma pessoa idosa, que te levem através de um conjunto de ações a um tom vocal diferente do seu registro? Aqui me reporto à micro ação e a macro ação de Eugenio Barba.

Dentro do processo metodológico do teatro de grupo, estávamos eu e os alunos, sempre voltados para a questão da importância do eixo na construção cênica. No caso desta turma elegemos três palavras para serem revisitadas durante o processo: *Perseverança*, *Transformação* e *Esperança*.

Este eixo surgiu das conversas sobre a representação do texto para cada um, e as palavras e atitudes mais destacadas foram estas. Estão todas praticamente inseridas na personalidade do personagem de Vicente, que *persiste* e não desiste nunca; cria possibilidades e *transforma* situações ambientais, sociais e familiares no intuito de viverem melhor suas dificuldades, e não perde a *esperança* de alcançar o que deseja. Neste aspecto os alunos se identificaram e decidiram o foco que os conduziria nesta criação.

Na quarta aula tratamos dos figurinos junto às alunas que desejaram essa função e durante os trabalhos iam observando os personagens, as discussões sobre suas personalidades, linhas de conduta e comportamento, o que representavam, e com estes elementos começaram a trazer ideias sobre a roupa de cada um. Elas apresentaram opções com materiais que já existiam e muitos contribuíram com suas próprias roupas e tecidos em desuso. Elas falaram sobre suas pesquisas, o que as levaram àquelas escolhas, sobre a composição de cores, foi bastante interessante a quantidade de justificativas que surgiram; eles perceberam então que o figurino tem tanta importância quanto outro elemento cênico na composição espetacular, que não é apenas uma roupa bonita a ser apresentada. Esta assimilação demonstrou que delegar funções aos membros do “grupo” funciona muito positivamente.

### **III.3- Análise crítica da metodologia aplicada**



Ao enfrentar a realidade da sala de aula, desta estrutura pré-existente na instituição de ensino, percebe-se o quanto é ousado e instigante pesquisar em busca de caminhos que fortaleçam a prática artística no ensino formal. A metodologia de ensino sob a ótica do grupo de teatro surge como uma metodologia reorganizada, onde é minuciosamente pensado cada detalhe, cada partícula que constitui este todo. Evidentemente se encontra em uma sala de 25 alunos todos os tipos de personalidades, adolescentes em formação, e neste ambiente o relacionamento é dificultado por vários fatores, sejam eles: tempo, intolerância, desmotivação e tantos outros. Na medida em que o professor inicia atividades que vão integrando esta turma, ativando lugares desconhecidos e estimulando a visão para o outro, este mesmo ambiente passa a se solidarizar nas inseguranças, nas descobertas e nas expectativas ali criadas. Começamos a perceber que aquela individualidade comportamental se dilui e se transforma num coletivo. A metodologia já está sendo aplicada, resultando pequenos sinais de prospecção.

No decorrer deste processo muitas vezes é necessário abandonar o esquema pré-elaborado e adaptar-se a situações que surgem, no caso da turma do Prof. André, onde a dramaturgia já havia sido escolhida quando se iniciou o estágio, tornando necessário repensar a função dramática e o como explicar aos alunos a construção de um exercício cênico a partir de uma obra pronta. Pensando que a ideia inicial era desenvolver uma dramaturgia coletiva advinda de improvisações; então juntos buscamos analisar o texto, contextualiza-lo, entende-lo, refaz-lo sob nossa visão, de modo que ao final tivesse atingido os objetivos: que todos soubessem como se dá a escrita de um texto teatral e como pesquisar esta literatura.

O tempo de atuação experienciado em sala de aula no desenvolvendo deste projeto, apesar de diminuto para sua plena aplicação, sinalizou ótimo desempenho no que diz respeito à proposta de trabalho no método grupo de teatro. Os alunos na sua maioria entenderam a divisão sistêmica das funções que integram uma organização e se apropriaram da teoria que explica e evidencia cada elemento que constitui uma criação cênica. Entenderam que o resultado de um trabalho de criação não se dá por magia, e sim por trabalho, pesquisa, investigação de detalhes e particularidades determinantes na sua construção. Que cada detalhe é importante e é necessário alguém com as habilidades para assumi-los. Que este conjunto de ações coletivas, tanto de pensamentos ideológicos quanto de atitudes concretas é que fazem o processo coletivo acontecer e propiciar o produto final.

## Considerações Finais

Ao término deste trabalho, no qual procurei desenvolver e aplicar a metodologia organizativa do grupo de teatro aplicada à sala de aula considero que o ideal é aproximar a arte teatral da realidade dos alunos, mas também entender quais são os princípios e os meios para se concretizar esta proposta. Esta aproximação promovida pelo fazer teatral no formato do teatro de grupo permitiu chegar a algumas conclusões que indicam a extensão das ações a serem desenvolvidas no ensino do teatro.

Senti uma grande satisfação em contribuir com este trabalho e o desenvolvimento destas ideias e estudos de aproximação da sala de aula ao trabalho do grupo de teatro, em suas particularidades e ou contradições, almejando uma aproximação de resultados cênicos relevantes em seus aspectos culturais, sociais, educativos e familiares.

De alguma maneira esta relação do sujeito com a arte, seja na sua percepção ou na sua criação vivifica e ressalta a humanidade. Desse fator humano surgem questões existenciais, angustias e aflições que o levam a reagir refletindo e atuando no âmbito da transformação de sua própria vida e do mundo que o cerca. Esta proposta de anti-passividade se experimentada desde a infância pode ser considerada um reagente poderoso para se obter uma juventude viva, ativa e participativa nos aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais de uma nação.

Esta mesma nação que avança em seus propósitos de dias melhores calcados no investimento educacional, na luta pela igualdade social e pela preocupação de fazer um amanhã repleto de pessoas de bem, conscientes de seus direitos e deveres e de sua capacidade de interferir nos rumos de seu país. O artista e educador necessita acreditar, dividir esforços e somar forças com seus grupos, grupos parceiros, instituições de ensino e afins para concretizarem o sonho de: *fazer com que as crianças dominem os conhecimentos de que necessitam para crescerem como cidadãos plenamente reconhecidos e conscientes de seu papel em nossa sociedade. Sabemos que isto só será alcançado se oferecermos à criança brasileira pleno acesso aos recursos culturais relevantes para a conquista de sua cidadania. Tais recursos incluem tanto os domínios do saber tradicionalmente presentes no trabalho escolar quanto às preocupações contemporâneas com o meio ambiente, com a saúde, com a*

*sexualidade e com as questões éticas relativas à igualdade de direitos, à dignidade do ser humano e à solidariedade. (PCN/ARTE/ TEATRO, p.08, 1998)*

## REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Ana Mae (org.). História da Arte-Educação. São Paulo: Max Limonad, 1986. (série Arte 2).

BOAL, Augusto, A estética do oprimido / Augusto Boal. \_ Rio de Janeiro: Garamond, 2009. 256p. : il.

BOAL, Augusto, Jogos para atores e não atores / Augusto Boal. \_ 5 edição ver. E ampliada \_ Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 368p.

BONFITTO, Matteo, O ator Compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávsk a Barba / Matteo Bonfitto. \_ São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETTA, Marcos, *A pedagogia do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski*, Belo Horizonte, MG, Pesquisa de Iniciação Científica (Graduação em Teatro) (PIBIC/CNPq), 2009.

FREIRE, Paulo, Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa / Paulo Freire. \_ São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz, Metodologia do ensino de teatro / Ricardo Ottoni Vaz Japiassu. \_ Campinas, SP: Papirus, 2001, \_ (Coleção Ágere).

MENCARELLI, Fernando. *Dramaturgias em processo: A cena pelo avesso*. In: GRUPO TEATRO INVERTIDO. *Cena Invertida: dramaturgias em processo* / Grupo Teatro Invertido. Belo Horizonte-MG: Edições CPTM, 2010.

NICÁCIO, Sérgio, *Grupo XIX de teatro e Yuyachkani: dois exemplos de resistência*, Belo Horizonte, MG, Pesquisa de Iniciação Científica (Graduação em Teatro) - IC (FAPEMIG), 2009.

Parâmetros curriculares nacionais. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental/MEC, 1997 a.

\_\_\_\_\_. Parâmetros curriculares nacionais: arte. Brasília: Secretaria de Educação Fundamental/MEC, 1997b.

\_\_\_\_\_. Parâmetros curriculares nacionais: ensino médio. Brasília: Secretaria da Educação Média e Tecnológica/MEC, 2002.

PEIXOTO, Fernando, Brecht: uma introdução ao teatro dialético / Fernando Peixoto. \_ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, (Coleção Teatro; v. 6).

(PUPO, Maria Lúcia, graduada em Escola de Comunicação e Arte pela USP, mestrado pela USP, doutorado em Etudes Théâtrales – Universite de Paris III - Sorbone-Nouvelle), em palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro-“Ciclo de Conferências sobre Teatro e seu Ensino”, EBA/UFMG – 2009. . A partir de palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro - “Ciclo de Conferências sobre o Teatro e seu Ensino”- EBA/UFMG – 2009/2.

SPOLIN Viola, O jogo teatral no livro do diretor / Viola Spolin; tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. \_ 2. Ed. \_ São Paulo: Perspectiva, 2004.

TELLES, Narciso, ator, pesquisador e professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU. A partir de palestra proferida na disciplina Tópicos em Teatro - “Ciclo de Conferências sobre o Teatro e seu Ensino”- EBA/UFMG – 2009/2.

TROTTA, Rosyane. *O paradoxo do teatro de grupo*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Teatro) - CLA/UNIRIO, 1995.

## **Anexo**

### **1 – CARTA DO PROFESSOR ANDRÉ MACEDO**

Sobre a prática da Metodologia Organizativa do Grupo de teatro Aplicada à sala de aula

O texto O Cavaleiro Azul revela inúmeros aspectos facilitadores do desempenho e compreensão dos alunos, devido a uma linguagem simples e a universalidade de seus personagens. A adaptação do texto propiciou instrumentalizar a contextualização. A interpretação dada pelos alunos aos personagens provem do incessante estudo da linguagem teatral, jogos de improvisação, leituras e gestos provenientes de alguns exercícios realizados com base em textos das peças didáticas de Brecht, apontados por Ingrid Koudela em Brecht: Um jogo de aprendizagem. Além disso, o propósito de ter como público alvo os alunos das primeiras séries do Colégio Dom Orione, contabilizou um real interesse pelo grupo, guardada as devidas proporções, em não fazer apenas um exercício cênico e sim realizarmos juntos uma breve apresentação. A presença da diretora/atriz Rejane Faria, aluna da graduação do curso de teatro da UFMG, durante a aplicação de seu projeto neste processo, contribuiu muito para a reflexão dos alunos na construção dos personagens e nas várias funções cabíveis a montagem. Sua intervenção atingiu vários campos do processo imagético, que sozinho com o grupo provavelmente não chegaria. Sua intenção era clara objetiva e fazia com que os alunos pensassem de forma a construir mecanismos de reconhecimentos onde eles próprios pudessem alcançar soluções para as dificuldades encontradas nos diferentes seguimentos da criação. Com isso alguns alunos, durante o processo, tiveram a autonomia de identificar sua potencial habilidade e de sua forma pessoal colaborar com o processo de montagem, por exemplo: a aluna Larissa que se arrisca em dirigir o final do espetáculo e junto com o elenco busca soluções para o fechamento da cena e conseqüentemente do espetáculo.

Um forte e caloroso abraço!!!!

Prof. André Macedo