

AS EXPERIÊNCIAS TEATRAIS SÃO TECIDAS NO COMPARTILHAR E FLUEM NA INTERAÇÃO

Carla Medianeira Antonello¹

RESUMO

Neste artigo, pretendo analisar a relevância do compartilhar e do interagir, com base no entrecruzamento de experiências observadas como espectadora, estudante, pedagoga e pesquisadora² no LEPPE – Laboratório de Estudo e Pesquisa de Processos de Encenação. A formação teatral parte do princípio de desenvolver posturas éticas que requerem saber compartilhar, tarefa difícil na atual conjuntura social, que preza o individualismo. Em contrapartida, a prática teatral é um encontro entre as pessoas, no tecer de relações de alteridade. A reflexão aponta a importância do ensino de teatro para a formação de seres humanos éticos, com senso de responsabilidade consigo e com os outros.

Palavras-chave: Ética, Compartilhar, Interagir, Ensino de teatro, Coletivo.

ABSTRACT

In this article, I intend to analyze the relevance of sharing and interacting. From the intersection of experiences observed as a spectator, student, pedagogue and researcher at LEPPE – Laboratory for the Study and Research of Staging Processes. Theatrical training is based on the principle of developing ethical attitudes that requires knowing how to share, a difficult task in the current social context that values individualism. In contrast, theatrical practice is a meeting between people, in the weaving of otherness relationships. The reflection points to the importance of teaching theater, in the formation of ethical human beings with a sense of responsibility with themselves and with others.

Keywords: Ethics, Sharing, Interacting, Teaching theater, Collective.

Introdução – Contextualizando o trabalho teatral

¹ Prof.^a Dr.^a da Universidade Federal de Alagoas no Curso Técnico de Arte Dramática da Escola Técnica de Artes. ETA/UFAL. Dirige o Coletivo LEPPE (Laboratório de Estudo e Pesquisa de Processos de Encenação).

² “Fala-se hoje, com insistência, no professor pesquisador. No meu entender, o que há de pesquisador no professor não é uma qualidade ou uma forma de ser ou de atuar que se acrescente à de ensinar. Faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa. O de que se precisa é que, em sua formação permanente, o professor se perceba e se assuma, porque professor, como pesquisador”. (FREIRE, 1996, p. 15).

Convido os leitores deste artigo a pensar o quanto nossas experiências refletem nosso aprendizado. Neste texto, vou basear os argumentos em meu itinerário, vivenciado como espectadora, estudante e pedagoga (pesquisadora), os quais dialogam entre si. Os contextos da experiência teatral se interligam; independentemente da função que você exerça, elas têm em comum a questão de se relacionar, de estar juntos, em situações de parceria e respeito.

Em tal cenário, a herança legada por Konstantin Stanislávski (1863-1938) é de suma notabilidade, pois ressalta a formação do artista ético, com capacidade de escuta no trabalho – de si mesmo e de seus parceiros de trabalho. Ele defende a ideia de que cada coletivo deve trabalhar em seu contexto sociocultural, na premissa de que o artista cumpre uma função social. Conforme suas palavras, “amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo” (STANISLÁVSKI, 2001, p. 5). Um saber significativo a ser proposto aos estudantes de teatro. Para entenderem que a prática teatral é uma arte em essência coletiva, que se realiza no compartilhar e na interação do todo que circunda sua construção. Nesse âmbito, desenvolveu o “sistema³” para o trabalho do ator e do diretor.

O espaço da sala de aula é um lócus de aprendizagem, no qual os estudantes precisam sentir-se acolhidos e em segurança. Há muita exposição subjetiva implicada nas práticas teatrais, o que requer o engajamento dos estudantes e o respeito pelo outro. A parceria entre os envolvidos não pode ser obstada por querelas. Pleiteia-se o mesmo comportamento de respeito, em ambientes externos assim como na sala de aula, a fim de que os estudantes, durante o processo, não se coloquem em situação de recuo ou de defesa, sujeitos a travamentos.

O ambiente do processo de criação necessita de uma atmosfera criativa. Segundo Maria Knébel (2010), ela é essencial para a instalação de um ambiente favorável, na intenção de que a equipe trabalhe em harmonia. É que as atividades desenvolvidas incidem no engendramento de *poiésis*, por meio de vivências subjetivas (DUBATTI, 2012).

Nesse contexto, um dos problemas observados é que alguns jovens escolhem a profissão teatral com uma visão distorcida. Existe uma busca pelo “sucesso”, o que os torna voltados para a projeção de si mesmos de forma egocêntrica. Uma forte influência da sociedade de consumo e da mídia, decorrente das transformações socioeconômicas do mundo globalizado, criticada por Zygmunt Bauman (2004), que utiliza a metáfora da

³ “Sistema” é usado entre aspas porque Stanislávski sempre se preocupou que seus achados não eram para serem copiados como receitas. Cada coletivo deve se ater a seu contexto o cultural, e em estudos e pesquisas, que se modificam de acordo as necessidades do processo. (STANISLÁVSKI, 2014).

sociedade líquida, com as seguintes características: volatilidade, liquidez e imprevisibilidade, que desorganizam as esferas sociais.

Nega-se assim a especificidade da arte teatral: criar laços, na construção de um ambiente propício para as exposições subjetivas. Ademais, o estudante de teatro precisa construir um pensamento crítico e analítico acerca do contexto social com que irá interagir. Seu campo de trabalho requer que esteja conectado com a sociedade, tendo capacidade crítica e postura ética (FREIRE, 1996).

O termo ética é amplo, mas o foco neste texto, de acordo com Marilena Chauí, (1998, p. 337-338), incide no sujeito ético que desempenha as seguintes condições: “ser consciente de si e dos outros”, “ser dotado de vontade”, “ser responsável” e “ser livre”. Tais atitudes implicam reconhecer o outro como ético e tecer relações baseadas no respeito comum, com aceitação das suas limitações e das dos outros. O ensino de teatro tem sua prática na coletividade, além de lidar com temáticas referentes à complexidade do ser humano.

Nesse processo, os estudantes são levados a reconhecer que a arte teatral dialoga sobre a realidade que vivenciam, entre outras realidades. Assim, devem buscar uma compreensão maior, que ultrapasse seu umbigo, a fim de observarem o mundo de uma forma mais ampla. Para futuramente adentrarem no mercado de trabalho com uma atuação digna de um artista.

Experiências tecidas

O percurso da prática teatral se realiza mediante experiências que se agregam e se retroalimentam para o desenvolvimento de saberes, como ser humano e como artista: instâncias amalgamadas. Como diz Jorge B. Larossa (2014, p. 10), “a experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão”. A partir das provocações causadas pelas experiências, construímos saberes que passaram por constantes transformações. Paulo Freire (1996) afirma que somos seres humanos inacabados e que estamos num processo contínuo de aprendizagem e aprimoramento.

Conforme a narrativa literária de Marina Colasanti, no conto *A Moça Tecelã* (1985), a personagem (a moça tecelã) é responsável por criar sua história de vida por meio da arte construída em seu tear. Se estivesse com fome, tecia um peixe; se sentisse sede, imediatamente tecia um jarro de leite. Entretanto, teceu o tempo, e com ele veio a solidão.

Mas sabiamente a moça teceu o marido, um parceiro, para compartilhar o tempo com ela, no cultivo de laços de escuta e de trocas. No entanto, de maneira inesperada, o temperamento do marido o levava a agir de maneira egoísta e gananciosa. Desprovido de princípios éticos, começou a abusar dos dons dela. Então, novamente com sabedoria, a moça desfez o marido.

A autora, pela metáfora do tecer, propõe um jogo, tecido pela natureza, pelos desejos e sentimentos da moça, que entrelaçam o tempo pela experiência dos sentidos. A história da moça tecelã expõe os acontecimentos inesperados. Vindos por meio do marido, que por a falta de princípios éticos agiu contra ela e todos ao seu redor. Na experiência teatral, assim como na vida, existe uma imprevisibilidade nos comportamentos dos indivíduos, que podem surpreender tanto no aspecto positivo como no negativo. O processo criativo, às vezes, retira o chão, visto que não é um fazer com um trajeto dado, senão construído em conjunto.

No tecer criativo teatral, os fios representam os vários construtores (estudantes) tecendo em conjunto, em encontros únicos em que explicitam suas subjetividades e sensibilidades, pois para se expressarem precisam de confiança e respeito. Mantendo responsabilidade consigo, e principalmente com os outros, somente assim se alçam os voos criativos. Por esse motivo, trago uma imagem muito forte, ao observar os bandos de pássaros que migram: eles percorrem quilômetros de distância e se mantêm unidos, formando desenhos que deslumbram, num belo espetáculo de harmonia na natureza. Um exemplo de compartilhamento e de interação, proposição a ser tecida nas experiências teatrais.

Experiência tecida como espectadora e estudante

O meu primeiro contato como espectadora da arte teatral deu-se na fase adolescente. Por ser uma arte de encontro entre atores e espectadores, requer o deslocamento até o local de apresentação, o que às vezes gera alguma dificuldade de acesso. Em Santa Maria (RS), há o famoso Theatro Treze de Maio⁴, no qual pude apreciar muitos espetáculos, sem saber ainda que seria essa a minha escolha profissional.

⁴ O Theatro Treze de Maio foi fundado em 1890. Sua fundação foi uma consequência dos movimentos culturais da cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, no final do século XIX. O município tinha em torno de 25 mil habitantes e encontrava-se em extraordinário crescimento. A chegada da ferrovia, em 1885, foi fundamental para alavancar o desenvolvimento econômico, social, político e cultural da cidade, protagonista no desenvolvimento do transporte ferroviário brasileiro.

As experiências artísticas me motivaram tanto, como se eu entrasse em outro mundo, dimensionado pela capacidade mágica do teatro de acessar vivências únicas. Relembro o espetáculo *Alface*, de Ivo Bender, do grupo *Pregando Peça*, que se apresentou num lugar alternativo, ou seja, fora do palco tradicional italiano. A oportunidade de assistir a um espetáculo que não se realizou em um edifício teatral foi bastante incomum. A formação artística, mesmo sem um processo de aprendizagem, proporciona uma interpretação que perpassa o sensorial, o emocional e a subjetividade. O local apresentado, do meu ponto de vista na época, era extremamente inusitado: um subsolo denominado de metrô.

A cena inicial ocorria no corredor, próxima aos espectadores, numa situação que ainda não havia presenciado no teatro. Isso gerava uma aproximação com os atores e um olhar diferente do da proposta feita pela quarta parede, a única que conhecia. Esse diferencial fez que assistisse várias vezes à peça, e a cada apresentação um detalhe novo era observado. Apesar de não haver um professor, como intermediador, para discorrer sobre o processo de criação de um espetáculo. A sensibilização se realiza por si mesma, na condição própria de cada sujeito que presencia a potencialidade artística.

Nesse viés, há de salientar a relevância da pedagogia do espectador, que trabalha no campo da recepção teatral a partir de procedimentos pedagógicos voltados para a linguagem teatral. Estes despertam o interesse por um conhecimento mais pontual por parte dos estudantes. Conforme Flávio Desgranges (2003, p. 30): "A experiência teatral é única, e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento". A formação do espectador poderá acontecer de várias formas. No meu caso, não houve uma mediação de um professor, o qual proporcionaria uma aprendizagem mais específica sobre as várias etapas realizadas na montagem de um espetáculo. Nesse ponto, não tinha ideia das demandas advindas do trabalho teatral.

A formação no ensino de teatro na escola possibilita uma iniciação aos espectadores, talvez futuros profissionais da área. Ademais, também se volta para a formação ética dos estudantes, na perspectiva de respeitar os espectadores e os artistas durante as apresentações. Devido a tecnologias como o celular, nota-se uma dificuldade de alguns espectadores imergirem na apreciação; muitas vezes, agem de forma inconveniente para os indivíduos sentados ao lado, sem noção do desrespeito de sua atitude para com o público e os artistas.

Outra experiência marcante deu-se no período estudantil, que é muito intenso e se realiza por meio de experiências singulares. Destaco o processo de ensino-aprendizagem no Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, que no período em que me formei consistiu na montagem de um espetáculo teatral, seguida de um relatório. A primeira fase do trabalho foi a seleção do que se pretendia montar. A primeira impressão da leitura de *Salomé* (2001), de Oscar Wilde, já apontou o caminho. A peça trata de uma passagem bíblica. A personagem Salomé representa a figura feminina dotada do poder da sedução. Tomada por seus desejos e erotismo, é capaz de fazer qualquer coisa para conseguir o que deseja. Um dos caprichos gritantes era o de beijar o profeta Iokanaan, mesmo contra a vontade deste. Para alcançar sua meta, realiza o desejo do rei Herodes, que solicita que ela dance sob os sete véus. Em troca ela pedirá a cabeça do profeta João Batista, por quem se apaixona e é repelida.

O procedimento para a montagem ocorreu em várias frentes; uma delas foi a adaptação do texto, tarefa difícil. Para manter o sentido textual, contei com o auxílio de uma estudante de filosofia, que também atuou como atriz no espetáculo. Em complemento à adaptação, havia os ensaios realizados à noite, turno diverso do das demais disciplinas. A equipe de atores podia ser composta livremente, portanto, o coletivo⁵ formou-se a partir de solicitação. Como uma das cenas principais era a dança de Salomé, convidei uma professora de dança do ventre para aplicar um treinamento, com o grupo de estudantes-atores, o que foi fundamental para a preparação corporal.

A partir daí, foram criadas as ações físicas. A seleção das personagens seguiu-se a essa fase. A peça se passaria numa praia; o figurinista e o cenógrafo⁶ criaram os componentes com tal motivação. Usou-se um andaime para criar diferentes níveis e percorrer o espaço da cena.

Essa experiência discute a aprendizagem da educação ética para os estudantes em um coletivo. De início, houve a seleção da estudante-atriz que faria a personagem principal, Salomé. Ficou evidente a desmotivação após a escolha. Uma das preocupações de Stanislávski concernia à formação integral dos artistas cênicos. Para ele, “a ética, a disciplina e a disponibilidade deveriam ser ponto comum entre os membros do coletivo, sendo aprofundado no dia a dia das atividades do estúdio” (STANISLÁVSKI, apud Zaltron,

⁵ Três estudantes do Curso de Educação Artística Licenciatura Plena em Teatro; uma estudante do Curso de Artes Plásticas; uma estudante do Curso de Filosofia; um ator externo.

⁶ Estudante de Artes Plásticas, hoje Artes Visuais.

2016, p. 164). Stanislávski foi precursor em fundar os estúdios⁷ e adotou uma postura de pedagogo e pesquisador. É nesse contexto que a questão da ética se faz presente em seus escritos, por ter conhecimento de que o processo criativo somente ocorre com uma equipe coesa.

A experiência na prática teatral suscita outra questão, referente aos atrasos, que são recorrentes nas equipes. São situações que provocam uma desorganização no coletivo, que só funcionam por meio de suas funções interligadas. Nesse âmbito, toda a equipe é imprescindível, pois um depende do outro para a efetivação da atmosfera criativa na construção das cenas, no zelo do pertencimento e da retroalimentação das relações de alteridades e de subjetividades.

A experiência tecida como pedagoga e no coletivo LEPPE

Para exemplificar, trarei uma experiência como docente da disciplina *Fundamentos da Linguagem Cênica*⁸, na premissa de que tal vivência foi uma aprendizagem e influenciou na continuidade de meus estudos.

Durante o início do semestre, no momento da explicação do programa da disciplina, fazia uma provocação, por meio da conhecida frase de Sartre, extraída da peça *Entre quatro paredes* (1945, p. 23), que diz: “O inferno... O inferno são os outros!”, o que gerava inquietação, entre olhares, risos e incompreensão, observada na linguagem corporal dos estudantes.

Para esclarecer essa provocação, descrevo a proposta da disciplina, que consistia no fato de os estudantes experimentarem um processo de montagem teatral. Neste, eram separados em grupos e tinham autonomia para a escolha do texto, que poderia ser teatral ou não. Deixava claro que agiria na função de orientadora, assim, delegava às equipes administrarem conjuntamente todas as etapas decorrentes de um processo de montagem teatral. Geralmente, o tempo cronológico em sala de aula não é suficiente; devem-se organizar ensaios extras, para dar conta das demandas da criação das cenas e dos componentes cênicos (espaço da apresentação, cenário, iluminação, sonoplastia, figurino,

⁷ Estúdio de Ópera e Arte Dramática, ou, em russo, Оперно-драматическая студия. Este é apenas o último dos muitos estúdios que Stanislávski coordenou num longo período de tempo, aos quais se somam o Teatro Estúdio (1905) o Primeiro Estúdio (1912) e o Estúdio do Bolshói (1919). (MOSCHKOVICH, 2019, p. 7).

⁸ Ministrada no Curso de Licenciaturas em Educação Artística/Artes Cênicas – Universidade de Brasília – UnB. (1999-2008).

adereços e maquiagem). A apresentação era aberta ao público, realizada no período do Cometa Cenas⁹.

A frase de Sartre se tornava pungente na experiência vivida pelos estudantes e, no decorrer do processo, era convocada para aparar as arestas, dadas as dificuldades verificadas no compartilhar. Nem sempre os estudantes respeitavam as diferenças de pensamento para chegar a um consenso na concepção. Geralmente há estudantes que se dedicam totalmente, enquanto outros são quase ausentes e em pouco ou nada contribuem. Ou são faltosos, o que obsta o desenvolvimento da montagem. Novamente se ressaltam as palavras de Stanislávski: “A criação artística não se separa da atitude ética do indivíduo diante de si mesmo e diante do mundo” (STANISLÁVSKI apud Zaltron, 2016, p. 58).

Para fundamentar a formação psicofísica dos atores (corpo e mente) no trabalho do ator consigo mesmo e com o parceiro, desenvolveram-se os elementos para a aprendizagem do ator, que são constituídos por: concentração; imaginação; “se” mágico, fé e o sentido de verdade; relação; adaptação; liberdade muscular; tempo-ritmo, irradiação, memória emocional e ações físicas (VÁSSINA; LABAKI, 2016).

A concentração do ator é imprescindível no processo de criação, quando da apresentação, sendo impossível ensaiar e atuar sem estar devidamente concentrado; em conjunto com a imaginação, permite ao ator transformar o material textual para a construção da cena. O “se” mágico é indagativo: como eu agiria se eu fosse tal personagem? Já o elemento fé e sentido de verdade, contemporaneamente denominado de organicidade ou presença cênica, torna a cena crível para os espectadores. O elemento relação diz respeito ao ator atingir uma relação consigo mesmo e com as outras personagens. A adaptação é como o ator se coloca em presença cênica por meio dos meios internos (relação consigo mesmo) e externos (relação com as outras personagens no espaço da cena). Liberdade muscular significa a capacidade do ator para relaxar os músculos tanto durante os ensaios quanto na apresentação cênica. O elemento tempo-ritmo se apresenta por meio da atuação dos atores. A irradiação emite os sentimentos e desejos como vibrações que saem pelos olhos e por todo o corpo. A memória emocional significava o acesso dos atores a suas lembranças afetivas, bem como as observadas em outros, para utilizá-las no desempenho da personagem.

⁹ O Cometa Cenas é a mostra semestral de Artes Cênicas da UnB. Durante dez dias, mais de 2 mil pessoas circulam pelo prédio de Artes Cênicas para conferir os trabalhos produzidos durante o semestre letivo, resultantes de disciplinas, projetos de diplomação e trabalhos de pesquisa de professores e alunos do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Por meio deste treinamento e aprimoramento, a prática dos ensaios se realiza pelos *études*, um procedimento que consiste em os atores improvisarem as situações extraídas do material textual, lançando mão de suas palavras e ações. Trata-se de uma forma de sentir as primeiras impressões do material textual de maneira orgânica, para, no segundo momento, trabalhar as palavras do autor. Essa prática requisita habilidades técnicas, como amplo potencial criativo. Os artistas de teatro precisam ser estimulados com muitas leituras e apreciações artísticas (teatro, cinema, exposições etc.), para que tenham condições de acessar todas as suas dimensões – intelectual, física, emocional, social e cultural.

Nesse contexto de experiências, descreverei uma ocorrida no LEPPE¹⁰, criado em 2017, quando retornei à função de docente¹¹, após a conclusão do doutorado, que teve como tema abordado os processos criativos da encenação¹². Por considerar que a pesquisa é ininterrupta, continuei com a mesma temática. Assim, o grupo realiza estudo, pesquisas e experimentações sobre a montagem de um espetáculo teatral, num entrelaçamento que fomenta todas as etapas do processo de criação de um espetáculo, a começar pelo trabalho dos atores na preparação corporal e vocal.

Como a direção teatral é um campo que envolve muitos conteúdos, a pesquisa se diversifica e se espraia por muitas frentes. Quando iniciei a proposta com o coletivo, não priorizava a criação de um espetáculo teatral. No entanto, durante o processo e devido às inquietações dos integrantes, começamos a aprofundar um estudo sobre a identidade alagoana. A proposta era estudar a obra de Jorge de Lima (biografia, romances e poemas) para a criação do espetáculo teatral *Cartografias Poéticas: Tributo a Jorge de Lima*.

Os participantes observaram o quanto é fundamental mergulhar na obra de um escritor alagoano para o resgate de uma cultura pujante e de uma identidade que precisa ser valorizada e compartilhada com o público. Os estudantes-atores experienciaram as cores, a linguagem, os sentidos, as memórias, as

¹⁰ Estudantes do Curso Técnico de Arte Dramática – ETA/UFAL, assim como do Curso de Graduação em Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, além de estudantes formados em ambos os cursos, que se identificam com a proposta.

¹¹ Curso Técnico de Arte Dramática da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas – ETA/UFAL

¹² *SOBRE A FORMAÇÃO EM ENCENAÇÃO TEATRAL: ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA EM SALA DE AULA E DE SEUS RESPECTIVOS ITINERÁRIOS DE PROCESSOS CRIATIVOS* (2017).

histórias do povo alagoano, e resgataram o valor das reminiscências trazidas pelo poeta, assim como da sua cultura e da sua identidade, visando propor um diálogo com os espectadores.

Atualmente, devido à pandemia, o grupo continua suas atividades *online*¹³. O novo projeto, iniciado em 2019, é inspirado no texto *A Terra dos Meninos Pelados*, de Graciliano Ramos, a fim de dar continuidade aos estudos acerca de obras de autores alagoanos. No entanto, não obtivemos resposta sobre os direitos autorais. Como alternativa para o prosseguimento do projeto, escrevi o roteiro *O Mundo do Guerreiro*, personagem baseado nos folguedos¹⁴ alagoanos, que narra a vida da personagem a partir dos espaços públicos em que circula, como a família (a casa), a rua, a escola, o *shopping center*, a praia e a praça.

Cada espaço representa uma passagem que mostra a formação do menino, sendo os ambientes em que circula decisivos ao encontro consigo mesmo. Inspirados pelos espaços, os membros do coletivo estão escrevendo a peça para futuramente realizar o espetáculo. Concomitantemente, dada a situação de incerteza de retorno presencial das aulas, implementou-se o projeto *Encenação Teatral em Perspectiva*¹⁵. Em cada encontro há um convidado que disserta sobre as fases da montagem de um espetáculo teatral (diretor-pedagogo, atores, pedagogo-corporal e vocal, cenógrafo/adereços, figurinista/maquiagem, sonotécnico, fotógrafo, *designer* gráfico, produtor). Em formato de bate-papo, com artistas engajados na arte teatral, intercalando um artista alagoano a um de outras regiões do País.

O ensino-aprendizagem em um coletivo de pesquisa se diferencia daquele que se dá na sala de aula: as turmas são mais numerosas e se formam de modo aleatório. Os estudantes, na maioria das vezes, chegam leigos e precisam de maior tempo para adquirir compromisso e responsabilidade. Necessitam de saberes voltados à ética para manterem uma convivência harmoniosa, na perspectiva de que as diferenças fazem parte das relações humanas.

¹³ Plataforma *Google Meet*.

¹⁴ O folguedo *Guerreiro*, que é característico de Alagoas, é originário do Reizado, com elementos vindos de outros autos, como *Caboclinhos* e *Congo*. É um folguedo muito apreciado, por ser colorido, de ritmo vibrante, com personagens variados. Sua origem está associada ao ciclo dos engenhos no Nordeste e faz parte dos folguedos natalinos classificados por Théo Brandão. (DANTAS, 2013).

¹⁵ Pela plataforma *Instagram*, o coletivo alterna o mediador. São 50 minutos, tendo continuidade com os questionamentos do público.

O procedimento adotado em sala de aula é o mesmo do coletivo; exige muito empenho dos estudantes, que por vezes apresentam alguma resistência, por não quererem sair da zona de conforto e esperarem uma condução facilitada. A resistência faz parte do processo de ensino-aprendizagem: a apreensão de saber lidar com as suas dificuldades. Isso requer disponibilidade e a despreocupação com resultados imediatos.

Uma vantagem do coletivo de pesquisa é estender a duração dos projetos. Diferentemente da experiência em sala de aula, que requer o cumprimento da carga horária, o que ocasiona ensaios extras. Todavia, ambos são espaços de saberes e zelam pela qualidade do desenvolvimento do psicofísico dos estudantes, a fim de que adquiram consciência de que o conhecimento teatral demanda muita dedicação e uma atitude ética.

Tecendo uma consideração final

O ensino de teatro nos transporta a um espaço e tempo de experiências permeado por sensibilidade, subjetividades e afetos que são compartilhados por um coletivo. Representa um grande desafio para os educadores construir o conhecimento ético com os estudantes, pautado pela reflexão de Freire (1999, p. 18): “Não é possível pensar os seres humanos longe, sequer, da ética, quanto mais fora dela”. Apesar de ocorrer problemáticas nas relações de alteridade, tal experiência faz parte do ensino de teatro e leva a um crescimento pessoal dos estudantes. Para avançar é preciso coragem. Como diz Guimarães Rosa (2001, p. 334): “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”. O processo de ensino-aprendizagem de teatro requer coragem para trabalhar consigo e com os outros, num longo caminho percorrido para engendrar a confiança mútua nos processos criativos.

Referências

ANTONELLO, Carla Medianeira. **SOBRE A FORMAÇÃO EM ENCENAÇÃO TEATRAL: Análise de uma experiência pedagógica em sala de aula e de seus respectivos itinerários de processos criativos.** 2017. 406 f. Tese (Doutorado em TEATRO) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. CHAÚÍ. M. **Convite a Filosofia.** São Paulo: Ática, 1998.

COLASANTI. M. **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

- DAGOSTINI, N. **O Método de Análise Ativa de K. Stanislavski como Base para a Leitura do Texto e da Criação do Espetáculo pelo Diretor e Ator**. 2007. 251 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- DANTAS, C.L. **Alagoas Popular: Folguedos e Danças da Nossa Gente**. Maceió: IAM, 2013.
- DESGRANGES. F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.
- DUBATTI, Jorge. A Questão Epistemológica nos Estudos Teatrais - La pregunta epistemológica en los estudios teatrales. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v.3, n.1. 11. 2012.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.
- KNEBEL, M. **Análise-Ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. – São Paulo: editora 34, 2016.
- . **Poesia da Pedagogia**. Moscou: VTO, 1976.
- LARROSA, J. **Tremores: escritos sobre experiência**. 1. ed. Tradução de Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- MOSCHKOVICH. D.F.G. **O Último Stanislávski em Ação**. Tradução e Análise das Experiências do Estúdio de Ópera e Arte Dramática (1935-1938). 2019. 237f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ROSA, J.G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SARTRE, J.-P. **Entre Quatro Paredes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1945.
- STANISLÁVSKI, K. **A construção da personagem**. Pontes de Paula Lima. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- THEATRO TREZE DE MAIO, 2020. <https://www.theatro13maio.com>. Acesso em: 4 jul. 2020.
- VÁSSINA, E.; LABAKI, A. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- WILDE, O. **Salomé**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- ZALTRON. M.A. **O trabalho do ator sobre si mesmo segundo o “sistema” de K. Stanislávski**. 2016.247 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.