

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTE - CCTA
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROF-ARTES

A FORMAÇÃO DO ARTISTA/DOCENTE:

Um estudo autoetnográfico

FRANCISCO DE ASSIS GOUVEIA

JOÃO PESSOA

2024

FRANCISCO DE ASSIS GOUVEIA

A FORMAÇÃO DO ARTISTA/DOCENTE:

Um estudo autoetnográfico

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROF-ARTES) da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, sob orientação do Professor Doutor Arthur Marques de Almeida Neto e coorientação do Professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira.

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

G719f Gouveia, Francisco de Assis.

A formação do artista/docente: um estudo
autoetnográfico / Francisco de Assis Gouveia. - João
Pessoa, 2024.

112 f. : il.

Orientação: Arthur Marques de Almeida Neto.

Coorientação: Victor Hugo Neves de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Docência em teatro. 2. Artista/docente. 3.
Experiência formativa em arte. 4. Práticas pedagógicas.
I. Almeida Neto, Arthur Marques de. II. Oliveira,
Victor Hugo Neves de. III. Título.

UFPB/BC

CDU 792+37.015(043)

Dedico esta pesquisa aos meus pais: Maria do Carmo Gouveia e José Vicente Gouveia (em memória). A eles todo o amor do mundo! Meus grandes mestres na vida. Nunca aprendi com ninguém o que aprendo num simples olhar deles.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a cada estudante e artista envolvido nas minhas experiências desta pesquisa. Sem vocês esse trabalho não teria acontecido.

Agradeço ao Programa de Mestrado em Artes da Universidade Federal da Paraíba, por me provocar, por reviver em mim o desejo de pesquisar, de criar, de refletir sobre minha experiência enquanto artista/docente e ensaiar novos caminhos a vivenciar.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa atendida para realização da presente pesquisa.

Agradecimentos especiais: ao Professor Arthur Marques de Almeida Neto (orientador), como já falei pra ele “um anjo em minha vida”. Identifiquei-me com ele à primeira vez que o vi através de uma tela na sala virtual da disciplina que ele ministrou no Mestrado. Obrigado por me acolher, por cuidar, por guiar o processo de maneira tão especial e única. Obrigado pelos risos e aperreios durante essa jornada.

Você é muito especial para mim; e ao Professor Victor Hugo Neves de Oliveira (coorientador), pelos olhares certos para minha pesquisa, pelos diálogos sensíveis, por conseguir dedicar um tempinho do seu tempo para contribuir com esse trabalho.

“Muitos dos diretores responsáveis pelas grandes transformações teatrais do último século, tais como Stanislavski, Grotowski ou Barba de certa forma foram também pedagogos. De modo radical eles sempre associaram a depuração de sua arte ao desenvolvimento pessoal daqueles que a praticam.”

Mária Lúcia Pupo.

RESUMO

Esta pesquisa teve como objetivo comparar práticas pedagógicas aplicadas ao treinamento de atores na construção de espetáculo teatral e as práticas pedagógicas desenvolvidas para o ensino de teatro na rede básica de ensino, analisando suas contribuições para a formação do artista/docente. A ideia-conceito de artista/docente se constituiu na categoria teórica central, articulada à compreensão do Ser Total, de Fischer (2002), do Ser Consciente-Sensível-Cultural, de Ostrower (2003), Xamã, de Icle (2010), e Aluno/Ator de Silva (2010). Trata-se de uma pesquisa de cunho autoetnográfico, na qual o pesquisador analisou suas experiências como ator e como professor de teatro, nos diários de bordo e demais registros que se constituíram na materialidade de investigação desta pesquisa. A partir do conteúdo dos diários e demais registros, buscou-se refletir sobre as abordagens pedagógicas e artísticas identificadas tanto nas experiências de ensino de teatro, como nas práticas de formação artística, em diálogo com as abordagens teóricas e com as práticas do artista-docente na atualidade. Ainda, pretende-se desmitificar esses dois exercícios como formas isoladas, uma vez que ao ser artista/docente, o pesquisador amplia seu “ouvido” e “voz” no entendimento do campo do Teatro, o que contribui na compreensão de seus exercícios e suscita uma consciência de um artista/docente pleno, criador, sujeito do seu ato e formador de si.

Palavras-Chave: Experiência Formativa em Arte; Arte do Ator; Docência em Teatro; Artista/Docente; Práticas pedagógicas.

ABSTRACT

The aim of this research was to compare pedagogical practices applied to the training of actors in the construction of theatrical performances and the pedagogical practices, developed for the teaching of theater in the basic education system, analyzing their contributions to the training of the artist/teacher. The idea-concept of artist/teacher was the central theoretical category, articulated with Fischer's (2002) understanding of the Total Being, Ostrower's (2003) Conscious-Sensitive-Cultural Being, Icicle's (2010) Shaman and Silva's (2010) Student/Actor. This is an autoethnographic study, in which the researcher analyzed his experiences as an actor and as a drama teacher, in the logbooks and other records that constituted the materiality of this research. Based on the content of the diaries and other records, the focus was to reflect on the pedagogical and artistic approaches identified in both the theater teaching experiences and the artistic training practices, in dialogue with the theoretical approaches and practices of the artist-teacher today. The objective is also to demystify these two exercises as isolated forms, since by being an artist/teacher, the researcher broadens their "ear" and "voice" in understanding the field of theater, which contributes to understanding their exercises and raises awareness of a full artist/teacher, creator, subject of their act and trainer of themselves.

Keywords: Formative Experience in Art; Actor's Art; Teaching in Theater; Artist/Teacher; Pedagogical Practices.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	–	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
ANARTE	–	Associação Nordestina de Arte/Educadores
CAIC	–	Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente
CAPES	–	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
ConFAEB	–	Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil
FUNDARPE	–	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
GEFAI	–	Grupo de Pesquisa em Formação de Professores, Arte e Inclusão
MEC	–	Ministério da Educação
PE	–	Pernambuco
PROFARTES	–	Mestrado Profissional em Artes
SESC	–	Serviço Social do Comércio
UDESC	–	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFPB	–	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	–	Universidade Federal de Pernambuco

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Diários de Bordo (capas)	40
Figura 2 - Registros do Curso de Iniciação Teatral 2023	41
Figura 3 - Diários de bordo (improvisos cênicos)	48
Figura 4 - Diários de bordo (características dos personagens)	52
Figura 5 - Diários de bordo (conceito do espetáculo)	54
Figura 6 - Diários de bordo (figurino).....	56
Figura 7 - Bonecos de Pano de Dona Josefa e Atores/Atrizes do espetáculo	57
Figura 8 - Croquis de figurino	58
Figura 9 - Croquis de maquiagem	59
Figura 10 - Atores e Atrizes (maquiagem e figurino)	60
Figura 11 - Diários de bordo (cenário).....	61
Figura 12 - Plantas do cenário	62
Figura 13 - Maquete do cenário	63
Figura 14 - Cenário final	63
Figura 15 - Iluminação do espetáculo	65
Figura 16 - Cenas do espetáculo (iluminação)	65
Figura 17 - Programa do espetáculo (frente e verso)	67
Figura 18 - Cartaz do espetáculo	68
Figura 19 - Clipagem do espetáculo.....	70
Figura 20 - Vídeo do Espetáculo Que Bicho Você É?	70
Figura 21 - Fachada do CAIC/Caruaru-PE.....	71
Figura 22 - Quadra do CAIC/Caruaru-PE.....	72
Figura 23 - Diários de bordo (processo de formação do grupo)	76
Figura 24 - Diários de bordo (reflexão sobre os jogos teatrais).....	77
Figura 25 - Diários de bordo (ata e reflexão sobre os participantes).....	78
Figura 26 - Diários de bordo (consumação do grupo)	81
Figura 27 - Espetáculo Surpresa de Mãe	83
Figura 28 - Espetáculo <i>Surpresa de Mãe</i>	83
Figura 29 - Camarim do Teatro Caic/Caruaru.....	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O SENTIDO NO CAMINHO: PERCURSO TEÓRICO.....	18
1.1 Experiência formativa em arte.....	18
1.2. Arte do ator.....	25
1.3. Docência em teatro.....	29
1.4. Artista/docente.....	33
1.5. Autoetnografia como percurso metodológico.....	35
2. O CAMINHO É O MEIO: EXPERIÊNCIAS DO ARTISTA/DOCENTE.....	39
2.1 Experiência com Cia. de Teatro Os Filhos de Pã	41
2.2 Experiência na Educação Básica.....	71
3. VOCÊ SE TORNA O CAMINHO: A CARACTERIZAÇÃO DA MINHA FORMAÇÃO DE ARTISTA/DOCENTE.....	85
3.1. O Artista/Docente nas dimensões histórica, artística, estética e pedagógica.....	95
3.2 O Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito de seu Ato e Formador de Si: Um Conceito em Construção	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Esta dissertação começou a se delinear a partir da minha experiência como ator e professor de teatro, conforme apresento a seguir, através de uma breve autobiografia. Desde criança o mundo das representações sempre me impressionou. Em tenra idade gostava de cantar, desenhar e representar. Lembro-me do encantamento com as brincadeiras feitas pelos papangus e a briga de boi bumbá que meu pai me levava para ver nas festas da minha cidade. Essas manifestações populares despertavam meus sentidos e ficava encantado, querendo fazer e descobrir o que era aquilo, aquele fenômeno cultural.

Quando adolescente na Educação Básica, eu sempre procurava realizar atividades teatrais para tratar do tema proposto pelos professores, além do mais, eu sempre fazia parte dos espetáculos realizados pela escola nas datas comemorativas. Cursei toda a Educação Básica na cidade onde nasci, que é a cidade de Bezerros, situada no Agreste de Pernambuco (PE), cidade do interior que hoje possui aproximadamente 61.694 (sessenta e um mil e seiscentos e noventa e quatro) habitantes¹. Cidade que é conhecida, pelo carnaval dos famosos Papangus, por ser Terra de grandes artistas como J. Borges e Lula Vassoureiro, por encontrarmos lá o Centro de Artesanato de Pernambuco que reúne obras de grandes artistas do estado e pelo encantamento das lindas paisagens naturais da Serra Negra, distrito da cidade. Porém, embora tenhamos algumas atividades culturais, Bezerros até hoje é uma cidade carente de atividades artísticas, principalmente, de atividades teatrais.

Conclui o Ensino Médio em 2001. Durante esse período, poucas foram as oportunidades de contato com a linguagem teatral em minha cidade, exceto uma Oficina de Teatro, realizada pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) em 1999 e o Grupo Teatral Pernas-de-Pau, do qual fazia parte, onde construíamos juntos espetáculos teatrais utilizando as Técnicas Circenses de Pernas-de-Pau para nossas encenações, além de apreciar alguns espetáculos realizados pelo Grupo de Agentes de Saúde/Atores.

Ao concluir essa etapa de minha vida, não tinha mais dúvida que era de arte que eu queria viver, era arte o que eu queria fazer. Eu sentia que na minha cidade eu

¹ Dados do site IBGE. Disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/bezerros/panorama>. Acesso em 11 de abril de 2024.

não iria encontrar a formação que queria, pois o lugar era carente de atividades e informações sobre a área artística, até mesmo de livros, pois na única biblioteca pública que eu frequentava, não tinha muita informação sobre esse campo. Por motivos familiares, não pude me ausentar da minha cidade nesse período, então comecei a trabalhar no Centro de Artesanato de Pernambuco, no qual participei desde a sua montagem, no tombamento das obras de arte e como Arte/Educador do museu. Nesse tempo também me engajei com o Grupo literário *Os Filhos da Pátria*, um coletivo de literatura marginal da minha cidade, onde produzi vários textos literários, entre contos e poesias e participei de recitais em Bezerros. Realizar essas atividades me fazia muito bem, mas não me satisfaziam, eu queria mais, ver mais, conhecer mais, fazer mais.

Em 2006, realizei vestibular para o Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), iniciando o curso em 2007, foi quando me ausentei de minha cidade e fui morar em Recife. Ao chegar nesse novo lugar, um grande mundo de oportunidades surgiu em minha frente, comecei a frequentar espetáculos, fazer oficinas, ir para palestras e debates, tudo que fosse relacionado ao tema das Artes Cênicas, mais especificamente relacionado à Formação do Ator. Era grande o meu deslumbramento numa cidade grande como Recife, com sua enorme efervescência cultural nas áreas de Artes Visuais, Música, Dança e Teatro.

Durante o curso de Graduação participei também de várias oficinas oferecidas por outras instituições da cidade, voltadas à prática teatral, com vários estudiosos e artistas do campo do Teatro, como Ilo Krugli, Ingrid Koudela, Roberto Lúcio, Arão Paranaguá, Biange Cabral, entre outros. Concomitante com o curso de graduação em Artes Cênicas, iniciei o Curso Básico de Teatro oferecido pela Escola Municipal de Artes João Pernambuco, também na cidade de Recife-PE. Curso que conclui em 2008 e que tinha foco na formação do ator, no qual eu pude intensificar meus estudos nessa área de interesse. Durante esse mesmo período pude também me articular com artistas e grupos teatrais da cidade do Recife. Dessa forma, além de realizar os experimentos em esquetes e espetáculos nas disciplinas do Curso da UFPE, também atuei como ator em outros processos com Grupos de Teatro da cidade que geraram Espetáculos como: (1) *Chat*, texto de Gustavo Ott, direção do Professor Doutor Rodrigo Dourado. No ano de 2009 esse espetáculo fez temporada no Teatro Capiba,

no ano de 2010 no Espaço Muda e no Teatro Joaquim Cardozo, além de participar do Festival Palco Giratório SESC e do 17º Janeiro de Grandes Espetáculos no ano de 2011. (2) *O Menino que Contava Estrelas*, texto de Eron Vilar, direção da Professora Ma. Isabel Concessa. Esse espetáculo infantil buscou dialogar com o Teatro de Formas Animadas e fez temporada no ano de 2010, no Teatro Joaquim Cardozo. Todos os Teatros e Espaços citados são localizados na cidade do Recife.

Formação de Ator sempre foi o meu objeto de interesse e estudo, embora o Curso de Artes Cênicas fosse um Curso de Licenciatura, esse não era meu interesse, como também não era de muitos dos meus amigos do curso. Nesse sentido, o interesse maior de todos era pelo estudo na interpretação teatral, com foco na formação do ator.

Porém, durante o curso, ao frequentar as disciplinas relacionadas à Educação no Centro de Educação da UFPE, e da relação com os professores Me. João Denys Araújo Leite, Dr. Ricardo Bigi de Aquino e Dr. Everson Melquiades Araújo Silva, fui despertado por um desejo de ensinar, de querer ser como eles, um interesse em pesquisar mais sobre esse campo da Pedagogia do Teatro. Então, além de querer aprender sobre como me formar, comecei a pensar em como se davam esses processos, em como se aprendia e como se ensinava a fazer teatro. Questões que pude aprofundar mais nos estágios realizados no Serviço Social do Comércio (SESC), nos anos de 2008 e 2009, no qual era educador de apoio das turmas do Curso de Iniciação Teatral e do Curso Avançado. Também nessa instituição tinha contato com os processos de montagem de espetáculos da cidade. Já no estágio realizado na Escola Municipal de Artes João Pernambuco (2009-2010), única escola pública de formação profissional de ator do estado de Pernambuco, lecionei aulas de Teatro em disciplinas voltadas à Interpretação e à Montagem de Espetáculo do Curso Básico de Teatro.

Após a conclusão do Curso de Graduação em 2010, já tinha certeza do que queria fazer: Eu queria atuar e ensinar teatro. Queria continuar minha pesquisa, criação e formação em ser ator e ser professor de Teatro. Desde então essas têm sido as atividades que tenho realizado em minha prática artística/docente.

Dessa forma, entrei em processo de pesquisa e criação como ator para montagem teatral do Espetáculo Rei Lear, sob direção da Profa. Dra. Marianne Consentino, trabalho o qual fiz durante os anos de 2011, 2012 e 2013.

Já em relação as minhas experiências de docência em Teatro, vale a pena destacar as experiências a seguir: Em 2011, comecei a lecionar aulas de Teatro para idosos internos na Pousada Clínica Estação Viver, na cidade de Recife, trabalho que se manteve em atividade até o primeiro semestre do ano de 2014. Nos anos de 2011 e 2012, também lecionei na Escola Estadual Professor Cândido Duarte, no Projeto Travessia, para estudantes do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental, na cidade de Recife-PE. Em 2012, tomei posse do concurso público que havia realizado para Professor de Arte do Município da Cidade de Caruaru-PE, situada no Agreste de Pernambuco, onde atualmente, leciono aulas de Teatro para os Anos Finais do Ensino Fundamental na Escola Municipal das Rendeiras Leudo Valença. Concomitantemente, lecionei aulas de Teatro para estudantes do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental na Escola Miguel Arraes na Prefeitura de Camocim de São Félix-PE e em um Curso de Formação de Atores e para população da cidade, processos que tiveram duração entre março e dezembro de 2022.

Sobre o vínculo na cidade de Caruaru-PE, vale ressaltar a experiência na Escola Municipal Doutor Amaro de Lira e César/CAIC. Falando um pouco desse processo, é importante indicar que dentre as atividades desenvolvidas nessa instituição de ensino, nós criamos um grupo de teatro na escola, além de organizarmos espaços como um Camarim, com figurinos, adereços e material de maquiagem para os estudantes.

Falando de outra experiência como docente, em 2013, realizei em parceria com a UFPE, a Secretaria de Juventude e Emprego e a Secretaria de Desenvolvimento Social e Direitos Humanos da cidade de Bezerros-PE, sob a supervisão pedagógica de 2013 a 2015, do Professor Doutor Everson Melquiades Araújo Silva, um programa que elaboramos intitulado Formação Teatral para Cidade de Bezerros, no qual ministrei Cursos de Formação de Ator e Formações para Professores de Arte, para estudantes e professores da cidade de 2013 a 2019.

Desse programa surgiu a *Cia. de Teatro Os Filhos de Pã*, que tem a minha direção e é formada por estudantes provenientes dos cursos de formação de ator

ministrados por mim. Desde o seu início, a companhia vem desenvolvendo diferentes ações no âmbito da pesquisa, formação e fruição no campo do Teatro e seu ensino. Entre as suas diferentes produções artísticas, destacamos: o espetáculo teatral *Ludos* (2013), que realizou temporada em diferentes teatros das cidades de Bezerros, Caruaru e Recife, nos anos de 2013, 2014 e 2015; o espetáculo *Que Bicho Você É?*, vencedor do prêmio de Fomento às Artes Cênicas do Recife (2015), realizando temporada e apresentações em diversos teatros e festivais nas cidades de Bezerros e Recife, em 2015 e 2016; o *Som de Poesia*, show com interpretações de músicas autorais, versões e recital performático literário, realizando apresentações em diversos eventos musicais e culturais do estado de Pernambuco, em 2017 e 2018; o espetáculo *Pangulhaçada* que teve sua estreia em 2019, onde realizou apresentações nos principais festejos da cidade e em diversos espaços culturais, em 2019 e 2020. Nos anos de 2020 e 2021, a companhia realizou os espetáculos: *I e II Sarau Performático: Cia. Os Filhos de Pã recita Escritores Bezerrenses*; e *Cenas de Casa*, esses espetáculos foram realizados através de teatro on-line, devido ao período de pandemia. Em 2022, a companhia realizou uma *Mediação Performática* no Museu do Centro de Artesanato de Pernambuco, intitulada *Pangulhaçada no Museu*.

Os diversos cursos de formação ministrados pela Cia. Os Filhos de Pã, vem contribuindo com a formação de vários novos artistas na cidade de Bezerros, gerando também trabalhos artísticos, tais como os Espetáculos Teatrais: *A Jornada do Pequeno Príncipe* (2018); *A Caixa / Histórias de J. Borges / A Festa da Galinha* (2017); *Lúcia & Bernardo* (esquete) / *O Pacote Surpresa* (2016); *7 Verdades de 1 Mistério* (2015), entre outros.

Meu interesse em formação de ator e professor de teatro me fez desenvolver nos anos de 2018 e 2019, um Projeto de Pesquisa, intitulado: *Tendências da Arte Dramática Contemporânea: Um estudo do método de Constantin Stanislavski na Escola de Atores Wolf Maya*, projeto cultural aprovado pelo edital do Funcultura 2016/2017, Fundarpe. E nos anos de 2019 e 2020, também desenvolvi outro Projeto de Pesquisa intitulado: *A Liberdade e o Autoconhecimento no Processo de Criação do Ator: Viver o Método Fátima Toledo*, projeto cultural aprovado no Edital do Funcultura Geral 2017/2018, Fundarpe. Os dois projetos supracitados tiveram a orientação do Prof.º Me. João Denys Araújo Leite. Esses projetos contribuíram muito para minha prática Artística/Docente, pois em seus objetivos eles continham ações

de: formação do ator/pesquisador, a minha em questão, pesquisa e prática como ator, como também, socialização do processo vivenciado através da realização de oficinas para formação de ator para estudantes e atores.

Minha experiência acima descrita representa em potencial o percurso de muitos artistas e professores de teatro. A partir de uma observação analítica sobre a realidade da área do teatro e seu ensino, é possível identificar que esse fenômeno não está restrito apenas à minha trajetória de vida profissional, pois diferentes sujeitos vivem essa dupla relação entre a atividade artística e a docência em teatro, o que os estudos da área vêm denominando de artista/docente (Marques, 1999; Strazzacappa, 2006).

Foram exatamente as minhas recentes experiências de docência e criação como ator que me impulsionaram a desenvolver na linha de pesquisa Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes, no âmbito do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), esta pesquisa aprovada pelo Comitê de Ética do Centro de Ciências da Saúde da Universidade Federal da Paraíba - CCS/UFPB, que tem como questionamento:

Como se constitui a minha formação de Artista/Docente a partir das relações entre ser ator e ser professor de teatro na formação de atores e na educação básica?

Portanto, como objetivo geral tem-se: Compreender a caracterização da minha formação de Artista/Docente, a partir da comparação entre práticas pedagógicas desenvolvidas na formação de atores em construção de espetáculo teatral e no ensino de teatro com estudantes da rede básica de ensino.

Nesta direção, para alcançar esse objetivo, busco cumprir os seguintes objetivos específicos:

- Discutir a abordagem dos conceitos de experiência em arte, arte do ator, docência em teatro, artista/docente e autoetnografia;
- Descrever as experiências como artista/docente, entre os anos de 2012 a 2016, que se constituam como abordagens metodológicas nos processos pedagógicos e artísticos, relatadas nos diários de bordo e demais registros;
- Refletir sobre as experiências entre arte e docência relatadas que contribuíram para a caracterização da minha formação de Artista/Docente, em diálogo com as abordagens teóricas e com as práticas do artista-

docente na atualidade, apresentando as ideias conceito de um Artista Pleno, Criador, Sujeito do seu ato e Formador de si.

A partir da explicitação dos objetivos da pesquisa, pressuponho que a identificação de abordagens pedagógicas e artísticas, a partir de relato de experiências entre arte e docência, compreendidas como experiências de formação continuada, podem promover a reflexão sobre as práticas do artista/docente, desde que dialoguem com abordagens teóricas que embasem essas práticas.

Sobre a ideia-conceito de artista/docente, apesar de um número muito reduzido, foi possível identificar na literatura especializada brasileira alguns estudos, a exemplo dos trabalhos de Marques (1999), Loponte (2005), Strazzacappa e Morandi (2006), Almeida (2009), Costa (2009), Oliveira (2010), Corazza (2011), Favero (2011) e Wendt (2011).

Além disso, para compreender mais detidamente como esta categoria vem sendo problematizada nas dissertações e teses produzidas nos programas de pós-graduação no Brasil, realizei uma pesquisa no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Ministério da Educação (MEC). Ao inserir as palavras-chave artista/docente e professor/artista, a ferramenta de pesquisa nos apresentou algumas pesquisas, porém elas não abordam a temática a partir da hipótese aqui apresentada, o que reafirma a importância do desenvolvimento deste e outros estudos, tendo em vista uma melhor compreensão deste fenômeno presente em grande escala na prática social brasileira.

A partir de uma observação analítica sobre a minha experiência descrita, é possível afirmar que venho estabelecendo na minha trajetória formativa uma estreita relação entre a minha atividade artística como ator e a docência em teatro, constituindo-me, nesta perspectiva, em um artista/docente. Nesta direção, o meu processo formativo como artista/docente se converteu no objeto de estudo da investigação empreendida.

Desta forma, para compreender como as contribuições das experiências provindas da relação entre ser ator e ser professor de teatro constroem a minha formação de artista/docente, adotei nesta pesquisa os pressupostos teórico-metodológicos da autoetnografia. Sobre a pesquisa autoetnográfica, diferentes

estudos vêm sendo desenvolvidos para melhor delinear essa prática (Kock, Godoi e Lenzi, 2012; Versiani, 2005, 2008; Reed-Danahay, 1997; Ellis e Bochner, 2000).

O material analisado foram os relatos de experiências presentes nos meus diários de bordo, especificamente no período entre 2012 e 2016. Sobre os diários como um instrumento de pesquisa e formação profissional, identifiquei na literatura especializada os estudos de: Souza (2000), Zabalza (2008) e Souza, Souza e Carvalho (2006).

Desta forma, a nossa análise foi operacionalizada a partir de quatro operações básicas: (1) a pré-análise; (2) a exploração do material; (3) o tratamento dos resultados obtidos; (4) e a interpretação dos resultados, a partir da inferência e da autoetnografia. Para uma melhor compreensão da minha proposta, este trabalho está organizado em sessões, conforme apresento a seguir: (1) na presente sessão intitulada **Introdução**: apresento memorial, questão problematizadora, hipótese, objetivo geral, objetivos específicos, justificativa, um breve percurso metodológico e como estão organizadas as sessões do presente trabalho; (2) na segunda sessão, intitulada **O sentido no caminho: percurso teórico**, apresento as categorias teóricas centrais que nortearão o processo investigativo desta pesquisa, a partir dos diferentes estudos relacionados à Experiência Formativa em Arte, Arte do Ator, Docência em Teatro; Artista/Docente; e Autoetnografia como percurso metodológico; (3) na terceira sessão nomeada **O caminho é o meio: experiências do artista/docente**, apresento os relatos de experiência enquanto artista/docente, a partir dos diários e demais registros; (4) na quarta sessão, com o título **Você se torna o caminho: abordagens metodológicas na prática do artista/docente**, identifico abordagens teóricas na minha prática artístico/docente e analiso-as em relação com as abordagens teóricas existentes; (5) por fim, na quinta sessão, intitulada **Considerações Finais**, iremos refletir as relevâncias dos resultados analisados.

Conforme já anunciado, na próxima sessão apresentarei a fundamentação teórica da nossa pesquisa, a partir da explicitação das nossas categorias de estudo. Estas categorias visam estabelecer uma relação crítica com as fontes e os relatos das experiências.

1. O SENTIDO NO CAMINHO: PERCURSO TEÓRICO

Pretendo compreender quais as contribuições das experiências provindas da relação entre ser ator e ser professor de teatro para a minha formação como artista/docente, investigando como esse ser professor contribui na formação do ator e como também esse ser ator contribui na formação desse professor, através da relação crítica entre relatos das minhas próprias experiências, reconhecendo-me como artista/docente e os conceitos-chave aqui tratados para, posteriormente, conseguir identificar nessas experiências como caracterizo a minha formação de artista/docente.

Nesta direção, a partir de uma análise crítica sobre a minha temática de estudo é possível identificar as categorias teóricas centrais que norteiam a minha pesquisa. São elas: (1) Experiência Formativa em Arte; (2) Arte do Ator; (3) Docência em Teatro; (4) Artista/Docente; (5) Autoetnografia como percurso metodológico. Portanto, apresentarei essas categorias a partir de diferentes estudos.

1.1 EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM ARTE

Tratando-se de uma pesquisa autoetnográfica o conceito de experiência foi questão primordial na fundamentação desta pesquisa, uma vez que a própria experiência do pesquisador, tornou-se o objeto de estudo e sobre a noção de Experiência, diferentes teóricos vêm sendo considerados com certa evidência no debate acadêmico atual. No entanto, aqui neste trabalho, optei pela noção de experiência sistematizada a partir de dois autores John Dewey e Jorge Larrosa.

Para Dewey a compreensão de experiência caracteriza-se como processos de aprendizagem que possibilitam a transformação do sujeito humano, através da reflexão sobre a sua realidade e seu modo de ser e estar no mundo, gerando conhecimentos significativos que o ajudam a dirigir novas experiências.

Baseado nos pressupostos delineados por Dewey (2010) sobre a experiência, Silva (2010) elaborou uma compreensão específica sobre experiência formativa em arte. Para o autor as experiências formativas em arte são situações de aprendizagens adquiridas a partir do contato com a arte, ou seja, é tudo que se aprende na ou com a arte e se leva para a vida dentro e fora da arte.

Dewey defende uma teoria filosófica da experiência a partir do ponto de vista da pedagogia, da estética, da democracia, da psicologia e da sociologia. Ele aproxima a noção de experiência ao campo da Educação.

John Dewey nasceu em 1859 no estado de Vermont nos Estados Unidos e faleceu em Nova York em 1952. Ele foi um filósofo e pedagogo, um dos principais representantes do pragmatismo, considerado um dos grandes pensadores do século XX. Sua teoria pedagógica inspirou a renovação de uma série de sistemas de ensino em todo o mundo, influenciando a Escola Nova.

A tendência educativa denominada de epistemologia da prática e/ou racionalidade prática que busca novos sentidos para a formação de professores e para prática docente está baseada na ideia de pensamento reflexivo de John Dewey.

Há três categorias que poderíamos identificar sobre experiência: (1) filosofia pura sobre experiência; (2) teoria da experiência estética; e (3) teoria da experiência educativa.

A experiência constituiu-se do processo de ação e reação entre corpos modificando reciprocamente para a conquista da adaptação e do equilíbrio alterando a realidade (Dewey, 2010, p. 96). Dewey sistematiza uma teoria filosófica da experiência educativa.

Desde a década de 1990 e nos anos 2000, mais especificamente no Brasil, os pós-modernos de diferentes campos de estudo, vêm retomando John Dewey com força total. Dewey antecipa inúmeros dilemas da condição pós-moderna com a qual nos confrontamos como professores.

A experiência se constitui do processo de ação e reação entre corpos, modificando reciprocamente para a conquista da adaptação e equilíbrio, alterando a realidade. Neste sentido, a experiência não é um fenômeno exclusivamente humano, estendendo-se a outros elementos da natureza. (Dewey, 2010, p.97). Dewey indica com esta compreensão, a existência de um empirismo naturalista ao defender a experiência como sendo um fenômeno da natureza, como um modo de existência da natureza. No ser humano, esse processo ganha mais amplitude e complexidade, pois não se limita apenas a aspectos puramente biológicos de adaptação e equilíbrio, que se constituem em aspectos poucos significativos para a vida humana. Nesta direção,

as experiências humanas requerem também do sujeito processos de reflexão e conhecimento que se estabelecem a partir da percepção consciente da experiência.

A experiência ocorre continuamente porque a interação da criatura com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo de vida sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência como emoções e ideias, de maneira tal que emerge a interação consciente.

Ter uma experiência é um fenômeno natural de todo ser humano. Assim, a vida constitui-se de uma grande teia de experiência de toda sorte onde o sujeito agindo sobre diferentes situações no meio em que vive, provoca mudanças e alterações na sua realidade e em si próprio, pois também é atingido pelas mudanças provocadas na realidade (Dewey, 2010, p. 103).

Dewey afirma também que é deseducativa toda experiência que produz o efeito de paralisar ou distorcer o crescimento para novas experiências posteriores. Para Dewey, a experiência é educativa quando ela pode ser identificada a partir de dois princípios: (1) a interação; e (2) a continuidade.

Sobre a interação, identifico na obra Dewey que ela ocorre através da relação entre fatores internos que são os desejos, pré-conhecimentos, aptidões, lembranças e os fatores externos que são as condições objetivas, situações concretas dos contextos sociais, locais, regionais, nacionais e internacionais. A experiência humana é relacional e contextual. É uma transação entre o sujeito e o seu meio. Para que essa experiência seja educativa é preciso que haja equilíbrio entre as condições internas e as condições objetivas.

Outro princípio é o da continuidade; sobre esse, posso inferir na obra do autor que toda a experiência tem força de experiências passadas e com certeza irá influenciar as experiências futuras.

Toda experiência deve possuir qualidade estética. A qualidade estética de uma experiência é a integração de novos elementos que são adicionados à experiência durante o seu processo de desenvolvimento. Toda experiência tem um início, um desenvolvimento e uma culminância. Toda experiência educativa deve possuir

qualidade estética, a qualidade estética é o elemento integrador de todas as etapas de uma experiência que resulta em uma conclusão.

A qualidade estética é a integração dos novos elementos que são adicionados à experiência durante o seu processo de desenvolvimento com os elementos que a constituem inicialmente. Só há qualidade estética quando há consumação da experiência. Enfim, a qualidade estética de uma experiência é uma condição receptiva interna que funciona como um mecanismo propulsor para as futuras experiências.

A experiência educativa se caracteriza como processos de aprendizagens que possibilitam a transformação do sujeito humano, através da reflexão sobre a sua realidade e seu modo de ser e estar no mundo, gerando conhecimento significativo que o ajuda a descobrir novas experiências.

As experiências formativas em Arte são situações de aprendizagens adquiridas a partir do contato com a arte, sejam através de processos de fruição, formação, criação, e contextualização dos conhecimentos artísticos. Em outras palavras, é tudo que se aprende na ou com a arte e se leva para a vida dentro e fora da arte, sejam elas aprendizagens conceituais, factuais, processuais ou atitudinais. O encerramento da experiência é uma consumação, e não uma cessação. Dewey ainda diz que há uma unidade que nos faz conferir a experiência como “aquela experiência”, a existência desta unidade é constituída por uma qualidade ímpar.

Mas o que significa ter uma experiência? A experiência ocorre continuamente porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Em situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência, de modo que emerge a intenção consciente (Dewey, 2010, p.137).

Uma experiência é interrompida por fatores externos ou por conta de uma letargia interna. A experiência é singular quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Posso citar alguns tipos de experiências: um jogo praticado até o fim, escrever um livro. Porém, o seu encerramento tem que ser uma consumação, quando isso acontece toda experiência carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência, daí temos uma experiência (Dewey, 2010, p. 139). Ao concluirmos uma experiência, ao repassar ela mentalmente, constatamos que uma propriedade teve maior predominância que outra, por exemplo: terminar um namoro

com alguém... o namoro foi bom (entre todos os acontecimentos durante a relação, consegue-se ao final ter a constatação que a experiência foi boa).

Uma experiência também é intelectual, e ela é subjacente, pois está debaixo de outra e não se manifesta de maneira objetiva. O pensar se dá em fluxos de ideias. Ideias são fases dessa qualidade subjacente em evolução, sendo a conclusão a consumação de um movimento.

A experiência em si tem um caráter emocional satisfatório, por possuir integração interna e um desfecho atingido por meio de um movimento ordeiro e organizado. Nesta direção, para ser experiência é necessário viver atividades que sejam intelectuais e estéticas. É possível ser eficiente na ação e não ter uma experiência consciente, por exemplo: atividades meramente mecânicas e repetitivas, uma pedra que rola no morro... se acrescentarmos que a pedra anseia pelo resultado do seu rolar, que ela se interessa pelas coisas no caminho, podemos dizer que ela tem uma experiência.

O conceito de experiência sistematizados por John Dewey, estudados em sua obra e outros documentos fundamentam a apreciação de experiência que pretendo alcançar nessa pesquisa, ao refletir em meus diários de bordo e demais registros, minhas experiências enquanto artista/docente para alcançarmos os objetivos dessa pesquisa. Quando se trata de uma autoetnografia, o conceito de experiência de Dewey corrobora com o pensamento investigativo sobre a minha formação de artista/docente: penso que, ao relatar minhas experiências, consigo identificar nelas procedimentos metodológicos que atravessam minhas práticas artísticas e pedagógicas com maior objetividade.

Há também outro autor cujos estudos sobre experiência são extremamente relevantes apontar aqui: Jorge Larrosa Bondía, mais conhecido como Jorge Larrosa, é um pedagogo e filósofo espanhol, nascido em 1953. Atualmente é professor titular de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, ele é conhecido por sua abordagem crítica e inovadora sobre a importância da experiência na formação do sujeito e na prática educativa, suas ideias têm influenciado debates contemporâneos sobre métodos educacionais, currículo escolar e formação de professores. Entre sua produção, gostaria de destacar **Experiência e alteridade em educação** (2009) e **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas** (2010).

Para Larrosa, a experiência não se limita apenas ao acumular de informações ou à vivência de eventos. Ela é entendida como um processo complexo e dinâmico que envolve a interação entre o sujeito e o mundo, sempre mediado por suas capacidades perceptivas, emocionais e intelectuais. A experiência não é algo passivo, mas sim um ato ativo de construção e interpretação. Sobre o que é experiência, Larrosa (2022, p.25-26), ainda nos diz: “É experiência aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.”

Além disso, Larrosa destaca que a experiência é fundamentalmente singular e subjetiva, ou seja, cada indivíduo vivencia o mundo de maneira única, influenciado por suas experiências passadas, contextos sociais e culturais. Portanto, a experiência não pode ser reduzida a um conjunto de normas ou regras gerais, mas precisa ser compreendida dentro de seu contexto específico e pessoal (Larrosa, 2009).

Em resumo, o conceito de experiência de Jorge Larrosa enfatiza sua natureza complexa, dinâmica e subjetiva, destacando-a como um processo central na construção do conhecimento e na formação do sujeito humano.

Ambos os autores Larrosa e Dewey reconhecem a importância da experiência na educação e no desenvolvimento humano, suas abordagens diferem em termos de ênfase filosófica, concepção da natureza da experiência e suas implicações para a prática educativa.

Dewey valoriza a experiência como central na educação, mas ele a vê como uma interação contínua entre o indivíduo e o ambiente social e natural. Ele enfatiza a experiência como uma forma de aprendizagem situada, onde a reflexão e a ação são integradas para promover o crescimento pessoal e a construção de conhecimento. Já Larrosa, enfatiza a singularidade e a subjetividade da experiência, para ele, a experiência é um processo individual e pessoal de interação com o mundo, profundamente influenciado pelo contexto e pelas vivências únicas de cada sujeito.

Em um contexto filosófico, Larrosa se insere em uma tradição mais contemporânea da filosofia da educação, preocupada com a subjetividade e a complexidade das experiências humanas. Ele dialoga com teorias contemporâneas e abordagens críticas à educação. John Dewey é uma figura central na tradição pragmatista da filosofia americana. Sua abordagem é mais diretamente ligada à teoria

do pragmatismo, que enfatiza a importância da ação, da experiência concreta e da resolução de problemas no processo educativo.

Jorge Larrosa destaca a importância da reflexão crítica sobre a experiência como um meio de construção de significados pessoais e sociais. Ele valoriza a capacidade do sujeito de interpretar suas experiências e dar sentido a elas. Dewey também enfatiza a reflexão, mas ele a coloca em um contexto mais amplo de investigação experimental e prática educativa. Para Dewey, a experiência é um ciclo de ação-reflexão-ação contínuo, onde a aprendizagem ocorre através da interação ativa com o ambiente.

É possível considerar as ideias dos dois autores como complementares. Dewey oferece uma base sólida na qual muitas abordagens contemporâneas se constroem, enquanto Larrosa amplia o entendimento da experiência para incluir elementos subjetivos e contextuais.

Além desses dois autores, também é relevante trazer os estudos de Márcia Strazzacappa, uma artista/docente, livre docente da Universidade de Campinas e pesquisadora brasileira que se dedica aos estudos sobre arte e educação. Ela aborda o conceito de experiência em arte principalmente dentro do campo da educação artística, considerando a importância da vivência pessoal e sensorial na formação estética e cultural dos indivíduos. Entre suas obras, quero destacar **Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações** (2012), e **Entre a Arte e a Docência: a formação do artista da dança** (2006).

Segundo Strazzacappa, a experiência em arte não se restringe apenas à contemplação estética passiva, mas envolve a interação ativa e criativa do sujeito com a obra de arte. Ela destaca que o contato com a arte possibilita um processo de aprendizagem significativo, pois estimula a sensibilidade, a reflexão crítica e o desenvolvimento da percepção estética (Strazzacappa, 2013).

Além disso, a autora enfatiza que a experiência em arte é um processo contínuo e dinâmico, que pode ocorrer em diferentes contextos e espaços, não se limitando apenas ao ambiente formal das instituições artísticas. Ela encoraja abordagens educativas que valorizem a experiência pessoal e a expressão individual dos estudantes, promovendo um entendimento mais profundo e pessoal da arte.

Márcia Strazzacappa defende uma concepção ampla e inclusiva da experiência em arte, que englobe a participação ativa dos sujeitos na construção de significados estéticos e culturais, contribuindo para uma formação mais integral e crítica dos indivíduos no campo da educação artística.

A partir do exposto da compreensão dos três autores que me nortearam nessa investigação autoetnográfica, na qual o conceito de experiência em arte foi de tamanha relevância estrutural para o desenvolvimento da mesma, irei discorrer no próximo subtópico sobre a arte do ator. Apresento a próxima categoria aliada à compreensão de que a experiência é algo único e formativo. Assim, suscito a arte do ator que busca pelas suas origens ritualísticas, sua transcendência e sua autonomia enquanto pesquisador e sujeito de sua criação.

1.2 ARTE DO ATOR

Essa categoria entra na pesquisa numa necessidade de investigar a natureza do ofício de ser ator e como a compreensão dele vem sendo deturpado ao longo dos anos em uma sociedade que busca competição, fama, engajamento nas mídias sociais e principalmente a inserção da arte e dos artistas como meio para venda de produtos das grandes empresas. Com relação à categoria Arte do Ator, é possível identificar diferentes estudos, porém, oriento-me a partir do conceito nesta categoria sistematizada pelos estudos de Olsen (2004), Icicle (2006) e Nunes (2012), conforme apresento a seguir.

Olsen (2004) parte da recordação dos anseios espirituais que deram impulso à arte interpretativa do ator. O autor traz o entendimento de como a abertura do caminho espiritual associa-se ao exercício do ator. Mais do que um aprofundamento na dimensão espiritual do ator, ele nos apresenta um ator pesquisador e sujeito de sua transformação. Icicle (2006) desenvolve uma reflexão sobre a profunda natureza do ator e como esse ser se torna sujeito de sua ação ao ampliar sua consciência sobre o seu próprio trabalho, atingindo uma consciência extracotidiana, transcendendo seu corpo e sua mente na razão de sua ação. Por fim, Nunes (2012), apresenta a arte do ator como uma relação entre o fazer teatral e as faculdades de transcendência do ser humano. Assim, o autor retoma o entendimento do ator vinculado aos processos

espirituais, no qual observamos as relações entre corporeidade e consciência com o campo da espiritualidade.

Esses autores nos apontam de uma forma comum: (1) a busca pelas origens ritualísticas e sagradas do surgimento do ator; (2) a ideia da arte do ator relacionado à sua transcendência; (3) o ator pesquisador e sujeito de sua criação. Ao suscitar tais compreensões, esses autores defendem a arte do ator como um caminho pessoal que transcende o seu próprio corpo e mente. Tal ação intensifica a arte desse artista, pois ele irá viver o seu processo artístico com todo o seu ser no envolvimento consigo, com os outros atores e com o público, sendo sujeito de sua ação e estando sujeito a sua ação e ao público.

Mark Olsen é um ator, pesquisador e professor com uma dedicação ao longo da vida para ajudar atores e performers de todos os níveis a dominar as descobertas pessoais e habilidades práticas que podem impulsionar artistas a liberarem seu eu artístico mais verdadeiro. O autor traz uma grande reflexão sobre a origem da arte do ator, trazendo reflexões em seu livro intitulado *As máscaras mutáveis do Buda dourado*, sobre: O que é atuar? O que os atores fazem quando atuam? Nessa direção, o autor vai resgatar em Richard Schechner para responder essas perguntas, ao afirmar que os atores estão suprimindo a sociedade com um ingrediente estético primário e ritualístico que Schechner denomina “comportamento restaurado”. Sobre esse conceito Olsen, diz que:

Comportamento restaurado significa um comportamento que simultaneamente, é simbólico e reflexivo. Além disso, é uma representação do Eu comumente percebida como imóvel e fixa, isto é, sendo de fato um papel ou um conjunto de papéis. Resumindo, os autores ressaltam o aspecto efêmero da personalidade ao mesmo tempo em que reafirmam a unidade humana essencial. (Olsen, 2004, p.3).

Olsen ainda traz reflexões sobre os atores terem muito em comum aos buscadores espirituais, o diferencial para o ator é que ele precisa de uma plateia, já o pesquisador espiritual pode confiar num mestre, numa comunidade. Ele suscita, inclusive, que na antiguidade, o ator esteve claramente conectado aos processos espirituais e traz uma crítica sobre a desvinculação do ator à espiritualidade, basicamente pelo sistema de trabalho, como também, ao entendimento do que atualmente entende-se por trabalho espiritual.

Alexandre Nunes é professor associado da Universidade Federal de Goiás, editor-chefe da revista *Arte da Cena* e coordena o *LABORSATORI – Núcleo Multidisciplinar de Pesquisa em Artes da Cena* e autor do livro intitulado **ATOR, SATOR, SATORI – Labor e Torpor na Arte de Personificar**. Na obra supracitada, o autor mostra que o teatro, desde a sua origem remota nos rituais religiosos, não perdeu totalmente o contato com a essência profunda daquilo que se pode nomear de sagrado.

Nunes traz que a partir do século XX, o reconhecimento do ator como centralidade do fenômeno teatral levantou duas grandes questões: as faculdades rituais da cena, com consequências que vão além dos princípios estéticos, congregando fatores antropológicos; e a corporeidade do ator em estado de representação. Neste sentido, o autor diz que:

... numa retomada do sentido forte da palavra grega *dráma*, que poderia ser literalmente traduzida por “ação”. A discussão baseada nessas duas questões promoveu reflexões e debates variados, provocando a irrupção de novas teorias, conceitos e metodologias de trabalho: antropologia teatral, estudos da *performance*, etnocenologia, teatro físico, dramaturgias da imagem, teatro pós-dramático. Todas essas escolas e teorias só surgiram graças à reinvenção do ator no teatro, ao debates em torno da física das ações e à busca por uma linguagem própria à cerimônia teatral, à espetacularidade. (Nunes, 2012, p. 13 e 14).

O autor ainda esclarece que o renascimento do teatro no contexto acadêmico está conectado ao reconhecimento da espetacularidade, compreendendo a espetacularidade como o que pode ser designado, em termos místicos como cerimonial ou ritual. Assim, estudos sobre a origem do teatro em rituais religiosos, teatro e hierofania estabelecem vínculos entre a teatralidade e o espiritual, redefinem o teatro da velha concepção de: o teatro como fruto da ficção literária.

Gilberto Icicle nasceu na cidade Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É ator, diretor e pesquisador da área de Teatro. Possui doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004); é professor associado no Departamento de Ensino e Currículo e professor permanente no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É ator e diretor do Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator – UTA, grupo de criação e investigação teatral, que encenou os espetáculos: O Ronco de Bugio, O Marinheiro da Baviera, Mundéu e Nos Meses da Corticeira Florir. Icicle também é autor de diversos artigos

publicados e dos seguintes livros: **O Ator como Xamã** (2010) e **Pedagogia Teatral como cuidado de si** (2010).

O pesquisador contribuiu com a sistematização da compreensão da ideia-conceito da Arte do Ator que construo aqui no presente trabalho. Seus estudos refletem sobre sua prática artística e pedagógica como ator e diretor no Grupo de criação e investigação teatral “Usina do Trabalho do Ator”.

O autor defende a arte do ator como um caminho pessoal que transcende o seu próprio corpo e mente, demonstrando que tal ação intensifica a arte desse artista, pois ele irá viver o seu processo artístico com todo o seu ser no envolvimento consigo, com os outros atores e com o público, sendo sujeito de sua ação e estando sujeito a sua ação e ao público.

Sobre a ideia-conceito de arte do ator em Icfe (2010), extraio de sua obra **O Ator como Xamã** (2010, p. XIV), a compreensão de “Xamã”:

Assim como um xamã, o ator é sujeito de seu trabalho e está suscetível a determinados processos, configura sua consciência para obter êxito em seu trabalho e transcende seu corpo e sua mente para alcançar com todo o seu ser a plateia de observadores que, em última análise, é a razão de sua ação.

A criatividade também deve ser considerada nessa pesquisa, de uma vez que ela nos impulsiona a gerar novas ideias, a pensar de maneira original, transcendendo padrões e paradigmas. Sobre a ideia-conceito de Criatividade, extraímos da mesma obra a compreensão de “corpo consciência”:

Para entendermos melhor que o corpo não é apenas um instrumento, mas o próprio sujeito, vale lembrar que a porção física é apenas parte do trabalho, e melhor seria dizermos que o ator não trabalha exclusivamente com o seu corpo, mas antes, trabalha suas energias corporais. Essas energias são formas de se relacionar com o tempo e o espaço, os quais são corpo, mas também consciência, portanto, atividade física e mental das mais refinadas e desenvolvidas que o ser humano foi capaz de produzir até agora (Icfe, 2010, p. XVI).

Os estudos realizados nesse subtópico me ajudam e fundamentam as práticas artísticas e docentes realizadas em minha experiência, objeto de estudo da presente pesquisa. Os conceitos aqui apresentados alicerçam a construção da minha pesquisa, que parte da conexão entre conceitos-chaves e dos relatos de

experiência, a fim de refletir como algumas de minhas práticas pedagógicas e artísticas se apoiam em processos metodológicos construídos a partir da minha experiência e da conceituação dessa experiência.

Apresentadas as ideias-conceito da categoria de *Arte do Ator*, desenvolvo, a seguir, como outros estudos contribuíram para sistematizar a dimensão de *Docência em Teatro* na presente pesquisa.

1.3 DOCÊNCIA EM TEATRO

Essa categoria é necessária em nossa pesquisa , pois assim como a categoria do ator, pretendo levantar uma reflexão sobre o ofício de ser docente, para compreendermos em sua essência o que se trata essa categoria e como a compreensão da mesma vem sendo deturpada através de um sistema político, social e educacional que não permite o professor ser professor, reduzindo o docente a um mero lecionador de aulas em espaços escolares públicos que muitas vezes desrespeitam a própria capacidade humana, sem estruturas física, recursos didáticos e materiais mínimos necessários.

A partir dos estudos de Pimenta (2005), Vasconcelos (2005) e Libâneo (2007), defendo a concepção de docência como uma atividade de natureza pedagógica desenvolvida em espaços educativos, constituída por ações, saberes e competências, que caracterizam em grande medida o professor como um profissional. Nessa direção, Libâneo (2007, p.23) alerta que:

O conceito de docência passa a não se constituir apenas de um ato restrito de ministrar aulas, nesse novo contexto, passa a ser entendido na amplitude do trabalho pedagógico, ou seja, toda atividade educativa desenvolvida em espaços escolares e não-escolares pode-se ter o entendimento de docência.

Nessa perspectiva, as recentes pesquisas acadêmicas vêm se enveredando por reflexões sistemáticas da constituição da profissão docente como o exercício da pesquisa. Desta forma, a pesquisa é de suma importância para o bom desempenho do docente, uma vez que essa gera autonomia e criticidade. Corroborando essa premissa, Vasconcelos (2005, p.63) defende:

O papel do professor atualmente, não está mais centrado na racionalidade técnica, neste contexto torna-se de suma importância que o professor, seja também um pesquisador. Uma vez que, a prática da pesquisa concede-lhe uma autonomia e criticidade, já que, "amplia sua consciência sobre sua própria prática, a da sala de aula e a da escola como um todo, o que pressupõe os conhecimentos teóricos e críticas sobre a realidade.

Baseado nessa perspectiva foi possível sistematizar a compreensão da docência em teatro como o desejo e desafio de ensinar teatro na Educação Básica, com ética, responsabilidade e consciência, a partir dos conhecimentos pedagógicos do Teatro como área de conhecimento, bem como na investigação, experimentação e uso de diferentes procedimentos na produção artística (Santana, 2000).

Acredito que os trabalhos de Pimenta (2005), Vasconcelos (2005), Libânio (2007) e Freire (2001) auxiliam a construção do argumento que a práxis do artista/docente não é dissociada. Os autores trazem um aspecto humano do ser professor e que o trabalho do docente é reflexo de uma atitude humana, ou seja, o sujeito professor é uma pessoa, que deve lutar pelo seu aprimoramento enquanto profissional, assim, o produto de seu trabalho é reflexo de sua dimensão como pessoa – como xamã – para a construção dos saberes na prática educativa.

Sendo assim, o professor, como um profissional da Educação, é um sujeito que responde por si e que, a partir das suas atitudes, comportamentos, ética, responsabilidade e consciência, ensina o Teatro, como prática pedagógica, nesse sentido, reflete, com maior contundência, quem é o ser professor, um sujeito que coleciona experiências e as proporciona, visando a construção dos saberes.

Sobre a Pedagogia Teatral, no Brasil temos autores importantes que me ajudaram na compreensão da docência em teatro, tais como: Arão Paranaguá, Flávio Desgranges e Narciso Teles.

Arão Paranaguá de Santana é uma figura importante no campo da pedagogia teatral no Brasil, ele é professor e pesquisador da Universidade Federal do Maranhão, desde 1992, atuando no Curso de Licenciatura em Teatro. Ele desenvolveu uma abordagem única que combina teoria e prática para educar atores e diretores. Paranaguá acredita na importância de integrar o conhecimento teórico com experiências práticas intensas, proporcionando aos alunos um entendimento profundo do teatro e suas técnicas.

Sua pedagogia valoriza o processo criativo e a experimentação, encorajando os alunos a explorarem diferentes estilos e métodos de atuação. Além disso, ele enfatiza a conexão entre o teatro e a sociedade, buscando formas de usar o teatro como uma ferramenta para explorar questões sociais e políticas (Santana, 2020).

Paranaguá também é conhecido por sua abordagem interdisciplinar, incorporando elementos de outras disciplinas artísticas e acadêmicas no ensino teatral. Sua influência no campo da pedagogia teatral tem sido significativa, especialmente no Brasil, onde suas ideias têm ajudado a moldar a formação de novas gerações de artistas e educadores teatrais. Entre suas obras, gostaria de destacar: **Visões da Ilha: Apontamentos sobre teatro/educação** (2003), sob sua coordenação; e **Teatro e Formação de Professores** (2000).

Flávio Desgranges é um importante teórico e pesquisador brasileiro no campo do teatro. Diretor teatral, dramaturgo e psicanalista. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) desde 2015, entre sua produção gostaria de destacar **Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo** (2020) e **A Pedagogia do Espectador** (2003).

Desgranges desenvolveu uma abordagem peculiar à docência em teatro, enfatizando diversos aspectos fundamentais: (1) Integração teoria e prática, onde o pesquisador valoriza a integração entre o conhecimento teórico e a prática teatral. Desgranges acredita que os alunos devem não apenas estudar teorias teatrais, mas também aplicá-las em exercícios práticos e produções cênicas reais; (2) Exploração da linguagem teatral, na qual, ele incentiva os estudantes a explorarem diversas linguagens teatrais, como a dramaturgia, a encenação, a interpretação e a cenografia. Isso permite uma compreensão mais ampla e profunda do teatro como arte e forma de expressão; (3) a Interdisciplinaridade, valorizando-a no ensino do teatro, promovendo a conexão entre o teatro e outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a psicologia, a história e as artes visuais. Isso enriquece a formação dos alunos e amplia sua visão sobre o campo teatral; (4) o Desenvolvimento crítico e reflexivo, onde encoraja os estudantes a desenvolverem habilidades críticas e reflexivas, questionando e analisando tanto suas próprias práticas quanto o contexto cultural e social em que estão inseridos; e (5) Experimentação e inovação, onde Desgranges apoia a experimentação e a inovação no processo de ensino-aprendizagem em teatro. Ele incentiva os alunos a explorarem novas técnicas,

abordagens e formas de expressão, buscando constantemente renovar e revitalizar a prática teatral (Desgranges, 2020).

Esses elementos compõem o conceito de docência em teatro de Flávio Desgranges, destacando seu compromisso com a formação integral dos estudantes e sua visão dinâmica e contemporânea sobre o ensino e a prática teatral.

O conceito de docência em teatro segundo Narciso Telles envolve uma abordagem que vai além do ensino técnico ou formal das habilidades teatrais. Narciso Telles é um renomado professor e diretor de teatro brasileiro, conhecido por sua contribuição significativa para o desenvolvimento da pedagogia teatral no Brasil, é professor do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), PROF-ARTES e Educação na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Entre suas obras, gostaria de mencionar: **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua** (2012) e **Artes da Cena: Processos e Práticas** (2015).

Em sua visão, a docência em teatro não se restringe apenas ao ensino de técnicas de atuação, direção ou dramaturgia. Ela engloba também o desenvolvimento integral do indivíduo como artista, buscando promover uma consciência crítica e sensível sobre a arte teatral e seu papel na sociedade.

Telles enfatiza a importância de uma formação que estimule a criatividade, a reflexão e a experimentação no processo de aprendizagem teatral. Para ele, o professor de teatro não apenas transmite conhecimentos técnicos, mas também guia os alunos na descoberta de sua própria voz artística e na compreensão das diferentes linguagens e estilos teatrais (Telles, 2012).

Além disso, a docência em teatro segundo Narciso Teles também pode envolver a formação de futuros profissionais do teatro, preparando-os não apenas para atuar, mas também para compreender o contexto cultural, histórico e social em que estão inseridos.

Nesta direção, o conceito de docência em teatro de Narciso Telles abrange uma educação que vai além do aspecto técnico, valorizando a formação integral do indivíduo como artista e cidadão, com ênfase na criatividade, na reflexão crítica e na sensibilidade estética.

Apresentados os pensamentos que fundamentam o conceito de docência em teatro, desenvolvo a seguir, a categoria de artista/docente.

1.4 ARTISTA/DOCENTE

Agora apresento a categoria de Artista/Docente, na qual procuro entender como a mesma vem sendo representada e (in)compreendida em nossa sociedade e sistema educacional, mesmo sendo a realidade de muitos profissionais que assim como eu, dividem-se entre a arte e a docência. E como também arte é subjugada por ser realizada em espaços educacionais, ao mesmo tempo em que, muitas produções artísticas, desmerecem o processo educacional em seu labor.

No Brasil, poucos são os estudos sobre essa temática, por se tratar de uma pesquisa recente no campo acadêmico. No entanto, a pesquisa vai se basear no conceito de Artista/Docente a partir dos estudos de Strazzacappa e Morandi (2006) e Marques (1999). Nesses estudos, as autoras defendem a não dissociação entre a prática artística e a prática docente, estabelecendo que os processos de criação artística também sejam processos educacionais. Nesse sentido, a proposição do conceito/expressão “artista/docente” coaduna com o que apresentei nos tópicos anteriores, construindo um sentido sobre a Docência em Teatro e a Arte do Ator.

A esse respeito Marques (1999, p. 112) vai definir que:

...o artista-docente é aquele que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos explicitamente educacionais.

Essa compreensão de artista/docente põe em confronto o pensamento de que o ensino de teatro na escola é inferior à prática teatral realizada fora das instituições escolares, como se a formação do sujeito inibisse a qualidade artística do processo. Sobre essa questão, Pupo (2001, p.32) alerta:

Muitos dos diretores responsáveis pelas grandes transformações teatrais do último século, tais como Stanislavski, Grotowski ou Barba de certa forma foram também pedagogos. De modo radical eles sempre associaram a depuração de sua arte ao desenvolvimento pessoal daqueles que a praticam.

Compreendo o artista/docente como alguém que exerce tanto a prática artística quanto o ensino em sua carreira. Somos profissionais que não apenas criamos arte, mas também compartilhamos nossos conhecimentos e habilidades com outros, geralmente através do ensino em escolas, universidades ou instituições culturais.

Essa dualidade entre ser um praticante artístico e um educador pode trazer uma riqueza de perspectivas e experiências para o ensino de arte. Os artistas/docentes frequentemente trazem sua prática atualizada e suas experiências do mundo da arte para a sala de aula, proporcionando aos alunos uma compreensão mais profunda da prática artística contemporânea e uma visão da indústria criativa.

Ainda sobre a categoria de artista/docente, Strazzacappa e Morandi nos diz:

A carreira do professor, em muitos casos, é a garantia de sobrevivência no campo artístico, e aparentemente apresenta maior estabilidade. Mas muitos profissionais encaram-na como substituta, deixando de lado a sua própria vivência artística. Essa dissociação acaba repercutindo na própria atividade docente. Quando um profissional tem sua obra para cumprir, ele dá liberdade para seus alunos trilharem seus próprios caminhos. Quando não, ele busca no aluno a realização de sua obra. E no estabelecimento dessas relações acaba sempre prevalecendo a frustração, tanto do professor, por não vivenciar a arte, como do aluno por não corresponder às expectativas do professor. (Strazzacappa e Morandi, 2006, p.85).

Na citação acima, percebemos como a categoria do artista/docente está contextualizado em nossa sociedade. A problemática apresentada pelas autoras onde os profissionais encaram a educação como substituta, percebo que não é tão somente uma questão por parte do profissional, mas sim devido às condições de trabalho no sistema educacional brasileiro que impedem o artista/docente de fazer arte, isso por questões como: carga horária de trabalho que não contempla o tempo que o professor precisa para planejar e avaliar sua prática docente, sendo uma carga horária quase totalmente direcionada ao ato de lecionar aulas, o que faz o professor levar muito trabalho para ser realizado no tempo livre, onde não recebe por isso; salários baixos que fazem os professores procurarem outro vínculo para poderem ter uma vida mínima com dignidade; escolas sem espaços físicos e recursos materiais para poderem desenvolver seus processos de arte/educação. Essa é a realidade da educação básica no Brasil, sendo assim, o artista/docente muitas vezes, não pode mais fazer arte, nem fora, nem dentro da escola, uma triste realidade.

A desvinculação das funções de ser artista e ser docente compromete a ação docente desse professor em sala de aula. Muitas vezes a arte em sala de aula é compreendida como arte menor, por não está sendo realizada em teatros, galerias, ou outros espaços culturais. O não entendimento dos profissionais de educação a respeito do profissional que é o artista/docente também é uma grande problemática, pois o professor de arte é decorador da escola, monta “pecinhas”, “dancinhas”. E por um outro lado, num campo de produções do mercado cultural, dificilmente esse artista/docente poderá se encaixar, uma porque o horário da escola “suga” toda sua energia e tempo disponível, outra que como um produto no mercado, esse projeto artístico, muitas vezes está desassociado de uma compreensão humana e pedagógica no seu processo, o que não contempla a essência desse artista/docente que possui um lado mais humanizado, e procura sempre pela natureza do ofício de ser ator e o que ele quer dizer através da arte.

O conceito de artista/docente será retomado nos capítulos a seguir, uma vez que essa problemática é o cerne dessa pesquisa autoetnográfica.

Na próxima sessão, apresento a autoetnografia como proposição metodológica que reforça a condição do artista-docente como sujeito formado a partir de todas as suas experiências e que, ao resolver relatá-las/tratá-las autoetnograficamente, pode refletir de maneira mais objetiva sobre suas escolhas e sobre como elas adotam modos de organização/metodologias que foram e vão sendo desenvolvidas ao longo de sua vida. A partir da autoetnografia, minhas reflexões sobre minhas experiências como artista-docente se convertem no objeto de estudo da pesquisa.

1.5 AUTOETNOGRAFIA COMO PERCURSO METODOLÓGICO

Defendo nesta pesquisa a compreensão de artista/docente como sujeito que ao tomar consciência de seu processo, enquanto ator e enquanto professor, mantém um diálogo constante entre essas duas ações, gerando conhecimentos que ampliam e potencializam o seu entendimento e prática nessas atividades, o que incide num aprofundamento, autonomia e liberdade para condução de si mesmo e do outro em seu processo criador na arte e na docência, o que reverbera na sua transcendência enquanto humano e ser consciente de seu ato.

A partir de uma observação analítica sobre a minha experiência descrita na introdução deste trabalho, é possível afirmar que venho estabelecendo na minha trajetória formativa uma estreita relação entre a minha atividade artística como ator e a docência em teatro, constituindo-me, nesta perspectiva, em um artista/docente. Nessa direção, minhas reflexões sobre aspectos do meu processo formativo como artista/docente, em relatos de algumas experiências, são tratados, aqui, como objeto de estudo da investigação.

Desta forma, para compreender quais as contribuições das experiências provindas da relação entre ser ator e ser professor de teatro para a formação do artista/docente, adoto os pressupostos teórico-metodológicos da autoetnografia.

Sobre a pesquisa autoetnográfica, diferentes estudos vêm sendo desenvolvidos para melhor delinear essa prática investigativa (Kock, Godoi e Lenzi, 2012; Versiani, 2005, 2008; Reed-Danahay, 1997; Ellis e Bochner, 2000). Segundo a compreensão de Kock, Godoi e Lenzi (2012, p. 95):

A autoetnografia, por sua vez, representa um gênero da etnografia que aprofunda a pesquisa nas múltiplas lacunas da consciência do indivíduo relacionando-o com o meio em que está inserido através da experiência pessoal. O pesquisador analisa os aspectos culturais e sociais ao seu redor, *outward*, para em seguida realizar uma análise interna do si mesmo, *inward*, tornando-se assim, vulnerável à resistência cultural e às interpretações.

Conforme é possível verificar na citação acima, na pesquisa autoetnográfica, o pesquisador pode ser sujeito e objeto de seu próprio estudo, uma vez que ela se constitui uma metodologia reflexiva a partir da experiência vivida do pesquisador. Nessa perspectiva, Kock, Godoi e Lenzi (2012, p. 95), irão defender que a autoetnografia:

(...) permite o envolvimento do pesquisador, assim como a narrativa de seus pensamentos e suas opiniões reflexivas, diante do estudo em que está inserido; possibilita ao autor transpor para seu estudo todas essas experiências emocionais, revelando detalhes ocultos da vida privada. Para tanto, a descrição da vida social e suas relações precisa ser o mais completa e envolvente possível.

Nessa direção, a autoetnografia lembra ao pesquisador de refletir sempre sobre sua trajetória pessoal, suas transformações e subjetividades (Versiani, 2008),

na qual o pesquisador realizará constantes diálogos consigo e com o mundo em que vive, além de estar disponível e aberto para profundas reflexões. Para uma melhor compreensão sobre esses princípios, Versiani (2008, p. 22) esclarece que:

A esta atitude de observação da trajetória do próprio self, o antropólogo Michael Herzfeld denominou “dura reflexividade” (1997) o empenho na constante observação do self observando a si mesmo enquanto observa. Algo a que o teórico alemão Siegfried Schmidt, principal teórico da ciência da literatura empírica construtivista, denomina observação de segunda ordem, ou seja, o observador de si mesmo em seu ato de observar.

A partir da apresentação dos diferentes conceitos e princípios sobre a autoetnografia, é possível identificar uma característica comum em todos os estudos: a pesquisa autoetnográfica tem como elemento predominante a reflexão do pesquisador como objeto de estudo. No entanto, para que essas reflexões tenham materialidade, elas deverão ser registradas como relato de experiência em um diário, pois segundo Kock, Godoi e Lenzi (2012, p. 95):

É o relato da experiência do pesquisador, uma memória que servirá de guia para a pesquisa e possibilitará ao pesquisador aprofundar a sua análise e compreensão na história do objeto estudado, ampliando a interpretação dos significados dos eventos passados e presentes.

Sobre os diários como um instrumento de pesquisa e formação profissional, identifico na literatura especializada os estudos de Souza (2000), Zabalza (2008) e Souza, Souza e Carvalho (2006).

De uma forma geral, para esses autores, o diário:

é um registro reflexivo de experiências (pessoais e profissionais) e de observação ao longo de um período de tempo. Inclui, ao mesmo tempo, opiniões, sentimentos, interpretações, etc. descritivo, etnográfico, analítico, avaliativo ou reflexivo (Bolívar; Domingo; Fernandez, 2001, p. 187).

Corroborando esta perspectiva Zabalza (2008, p. 13) afirma que “A definição é voluntariamente aberta para conter os diversos tipos de diários, tanto pelo conteúdo que recolhem as anotações como pela forma como se realiza o processo de coleta,

redação e análise da informação”. Ratifica ainda o autor: “Os diários podem variar tanto pelo conteúdo que recolhem como pela periodicidade com que são escritos e pela função que cumprem.” (Zabalza, 2008, p. 15).

Conforme é possível verificar, existem diferentes concepções de diários presentes nos estudos de cunho etnográfico. Dentre estes, podemos citar o diário de bordo (Moura, 2006), o diário de campo (Minayo, 2000), o diário de aula (Zabalza, 2008) e o diário etnográfico (Souza, 2000).

Entretanto, nesta pesquisa utilizei os meus diários de bordo e demais fontes de registro, compreendidos do período entre 2012 a 2016, que são exercícios de escrita e registros pessoais das experiências tanto artísticas como docentes.

É importante destacar ainda, que este processo de investigação que acabei de delinear, está baseado na abordagem científica denominado de abordagem qualitativa. Essa compreensão opõe-se ao pressuposto de que há um só modelo de pesquisa, o qual se baseia nos estudos das Ciências da Natureza. De acordo com esta perspectiva, Goldenberg (1997), sobre o pensamento de Dilthey, afirma que há os cientistas que lidam com objetos externos, passíveis de serem conhecidos de forma objetiva e há os cientistas sociais, que lidam com emoções, valores, subjetividades. Nesta perspectiva, os métodos de pesquisa não são suscetíveis de quantificação, já que cada um desses tem um sentido próprio, constituindo o que se denomina de singularidade do objeto de pesquisa.

Desta forma, os cientistas sociais pesquisam os significados das ações sociais de outros indivíduos e deles próprios, ou seja, o pesquisador pode constituir-se sujeito e objeto de sua própria pesquisa (Goldenber, 1997). Nesta direção, esta pesquisa que desenvolvi tem orientação nos princípios da hermenêutica, que tem suas bases nos estudos sociológicos de Max Weber, na antropologia interpretativa e no modelo de análise cultural que propõe uma autorreflexão a respeito do trabalho de campo, tanto nos seus aspectos morais e epistemológicos.

Por fim, a partir de análise crítica sobre a temática de estudo, foram discutidas, nesse capítulo, as seguintes categorias teóricas centrais que nortearam a investigação: (1) Experiência Formativa em Arte; (2) Arte do Ator; (3) Docência em Teatro; (4) Artista/Docente (5) Autoetnografia como percurso metodológico. No próximo capítulo, descrevo as experiências como artista/docente, serão utilizados

como fonte de dados, os diários de bordo criados e demais registros de experiência do artista/docente, compreendendo o ano de 2012 a 2016, concentrando-me em duas experiências, apresentadas a seguir.

2. O CAMINHO É O MEIO: EXPERIÊNCIAS DO ARTISTA/DOCENTE

Descrevo as experiências como artista/docente, concentrando-me em duas experiências: (1) Experiência com a montagem do espetáculo *Que Bicho Você É?* da Companhia de Teatro Os Filhos de Pã da cidade de Bezerros-PE; (2) Experiência como professor de Teatro na Escola Dr. Amaro de Lira e César na cidade de Caruaru-PE.

Primeiramente, gostaria de dizer que a prática de escrever em cadernos sempre foi uma necessidade minha, a literatura me encantou desde muito cedo. Sempre gostei de ler, de escrever e desenhar. Escrever para mim é algo libertador, algo que me faz transcender, que me faz refletir sobre minhas ações, que me ajuda a planejar-me, a sistematizar os impulsos, os *insights*. Amava escolher os meus cadernos no Ensino Fundamental, e ainda amo. Eu fazia a capa para os meus cadernos. Eu tenho cadernos de poesia. Sempre compro um novo caderno para cada experiência nova: se vou participar de um curso, se vou começar um novo processo artístico, se vou começar o ano letivo, um novo projeto. Escrever sempre me ajudou a entender quem eu sou, e a refletir quem eu sou no processo que eu estou vivendo.

Então, ao realizar uma curadoria dos cadernos que seriam utilizados nessa pesquisa tive que abrir e revisitar todos os meus cadernos. Eu guardo todos eles em uma estante no meu escritório. Abrir os cadernos me encheu de emoção, passei um tempo relendo alguns deles, revisitando experiências. É como se pegasse um trem de volta ao passado, mas que também me leva ao futuro: revejo aquele projeto que não saiu do papel. Percebo aquela tomada de decisão conquistada, como também a mudança de atitude que ainda não fiz. Percebo os avanços, e até chego a pensar: Nossa que bobagem isso! Por que eu escrevi isso? Naquele momento parecia fazer sentido. Relembro vivências e elas vêm com um misto de alegria e dor. Bate uma nostalgia. Foi uma experiência revisitar esses diários, tão cheios de significados para mim, uma experiência muito forte. A princípio só queria identificar os que iria analisar nessa pesquisa e quando me vi... o dia tinha passado e eu estava com uma mesa

cheia de cadernos abertos. Ao final do dia, selecionei os diários que iria utilizar nessa pesquisa. Escrever me faz conectar-me comigo, é uma maneira de não me perder de mim. A seguir temos uma imagem de alguns desses meus cadernos:

Figura 1 - Diários de Bordo (capas)



Fonte: Acervo pessoal. (junho, 2023)

Nesses diários, eu escrevo os processos que estou vivenciando como artista e como docente. Eu planejo as aulas nesses diários, mas não um planejamento formal, com todos aqueles itens requisitados que são necessários num planejamento de aula. Eu já tenho, em outros documentos formais, o planejamento geral do projeto que irei desenvolver, mas no dia a dia, a partir do primeiro encontro, tudo aquilo que foi planejado é apenas um norte para me guiar. Mas é nos cadernos, quando normalmente estou só, que reflito o processo que estou vivendo e escrevo. Por exemplo, se estou num processo de direção de um espetáculo, começo a refletir como foi o ensaio passado, como aquele jogo foi desenvolvido pelos atores, o que eles precisam para melhorarem suas atuações, o que o grupo está sentindo, o que o grupo está precisando, qual a energia do processo que estou como ator em um espetáculo ou curso. Após o ensaio, quando chego em casa, começo a refletir sobre o que foi aquele processo que vivenciei no meu corpo, quais os sentimentos, quais as minhas relações com os outros no processo, quais os *insights* que vieram, e daí sinto como será o próximo passo, o que devo fazer no próximo ensaio e escrevo como um roteiro

que me serve de termômetro para guiar o encontro seguinte, isso tanto para os processos como ator, como para docente.

2.1 EXPERIÊNCIA COM A CIA DE TEATRO OS FILHOS DE PÃ

Dando continuidade, irei relatar a experiência com a montagem do espetáculo de teatro *Que Bicho Você é?* da *Cia de Teatro Os Filhos de Pã* da cidade de Bezerros-PE. Já apresentei uma breve biografia sobre a companhia, mas para melhor entender nosso objeto de estudo irei apresentar como surgiu essa companhia de teatro.

O grupo surgiu a partir de um curso de iniciação teatral que ministrei pela prefeitura de Bezerros-PE no ano de 2013, de julho a dezembro, com carga horária total de 120 horas/aula, no auditório do Centro Municipal de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente. Abaixo vemos algumas imagens das aulas desenvolvidas nesse curso:

Figura 2 - Registros do Curso de Iniciação Teatral 2023



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo *layout*. (julho, 2013)

Eu tinha saído de Recife para ir morar em Bezerros, minha cidade natal, e acabara de assumir também o concurso para Professor de Arte da cidade de Caruaru-PE, motivo do meu retorno, pois Bezerros e Caruaru são cidades muito próximas. Ter um Grupo de Teatro sempre foi um sonho meu. E naquele momento eles estavam aparecendo na minha frente, naqueles jovens extremamente talentosos, com uma energia maravilhosa e desejando muito.

Jovens que não haviam assistido nenhum espetáculo de teatro profissional. Em Bezerros, cidade do interior do Agreste Pernambucano, poucas são as atividades teatrais existentes, não é uma cidade que está na rota do circuito teatral, então raríssimos são os espetáculos de teatro ou oficinas/cursos de formação que chegam para a cidade. Então o primeiro curso de teatro tinha sido o que estavam cursando comigo. Pensei... é possível criar um grupo com eles? Vou precisar formá-los? Será que consigo compartilhar minha experiência com eles através dos cursos, oficinas, espetáculos, filmes que tinha realizado e de outras vivências? Como criar um grupo de teatro numa cidade que não havia nenhum grupo ou movimento de teatro, curso ou um prédio de teatro, por exemplo? Além do mais, em uma cidade onde já havia saído de lá, para morar em Recife-PE, por falta de oportunidades e pelo desejo em aprender e ser mais. Arrisquei que sim! Me vi naqueles jovens sonhadores, parecia que estava voltando ao tempo, parece que queria levar e guiar eles juntamente comigo para que não passassem por tantas dores e dificuldades que passei. Parece que queria ajudar ao Chico (eu mesmo) que sofreu tantas dificuldades ao sair de sua casa do interior e ir morar numa cidade grande como Recife, ainda mais numa casa do estudante, dividindo o quarto com mais três desconhecidos.

Então, o sentimento de pertencimento nos tomou, queríamos dizer algo através dos nossos corpos, logo nos identificamos como uma família. Tanto é que nosso primeiro espetáculo intitulado *Ludos*, seu nome inicial era *A Família*, como também, o próprio nome da nossa companhia inicialmente era *Os Filhos da Peça*, a Peça (palavra presente no primeiro nome da companhia) nesse sentido, externava o nascimento deles enquanto artistas a partir do processo de construção do espetáculo. *Ludos* foi montado a partir de jogos de improvisos teatrais, onde nós trazíamos cenas do nosso cotidiano, de nossas famílias e de nossa cidade, a partir das vivências e da observação das pessoas do nosso convívio, pessoas da cidade. Estávamos então, teatralizando a vida cotidiana, com humor e crítica. Esse espetáculo foi tão potente e

transformador que quando perguntei a eles qual seria o nome do nosso grupo, eles chegaram a uma conclusão que seria *Os Filhos da Peça*, senti ali que o teatro estava nos transformando, pois nasciam filhos do teatro, do processo vivenciado, ali na nossa cidade de Bezerros, uma experiência consumada.

Dando continuidade, em 2014, iniciamos um processo de pesquisa para criação do nosso novo espetáculo. Já éramos um grupo consistente composto por 7 (sete) atores/atrizes, contando comigo. Entre esses integrantes, dois deles eram meus sobrinhos, que se identificaram com o teatro, desde a minha volta à cidade de Bezerros: João Paulo que tinha a mesma idade dos demais integrantes do grupo, em torno de 15 (quinze) a 17 (dezesete) anos; e Vinícius, que morava comigo e tinha apenas 7 (sete) anos de idade, um prodígio no Teatro. Eu tinha as funções de diretor e de ator. A função pedagógica de pesquisar, planejar ensaios, ministrar esses ensaios e vivenciar junto com eles, foi tarefa muito difícil a princípio, mas essa ação estava fortalecendo cada vez mais a minha formação de artista/docente.

Primeiramente, começamos com a definição do gênero, e decidimos que seria interessante trabalhar com o teatro para a infância. Pesquisei alguns textos e os levava para conhecimento e leitura. Começávamos com um aquecimento vocal antes de iniciarmos a leitura, logo após, eu apresentava uma breve biografia do autor e depois iniciávamos a leitura. Durante esse processo eu trocava os personagens entre os atores/atrizes para ir experimentando como os personagens iam se encaixando com eles/elas.

Após muitas leituras, gostamos do texto intitulado *Zeca Lanterninha* de autoria de Everson Melquiades e Acrimore Júnior. O texto não contemplava a quantidade de atores/atrizes do nosso grupo, era bem curtinho e muito simples, pois foi escrito pelos autores enquanto ainda eram crianças. Mas o enredo dessa história nos cativou, e esse texto serviu de inspiração para nosso processo. O texto falava de animais que estavam em busca de um lugar mágico, que queriam se tornar outros animais, pois estavam tristes com quem eles eram. Acredito que essa busca por um lugar mágico, por transformar, transcender, nos chamou atenção, pois nos sentíamos, não vistos perante à sociedade e buscávamos esse lugar de fala, de poder compartilhar nossa arte, nosso modo de ver a vida, enquanto artistas.

Comecei conduzindo um processo de preparação ritualístico onde pesquisávamos qual o bicho (animal) que existia dentro deles. Esse processo foi muito gostoso, intenso, cheio de emoções. O professor Doutor Everson Melquiades de Araújo Silva, da Universidade Federal de Pernambuco, estava na função de Direção de Arte do Espetáculo. Nós articulamos uma visita ao zoológico na cidade de Recife-PE e uma vivência na mata com os atores. Essa vivência foi muito especial e cheia de surpresas, como a interação e o contato visceral dos atores com os elementos da natureza. Estávamos em processo de criação da dramaturgia do nosso espetáculo, e eu queria que ao invés de escrever um texto com personagens, esses personagens fossem trazidos por eles (atores/atrizes) durante o processo de experimentação cênica, através dos ensaios. Queria que eles entrassem em contato com o seu eu interior e trouxessem qual o bicho (animal) existia dentro de cada um. Planejei os ensaios de maneira que proporcionassem a eles esse contato com o seu eu interior, seu eu ritualístico, assim como foi apresentada a categoria de arte do ator dessa investigação, sempre guiei o processo de ensaios contemplando a busca pelas origens ritualísticas e sagradas do ator; a ideia da arte do ator relacionado à sua transcendência; e o ator pesquisador e sujeito de sua criação. A partir das experimentações cênicas e das anotações que fazia da mesma é que comecei a criar os personagens para a dramaturgia do nosso espetáculo, assim como, a narrativa do espetáculo teve como fonte as experimentações cênicas do espetáculo.

Como antes já mencionado, a formação de atores foi algo que me encantou enquanto estava cursando disciplinas no curso de graduação. Antes queria só ser ator, mas depois me interessei em como se davam esses processos de formação. Minha atuação junto com o grupo sempre foi muito como professor, aliás já os conhecia a partir da relação como professor deles no Curso de iniciação Teatral. E agora os estava conduzindo em busca de uma formação na atuação. Sempre conversava com eles, tentando suscitar nos atores/atrizes, a autonomia enquanto artista. Explicava para eles que éramos um grupo, que precisávamos ter funções nesse grupo, e que também eles acabariam me conhecendo mais, que iríamos nos conhecer mais pessoalmente. De certa forma me sentia mais exposto a eles, pois há uma certa formalidade entre professor e estudante e essa relação estava se transformando, ao ponto de sairmos juntos para vários lugares, e minha mãe fazer vários almoços para eles após os nossos ensaios. Estávamos vivendo como uma

família. Nossos sonhos de levarmos o teatro para que todos da cidade conhecessem eram enormes. E mais... sonhávamos em montar muitos espetáculos e viajar pelo mundo todo. O nome do nosso grupo ficou *Companhia de Teatro Os Filhos de Pã*.

O nome “Os Filhos de Pã” refere-se ao deus Pã da mitologia. As histórias sobre Pã são muitas, sua origem é misteriosa. Seria Pã o mais forte dos deuses, cuja existência é mais antiga que o próprio mundo ou seria ele um fanfarrão, amante das ninfas que preferia descansar à sombra das árvores? Metade humano e metade bode, Pã é um deus que renega os privilégios de viver no olímpio e prefere conviver com os humanos, nos bosques do agreste da antiga Arcádia.

Na mitologia grega “pan” significa “tudo”, no dialeto da antiga Arcádia significa “rústico”, de pan também temos a origem do nome pânico. Pã, no fundo, representa o coração enigmático da existência. O culto ao deus Pã deu origem à Lupercália, festa da Roma Antiga para promover a purificação, saúde e fertilidade, festa tal que influenciou o surgimento do Carnaval, manifestação essa tão forte no Brasil e na cidade de Bezerros-PE. Segundo as lendas gregas, Pã foi responsável por ter avisado Zeus e seus companheiros da chegada dos Titãs e do começo da guerra entre as entidades. Por isso, Pã foi imortalizado nos céus na forma da constelação de Capricórnio.

Muitas são as origens e versões de sua história, mas o que esse deus inspirou para ser o nome de nossa companhia? Bem, a humanidade de Pã, esse deus antropozoomórfico que se renega a conviver com os deuses do olímpio e prefere um caminho alternativo para viver com os humanos, foi o que mais nos chamou atenção. Ao sermos uma Companhia de Teatro no agreste do interior de Pernambuco, muitas vezes nos sentimos “fora da caixinha”, “nadando contra à corrente”, preferimos à humanização, o autoconhecimento de nossos anjos e demônios, dores e delícias, dúvidas e certezas e seguimos em sentido de resistência, em busca de, através da Arte, realizarmos o ritual do encontro, corporificar o sensível existente, explorar os prismas existentes do complexo ser humano. Nada mais teatral que Pã na artesanidade rústica de se fazer teatro com tantas dificuldades, com os questionamentos de por que se fazer Teatro em uma sociedade alienada culturalmente pela cultura midiática de massa. Ao mesmo tempo, somos tudo, renegamos o que prevê a conduta moralista social e os pressupostos benefícios ao se enquadrar num sistema, e decidimos descer para nossa Arcádia no agreste

pernambucano. Somos tudo, pois a Arte é capaz de tudo. No espaço cênico as criações são ilimitadas, vários mundos são expostos e revelados pela magia do Teatro.

Dessa forma, criamos e inventamos nosso mundo, como o personagem Peter Pan (cujo nome tem origem do deus Pã), que prefere viver livre em sua Terra do Nunca. Pã prefere viver em sua liberdade, não esconde sua natureza humana, nem animal, ele evidencia os defeitos e as qualidades humanas. Assim, a Arte nos toca, pois só é possível ter algo a dizer se embarcamos profundamente nos mais íntimo de nós, em tudo o que somos, em nossa complexidade e simplicidade de ser. Somos Pã e sua flauta mágica a produzir magia e arte com nossos corpos!

E assim seguíamos na montagem do nosso novo espetáculo. Ao revisitar os diários de bordo, revejo meus planejamentos e consigo perceber como escrever me fez sistematizar e guiar melhor o processo com os atores. Senti a necessidade de que esses corpos deles(as) fossem transformados, que se conectassem com o primitivo, o ritualístico e espiritual que toma o nosso ser ator. Como os personagens eram bichos todo um trabalho de corpo e voz foi pensando para conduzir os atores. Eu também era um personagem no espetáculo. Foi grande o desafio de dirigir e atuar num mesmo espetáculo, pois conduzia a preparação deles e quando sentia que eles estavam encaminhados no ensaio eu entrava como personagem e interagia com eles.

A dramaturgia do espetáculo foi criada a partir de improvisos cênicos realizados a partir da proposta de criação do personagem e vivência desse personagem com os outros. Após os ensaios eu anotava no caderno os jogos, as vivências que seriam interessantes para serem explorados e até mesmo para criação da dramaturgia do espetáculo. Abaixo vemos uma imagem de registros presentes em um dos diários. Na figura 3 (três) tem um compilado com 9 (nove) imagens, descrevo elas no sentido da esquerda para direita de cima para baixo: Nas imagens 1, 4, 5, 6 e 7 podemos ver uma relação de possíveis improvisos realizados pelos atores/atrizes que poderiam entrar para dramaturgia do espetáculo, eu criava exercícios de teatro a partir de motes, jogos e técnicas, esses exercícios eram criados a partir de jogos teatrais que eu já tinha vivenciado como ator em outros processo artísticos, eu os adaptava e até mesmo criava novos jogos para que pudéssemos experimentar nos ensaios, com o objetivo de construir a narrativa do nosso espetáculo, a partir das improvisações; Na imagem 2, conferimos um rascunho de ordem dos jogos experimentados, com objetivo de

construir a narrativa do espetáculo; Nas imagens 3 e 8, um roteiro de ensaio, com uma sequência de ações a serem desenvolvidas nesses ensaios, nesse momento do processo, a condução estava muito visceral em mim e apenas com tópicos já conseguia planejar qual seria o próximo passo a ser tomado; Na imagem 9, com a falta de um ator no ensaio, resolvemos conversar ao invés de ensaiar, pois o espetáculo já estava bem desenhado, e ensaiar sem um ator, não fazia mais sentido, esse também é um dos grandes problemas em se fazer teatro, tornamo-nos reféns uns dos outros, uma falta compromete a realização do ensaio, quando a etapa no processo é ensaiar todo o espetáculo. Nesse dia, percebi também o cansaço dos atores, como também o meu, começamos a conversar e a conversa foi fluindo para outros lugares, tais como, o que estávamos passando em nossas casas, nossas dificuldades em conciliar os trabalhos, estudos e os ensaios com o espetáculo, conversas sobre como a cidade não valorizava o que estávamos fazendo, a dificuldade em encontrar patrocínio para o espetáculo, como aquele processo era tão importante para nós, como estávamos sendo uma família, passávamos muito tempo juntos, falamos sobre os nossos sonhos com a arte, foi uma roda de cura, de muito amor e generosidade, na imagem eu escrevo “não ensaiamos o espetáculo, ensaiamos a vida”.

Figura 3 - Diários de bordo (improvisos cênicos)



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo layout. (junho, 2023).

O processo metodológico de montagem desse espetáculo, buscou sempre dialogar com o que os atores/atrizes tinham para expressar através da arte, o que queríamos dizer através da arte? O que nossos corpos e vozes queriam comunicar? Todo o processo que estávamos vivendo repercutia na criação do nosso espetáculo: nossos anseios, nossos medos, nossos desejos, nossas alegrias e dores. E sim... uma busca incessante com o mais profundo de nós: O que queríamos expressar que

aquela cidade do interior nos limitava? O que uma sociedade cada vez menos sensível restringia a nós artistas? E sim... a dramaturgia do espetáculo materializou o que queríamos dizer enquanto artistas. A seguir temos o trecho de abertura do espetáculo *Que Bicho Você É?*:

Os bichos entram cantando

Abra o seu coração
Para embarcar nessa viagem
Não precisa levar nada não
Aqui você mesmo é a bagagem

Pisque seus olhos, muito, muito ligeiro
Molhe a boca com sua língua.
Limpe o nariz pra sentir o cheiro
Abra as orelhas, corte o pêlo

Divida o que é bom,
Me dê logo um abraço.
Que cheirinho bom
Te levo no braço

A gente só precisa
De você aqui
A viagem será linda
Se você está presente

Que bicho você tem
Dentro desse coração
Deixa o bicho sair
Ele quer se divertir.

(GOUVEIA, Francisco, 2014).

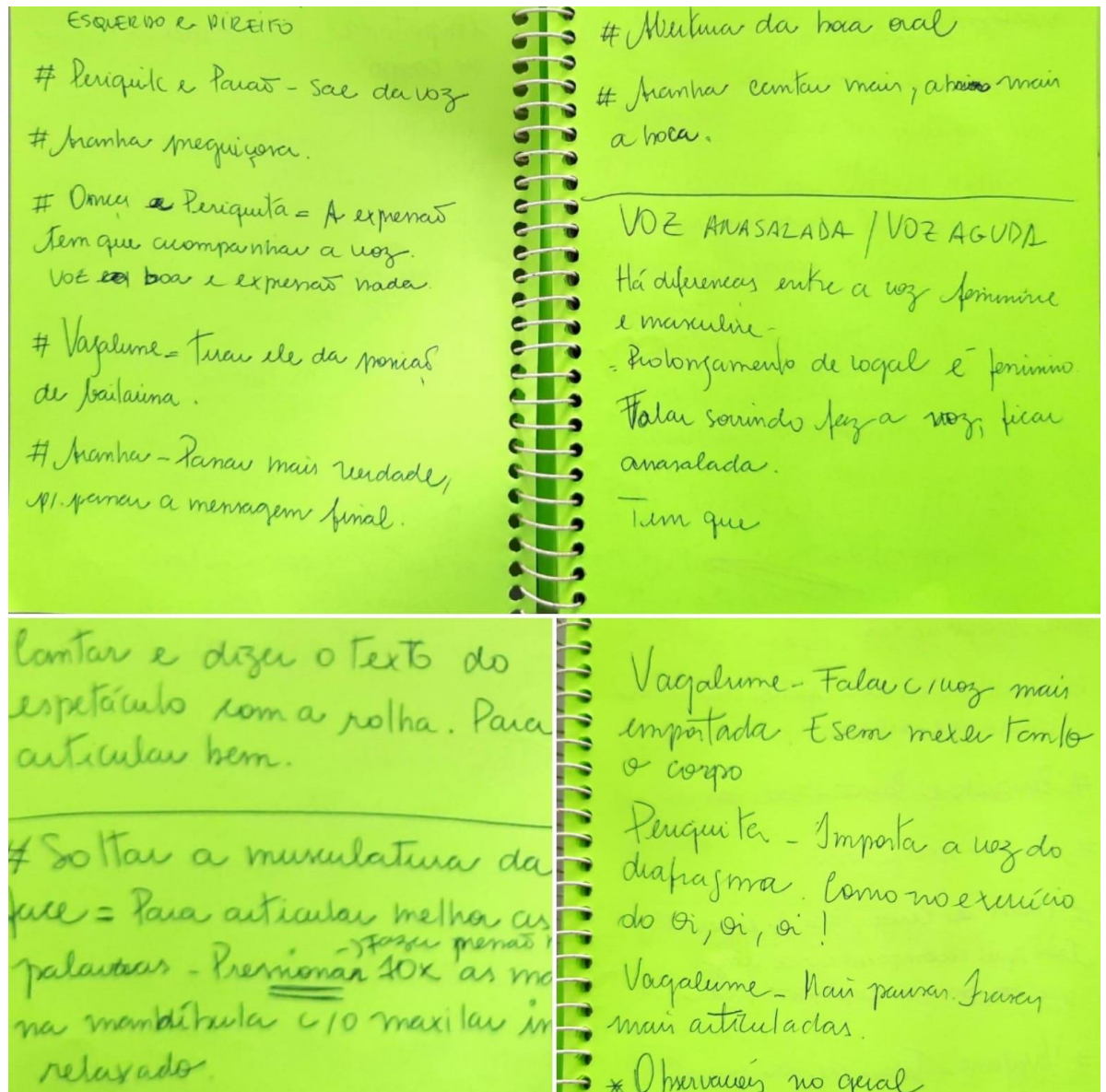
Interessante falar como a pedagogia alinhada à criação artística, potencializa o poder da arte e de seu produto artístico. Como ator eu tinha passado por vários outros processos de criação que foram muitas vezes, comerciais, com prazos curtos, objetivados e focados no produto artístico, o processo do artista era desconsiderado, desde que ele apresentasse os resultados almejados. A arte nesses processos, muitas vezes não fazia nenhum tipo de sentido. Eu sentia muita falta de vontade para ir aos ensaios, por muitas vezes me sentia como se estivesse me “prostituindo” em função de um produto que não estava me “tocando”. Não acredito que essa seja a função do artista. O mercado de trabalho artístico está muitas vezes vinculado à venda de um produto, a concepção do mercado de arte como mero produto comercial pode ser vista como uma abordagem em que a arte é tratada principalmente como uma mercadoria a ser comprada e vendida com o objetivo de obter lucro. Nesse cenário, a ênfase é colocada no valor financeiro da obra de arte, muitas vezes em detrimento de seu valor artístico, cultural ou emocional. Neste contexto, a arte pode ser vista simplesmente como uma mercadoria a ser negociada, sujeita a flutuações de preços e a demanda de compradores. Isso leva a uma visão superficial e mercantilizada da arte, na qual o foco principal é o potencial de lucro, em vez do apreço pela criatividade, expressão e significado por trás das obras.

É importante lembrar que o mercado de arte é um ambiente complexo, onde diversas forças e interesses estão em jogo, as transações artísticas não devem ser motivadas puramente pelo lucro. Muitos artistas e público de apreciadores valorizam a arte por sua importância cultural, social e intelectual, indo além do aspecto puramente comercial. Essa visão da arte como bem de consumo também levanta questões sobre a comercialização excessiva da arte, a descaracterização de seu valor artístico e a mercantilização da criatividade. Além disso, descaracteriza a essência da arte como uma expressão única e significativa da experiência humana, reduzindo-a a um simples produto para ser consumido.

Então, manter a perspectiva pedagógica na construção do meu espetáculo, a princípio num sentido de contribuir com a formação dos jovens atores me fez vislumbrar um mundo sensível, um caminho maravilhoso entre a pedagogia e a criação artística. O docente alimentando o ator e vice-versa, contribuindo para minha formação de artista/docente.

O processo de construção de personagem passou por momentos de vivência, pesquisa e sistematização. A construção do corpo para cada personagem assim como a voz para esse personagem, foram criados a partir de muitas observações e construídos minuciosamente. Tratava-se de atores iniciantes, onde o único contato com o teatro que haviam tido, fora comigo no curso de iniciação teatral e com a montagem do nosso primeiro espetáculo intitulado *Ludos*, um espetáculo composto por jogos de improviso. Esse espetáculo *Que Bicho Você É?* até hoje foi o grande espetáculo realizado por nossa companhia, um trabalho muito intenso de praticamente 1 (um) ano e 6 (seis) meses de montagem. Para que ficasse claro para os(as) atores/atrizes, algumas características dos personagens eu anotava nos diários, características dos personagens observadas durante as vivências de construção nos ensaios. Segue a seguir algumas dessas anotações:

Figura 4 - Diários de bordo (características dos personagens)



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo layout. (junho, 2023)

Na imagem acima, fiz anotações como estavam o corpo e voz dos atores, durante os ensaios. Como os personagens do espetáculo eram animais, requeria de nós um trabalho específico e trabalhoso para construção de corpo e voz. Durante os ensaios eu observava atentamente como estava a performance dos atores, pois as movimentações deviam ser sempre considerando o corpo construído para o personagem. Algum personagem, como um periquito (pássaro), sua estrutura era extremamente mais leve que a do ator, essa leveza tinha que estar em todos os movimentos do personagem, como também, o trabalho que fizemos de observação e

estudo desses bichos, os trejeitos, movimentos, personalidades que identificariam esses bichos, tinham que estar presentes. Com o trabalho vocal, nós tivemos um acompanhamento com o fonoaudiólogo, especialista e pesquisador da voz, Geová Amorim, como clínico esse profissional trabalhou no grupo como aquecer e projetar a voz de uma forma que não prejudicasse nossa saúde vocal, sua participação foi pontual, direcionando exercícios específicos para cada personagem. Durante os ensaios, eu ficava observando como estavam a voz e corpo desses personagens, e registrava nos diários as observações necessárias para correção e aprimoramento dos personagens. Eu identificava as fragilidades e já pontuava o que precisaria melhorar, sugerindo exercícios.

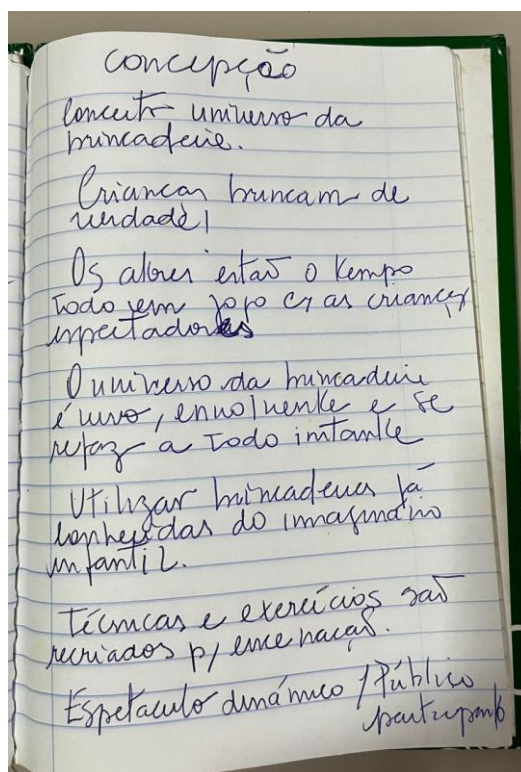
Após os vários ensaios de improviso e construção dos personagens, já tínhamos várias cenas que poderiam ser utilizadas no espetáculo. Então, após esse processo eu escrevi o texto do espetáculo *Que Bicho Você É*, um texto composto por 7 (sete) personagens e seus referidos atores: Bombom (pavão) – Lucas Vasconcelos; Chico (dragão pai) – Francisco Gouveia; Chitaro (onça) - João Paulo Souto Maior; Lili (periquito fêmea) – Ianka Luana; Tricolina (aranha) – Alexandra Porto; Vikitor (dragão filho) – Vinícius Gouveia; Zeca Lanterna (vagalume) – Arthur Alcântara.

Concomitante aos ensaios e construção da dramaturgia, tivemos uma equipe que, sob a minha supervisão e a do diretor de arte, cuidou dos elementos visuais e sonoros, do espetáculo. Todo esse processo foi feito através de muitas pesquisas, experimentações e diálogos juntamente comigo, com o diretor de arte do espetáculo, os atores e os demais profissionais, sempre em diálogo e democraticamente. Contamos com a seguinte equipe presente em nossa ficha técnica: Cenografia (Criação): Altino Francisco, Mara Oliveira; Cenografia (Execução): Silvano Silva; Design de Luz (Criação e execução): Dado Sodi; Design de Figurino (Criação e execução): Sullivan Oscar; Design de Maquiagem (criação): Gerailton Sales; Design de Som (Criação): Thiago Aguiar e Thiago Lassiere; Coreografia e Preparação Corporal: Amanda Melo, Jonatas Luan; Fonoaudiólogo / Preparador Vocal: Geová Amorim; Desenhos e Design Gráfico: Hélio Meireles; Produção Executiva: Bárbara Aguiar; Assessoria de Imprensa: Hayla Cavalcanti.

Agora, apresento o conceito geral de nossa encenação: *Que Bicho Você É?* é um espetáculo infantil permeado pelo poderoso mundo imaginário das fábulas. Sua narrativa contava a história de animais em busca de um lugar mágico. Cansados de

ser o que são e por isso não tendo mais alegria de viver naquele corpo que possuem, os animais só viam seus defeitos e encontravam-se numa grande tristeza. Um pavão que queria ser uma onça, um periquito que queria ser um dragão... Desejando ser outro bicho, cada animal sai em busca de um lugar fantástico, no qual possam virar o que quiserem. Abaixo vemos uma imagem de registro em um dos diários, onde estava rascunhando sobre o conceito do espetáculo:

Figura 5 - Diários de bordo (conceito do espetáculo)



Fonte: Foto de arquivo pessoal. (dezembro, 2023).

Durante essa viagem eles se depararão com inúmeros encontros, desafios e surpresas que compunham essa aventura. Com músicas, jogos e brincadeiras, o espetáculo traz a mensagem de que tudo que precisamos já se encontra dentro de nós mesmos e que a felicidade provém do reconhecimento de nossas qualidades e da aceitação de nossos defeitos, utilizando-os de forma positiva na vida.

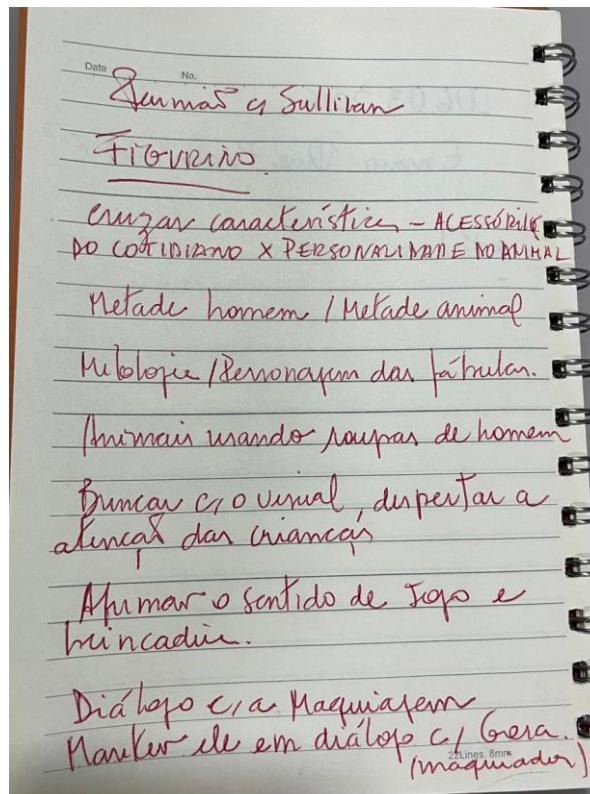
Dessa forma, o conceito do *universo da brincadeira* foi adotado para encenação, uma vez que esse universo está presente o tempo todo na realidade infantil. Crianças brincam de verdade! Assim, os atores nessa encenação estavam o tempo todo em jogo com as crianças/espectadores. O universo da brincadeira é

aberto, vivo, envolvente e se refaz a todo instante. Nesta direção, optamos por uma encenação que envolvesse o espectador em uma grande viagem ao mundo das fábulas dentro do teatro.

Brincadeiras já conhecidas do imaginário infantil eram utilizadas, assim como também técnicas, jogos e exercícios teatrais eram recriados e utilizados na encenação, construindo assim um espetáculo dinâmico que convidava o público a participar do mesmo. O espetáculo possuía uma hora (1h) de duração.

Sobre o processo de criação do figurino, partimos de uma perspectiva minimalista, utilizando das características físicas marcantes dos animais para criação de um figurino, com um cruzamento dessas características, com roupas do acessório cotidiano que traduzissem em sua forma e movimento a personalidade do animal/personagem. Nesta direção, o figurino do espetáculo aproximou-se do conceito de moda do cotidiano, especialmente do estilo denominado de *animal print* (impressão/estampa de animal). A seguir tem-se uma imagem de registro em um dos diários de uma reunião minha com Sullivan Oscar, figurinista do espetáculo, na imagem anotei alguns pontos para discutir com ele. Esse trabalho de direção e de supervisionar a criação dos elementos visuais e sonoros do espetáculo, é um papel muito delicado e muito importante para que todas as concepções estejam em harmonia, com a concepção geral do espetáculo.

Figura 6 - Diários de bordo (figurino)

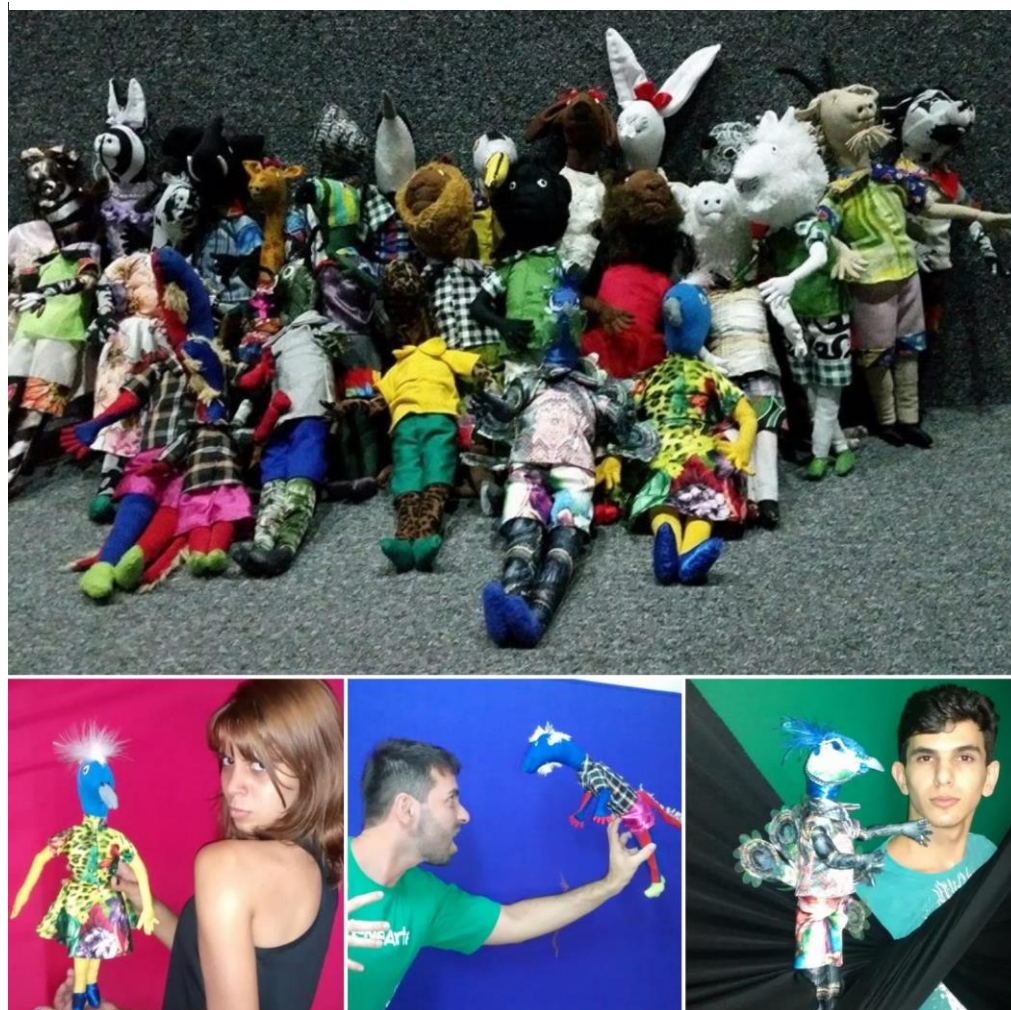


Fonte: Foto de arquivo pessoal, (dezembro, 2023).

O objetivo era que o visual do figurino levasse o espectador a compreender que eram animais usando roupas de homem. Acreditamos que essa brincadeira no visual, despertasse a atenção das crianças e afirmasse o sentido de jogo e brincadeira existente na concepção da encenação.

O figurino também dialogou com a maquiagem trazendo leveza ao conjunto visual. Da mesma forma que utilizar de acessórios do vestuário cotidiano levou as crianças a se posicionarem enquanto espectadores participantes e reflexivos da obra, que entendem que o que se está apresentando é um espetáculo teatral com a magia e mecanismos das linguagens que o compõem. Esse figurino foi inspirado na produção da artista bezerrense pernambucana Josefa Clemente dos Santos, da cidade de Bezerros, que produz bonecas/bonecos de pano com metade gente, metade bicho, conforme podemos verificar na imagem apresentada a seguir:

Figura 7 - Bonecos de Pano de Dona Josefa e Atores/Atrizes do espetáculo



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir de imagens de autoria de João Paulo Souto Maior (2015)

Os bonecos de pano de Dona Josefa, foram inspiração para o figurino e para cada personagem do espetáculo foi encomendado a ela um boneco de pano. Terminávamos nossas apresentações apresentando o trabalho dessa bonequeira e ao lado da bilheteria sempre deixávamos expostos os bonecos de pano para à venda ao público. Essa foi uma maneira que encontramos de ajudar a bonequeira da nossa cidade, incentivando a sua produção. Todo o dinheiro arrecadado era entregue totalmente à Dona Josefa.

A seguir temos umas imagens dos croquis finais do figurino do nosso espetáculo:

Figura 8 - Croquis de figurino



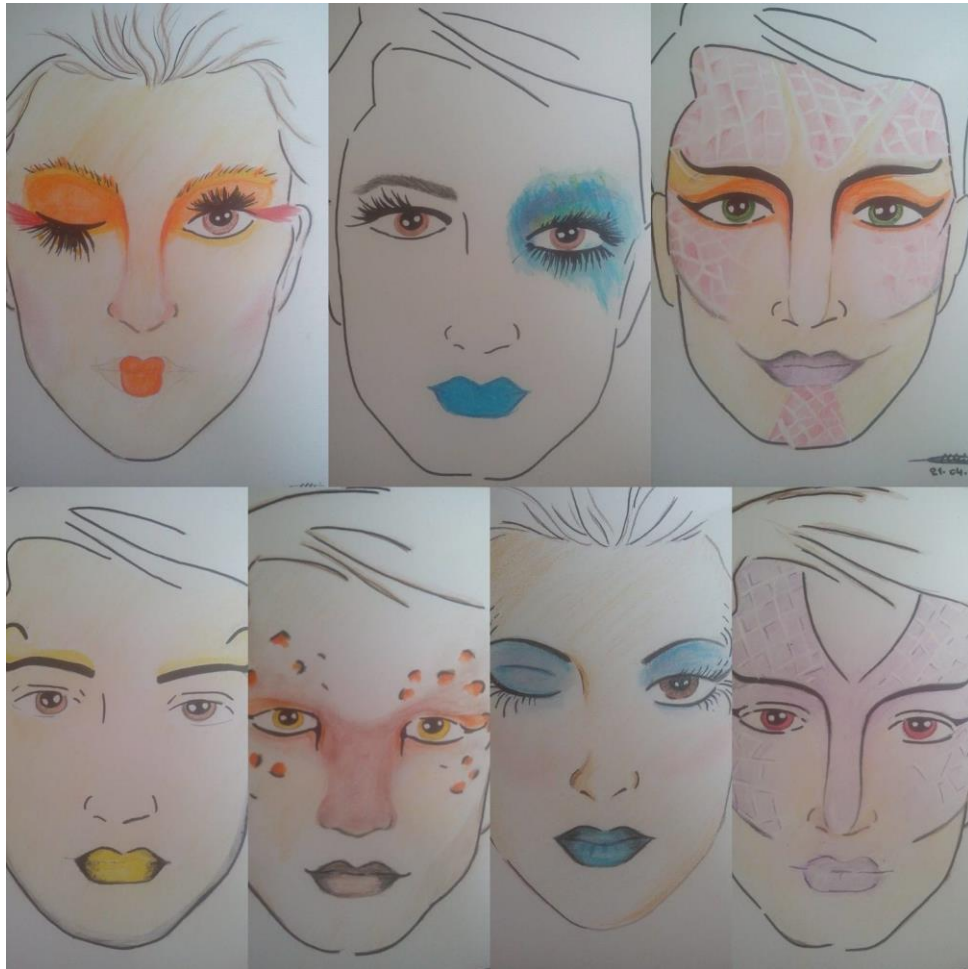
Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir dos croquis de autoria de Sullivan Oscar (2015).

A maquiagem idealizada para o espetáculo *Que Bicho Você É?* baseou-se no mundo lúdico e imaginário das fábulas. Os traços e cores utilizados na sua elaboração retrataram simbolicamente cada animal representado na trama, sem perder o mágico e o onírico, inerentes ao imaginário infantil.

Cada personagem traz na maquiagem referências do bicho que representa, com cores fortes e vivas, dando ainda mais ênfase ao desejo de cada um de ser livre e de sair pelo mundo em busca de aventuras e da realização dos seus sonhos.

Abaixo seguem os croquis de maquiagem para o espetáculo:

Figura 9 - Croquis de maquiagem



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir dos croquis de autoria de Gerailton Sales (2015)

Após muitas pesquisas no mercado, experimentações de peças durante os ensaios para avaliarmos a adequação do figurino ao movimento dos atores em cena e de testes de maquiagens, chegamos ao final desses dois elementos visuais do figurino e da maquiagem, conforme apresento na imagem a seguir:

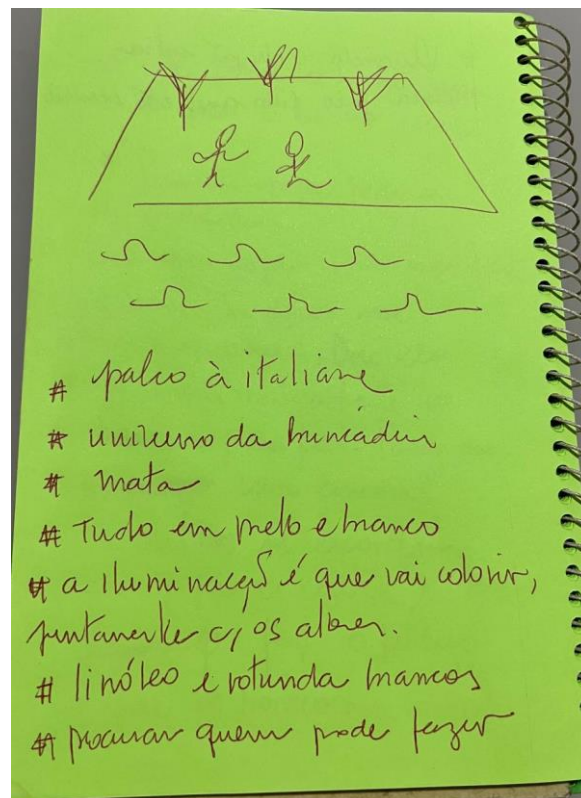
Figura 10 - Atores e Atrizes (maquiagem e figurino)



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir dos croquis de imagens de autoria de Jonatas Luan (2015)

Sobre o nosso cenário, os personagens do espetáculo *Que Bicho Você É?* eram animais que se encontravam numa mata e estavam à procura de um lugar mágico onde pudessem virar o que quisessem. A história toda se passava nessa mata que era representada no espaço cênico de um palco à italiana. A seguir, segue uma imagem registro de umas das primeiras anotações sobre a concepção do cenário:

Figura 11 - Diários de bordo (cenário)



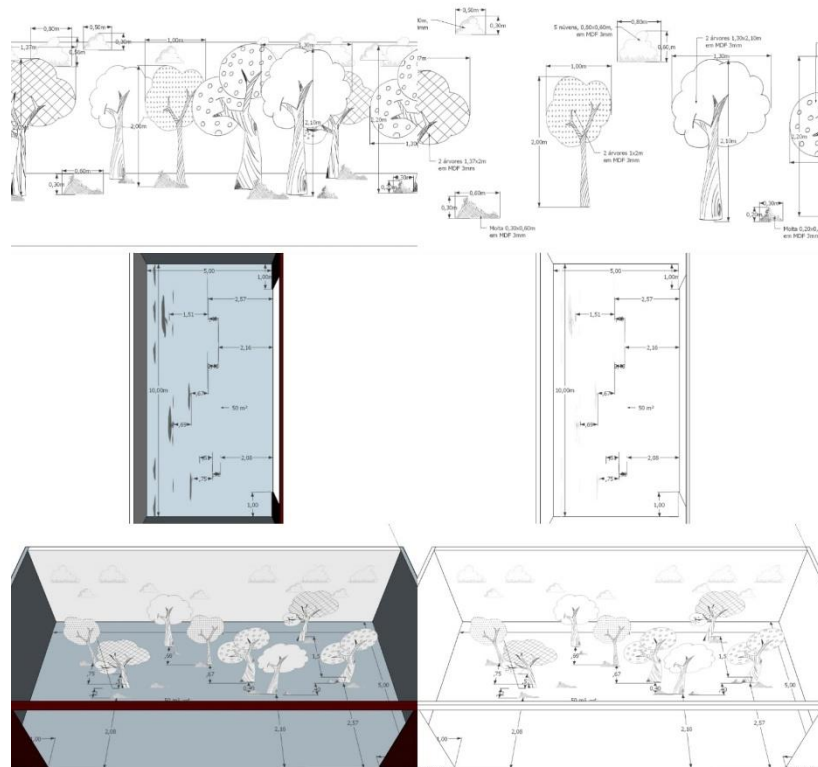
Fonte: Foto de arquivo pessoal. (dezembro, 2023).

O conceito de *desenho feito à mão por crianças* norteou a criação do cenário, o que corroborou com o conceito do *universo da brincadeira*, mote principal que guia toda a encenação. Assim, essa mata era representada por desenhos ampliados em preto e branco e produzidos como esculturas de plantas, árvores e elementos da natureza, criando um ambiente semelhante a uma gigante prancha de desenho para ser colorido por luz e personagens com seus figurinos e maquiagem.

O desenho é uma das formas mais expressivas que as crianças têm de representar o seu mundo. Ao recriar tal ambiente buscamos dialogar com o imaginário infantil, fazendo com que as crianças se sentissem convidadas a participar e colorir a cena como espectadores participantes do espetáculo junto com os atores.

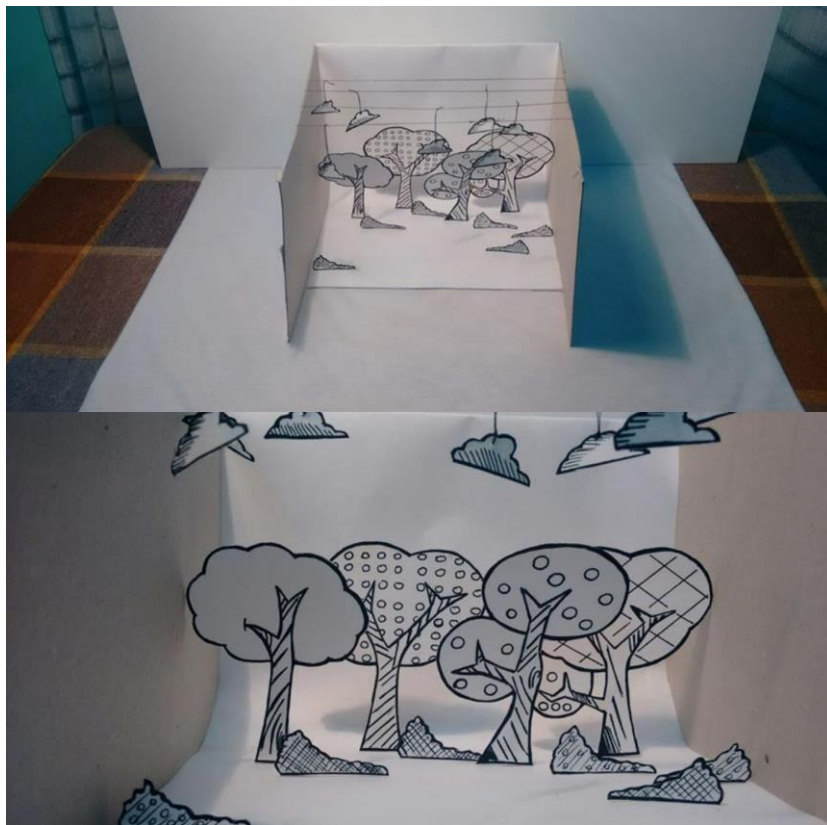
Abaixo temos algumas imagens do percurso de criação e confecção desse cenário.

Figura 12 - Plantas do cenário



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir das plantas de autoria de Mara Oliveira (2015).

Figura 13 - Maquete do cenário



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir da maquete de autoria de Altino Francisco (2015).

Figura 14 - Cenário final



Fonte: Dado Sodi (2015).

A Luz no espetáculo era voltada a refletir os sentimentos das ações dramáticas durante a narrativa. Existiu um diálogo constante com o cenário, de uma vez que esse era em preto e branco e mudava de cor durante a narrativa através da luz projetada.

Desta forma, a concepção de iluminação ora buscou transmitir um ambiente natural e ora buscou criar um ambiente mágico no contexto da ação dramática que estava sendo encenada, buscando traduzir o estado de transporte na viagem de mudança de ambiente para um mundo onírico, referente ao criado no imaginário da criança quando ela fantasia, o que corrobora com o Mundo das Fábulas existente na dramaturgia do espetáculo.

Nesta direção, ao pensarmos na encenação proposta para o espetáculo *Que Bicho Você É?*, a primeira palavra que nos vem à mente é *brincadeira*! E se o espetáculo era uma brincadeira, a luz era um brinquedo. Um brinquedo que estava a serviço da encenação, mas antes de tudo, a serviço do ator.

Sendo assim, propusemos a divisão da iluminação do espetáculo em duas vertentes. A primeira, denominada “plano funcional”, tratava-se de um plano de luz compacto, utilizando-se de refletores convencionais e que tinha como função ser uma luz-base para o espetáculo. O caráter simplificado do plano permitia que o espetáculo circulasse por diferentes espaços sem que houvesse necessidade de um grande aparato luminotécnico, mas, ainda assim, garantia a luminosidade necessária à boa visualização do espetáculo. A segunda vertente criava a dimensão onírica do espetáculo, sendo por essa razão, denominado *plano lúdico*, trazendo à cena muitas das referências pessoais dos atores.

A seguir vemos algumas imagens de iluminação do espetáculo:

Figura 15 - Iluminação do espetáculo



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir de imagens de autoria de Dado Sodi (2015)

Figura 16 - Cenas do espetáculo (iluminação)



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir de imagens de autoria de Paulo Martins e Felipe Schuler (2015)

A sonoplastia para o espetáculo *Que Bicho Você É?* foi composta por canções originais, letras e melodias autorais criadas especificamente para o espetáculo. A

partir de uma pesquisa do universo de *sons dos bichos e da natureza*, a concepção musical criou uma relação com esses elementos e com o *universo da brincadeira*. Uma grande viagem pela sonoridade infantil, dialogando com ritmos nacionais e internacionais, que agradou a todas as idades, com canções que estavam voltadas para a narrativa que estava sendo encenada.

O espetáculo também contou com coreografias durante as músicas e algumas cenas específicas, tudo pensado para imersão ao lúdico no universo da criança e para uma melhor precisão de movimento dos atores, dando ênfase ao desenho da cena que estava sendo apresentada. Os atores/atrizes tiveram aulas de dança e preparação corporal com os professores/coreógrafos do espetáculo, o que contribuiu com as características dos corpos dos personagens.

Ainda gostaria de dizer que o nosso espetáculo contou com um programa educativo elaborado para as crianças, com informações, desenhos e jogos. O programa era ofertado gratuitamente para as crianças/espectadoras e foi confeccionado em material reciclado.

A seguir temos umas imagens do programa supracitado e do cartaz do espetáculo:

Figura 17 - Programa do espetáculo (frente e verso)

JOGO DOS SETE ERROS



DESCUBRA OS SETE ERROS EXISTENTES ENTRE AS CENAS!



CAÇA-PALAVRAS



Descubra a mensagem no mapa

QUE BICHO VOCÊ TEM DENTRO DESSE CORAÇÃO?

FICHA TÉCNICA

Direção Geral, Preparação de Elenco, Produção Executiva e Dramaturgia:
Kiko Gouveia

Direção de Arte, Assistente de Direção e Produção Executiva:
Everson Melquides

Cenografia (Criação):
Altino Francisco, Mara Oliveira

Cenografia (Execução):
Silvano Silva

Design de Luz (Criação e execução):
Dado Sodi

Design de Figurino (Criação e execução):
Sullivan Oscar

Design de Maquiagem (criação):
Geraíton Sales

Design de Som (Criação):
Thiago Aguiar e Thiago Lassiere

Coreografia e Preparação Corporal:
Amanda Melo, Jonas Luan

Fonoaudiólogo / Preparador Vocal:
Geovã Amorim

Desenhos e Design Gráfico
Hélio Meireles

Produção Executiva:
Bárbara Aguiar

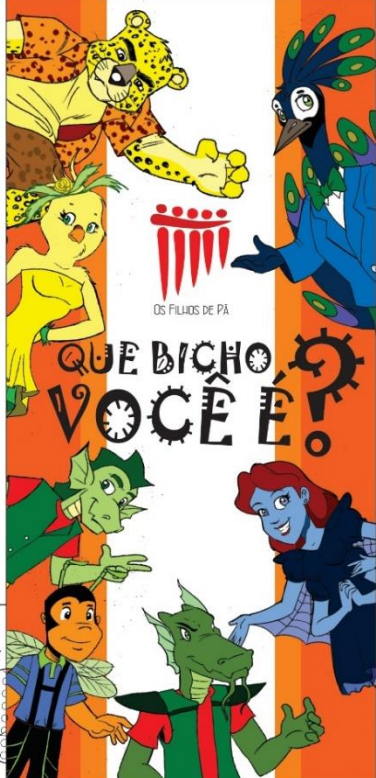
Assessoria de Imprensa:
Helys Cavalcanti

Elenco (Atores/Atrizes):
Alexandra Porto – Tricolina (Aranha)
Arthur Santos – Zeca Lanterna (Vigalume)
Ianka Luanna – Lili (Pterossauro)
Jolo Paulo Souto Maior – Chitão (Onça pintada)
Kiko Gouveia – Chico (Dragão Pai)
Lucas Vasconcelos – Bombom (Pavão)
Vinicius Gouveia / Jonas Luan – Heragor (Dragão Filho)

Realização: OS FILHOS DE PÁ

Patrocínio: RECIFE, BEZERRAS, Smart, etc.

Projeto contemplado com o Fomento às Artes Cênicas do Recife 2014/2015



OS FILHOS DE PÁ

QUE BICHO VOCÊ É?

Espectáculo: Que Bicho Você É?

Realização: Grupo Teatral Os Filhos de Pá

Gênero: Teatro para Infância

Classificação: Livre

Duração: 1 hora

Síntese:
Que Bicho Você É? é um espetáculo infantil permeado pelo poderoso mundo imaginário das fábulas. Sua narrativa conta a história de animais em busca de um lugar mágico. Cansados de ser o que são e por isso não tendo mais alegria de viver naquele corpo que possuem, os animais só veem seus defeitos e encontram-se numa grande tristeza. Um pavão que queria ser uma onça, um periquito que queria ser um dragão... Desejando ser outro bicho, cada animal sai em busca de um lugar fantástico, no qual possam virar o que quiserem. Durante essa viagem eles se depararão com inúmeros encontros, desafios e surpresas que irão compor essa aventura. Com músicas, jogos e brincadeiras, o espetáculo traz a mensagem de que tudo que precisamos já se encontra dentro de nós mesmos e que a felicidade provém do reconhecimento de nossas qualidades e da aceitação de nossos defeitos, utilizando-os de forma positiva na vida.

Kiko Gouveia

HISTÓRICO DO GRUPO TEATRAL OS FILHOS DE PÁ

O Grupo Teatral Os Filhos de Pá é um coletivo formado por artistas e arte-educadores das cidades de Bezerros e Recife, do estado de Pernambuco, com reconhecida experiência na área das Artes Cênicas. Desde o ano de 2013, o grupo vem desenvolvendo diferentes ações e parcerias no âmbito da pesquisa, formação e fruição no campo do teatro e seu ensino. Entre as suas diferentes produções teatrais, destacamos o espetáculo "Ludos", que realizou temporada em diferentes teatros das cidades de Bezerros, Canuaru e Recife, nos anos de 2013, 2014 e 2015. O grupo tem como principal objetivo democratizar o acesso ao teatro, através da fruição de espetáculos de qualidade artística e estética.

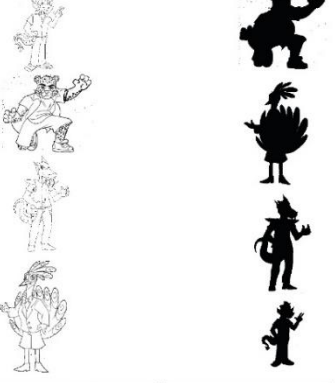
CONTATO:

Kiko Gouveia
Diretor do Grupo Teatral Os Filhos de Pá
(81) 9 8866-9027 / 9 9917-1591
kikogouveia@gmail.com

Conheça e curta nossa página no Facebook: [Os Filhos de Pá](#)

JOGO DAS SOMBRAS

Ajude cada Bicho a se encontrar



QUE BICHO VOCÊ É?







Fonte: Hélio Meireles (2015)

Figura 18 - Cartaz do espetáculo



Fonte: Hélio Meireles (2015)

Lembro-me de uns pais que me procuraram ao final do espetáculo, eles estavam muito felizes. E me disseram: “Nossa! Que bom que vocês estão aqui. Procuramos peças de teatro para levar nossos filhos aqui em Recife e só o que encontramos são peças vazias, sem nenhum conteúdo ou mensagem, dificilmente achamos uma boa e com conteúdo!” Essas falas me encheram de contentamento,

pois os que havíamos percorrido, investigado, o que havíamos estudado sobre dramaturgia infantil, sobre qual reflexão queríamos provocar no nosso público estava sendo alcançada. *Que Bicho Você É?* não é um espetáculo que a princesa encontra o príncipe e são felizes para sempre. Procuramos levar nosso espectador para o autoconhecimento, com a mensagem de que tudo que precisamos está dentro de nós mesmos, o lugar mágico que sonhamos está dentro de nós. E isso me arrepiava, pois além das crianças, que eram nosso foco principal, tanto os pais, como a crítica estavam entendendo o que queríamos compartilhar, o que queríamos dizer através de nossos corpos/vozes do agreste de Pernambuco. Assim... é que mais de 1 (um) ano e meio de trabalho cansativo, de pesquisas, de me colocar no lugar do outro, de levar para a prática artística o cuidado que a pedagogia com a sua formação humana pede, me fez encontrar o meu caminho enquanto artista, que tipo de artista eu sou. Essa é a arte que eu acredito!

O espetáculo *Que Bicho Você É?*, foi vencedor do prêmio de Fomento às Artes Cênicas do Recife (2015), realizando temporada e apresentações em diversos teatros e festivais nas cidades de Bezerros e Recife, em 2015 e 2016. A seguir, podemos conferir algumas críticas ao espetáculo através de algumas imagens das clipagens:

Figura 19 - Clipagem do espetáculo



Fonte: compilação do autor. Colagem de fotos, através do aplicativo *layout*, a partir de imagens print de autoria de Hayla Cavalcanti (2015).

É possível conferir um vídeo com a gravação completa do espetáculo *Que Bicho Você É?*, em uma de suas apresentações no Teatro Marco Camarotti, Recife-PE, em abril de 2016. Através do link abaixo no site do *youtube*:

Figura 20 - Vídeo do Espectáculo *Que Bicho Você É?*

Espectáculo *Que Bicho Você É?* Disponível em: <https://youtu.be/Dn7TRZCEdek>. Acesso 15 de junho de 2023.

A seguir, irei relatar minha próxima experiência que será investigada nessa pesquisa: A docência em Teatro na Escola de Educação Básica.

2.2 EXPERIÊNCIA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

A experiência foi desenvolvida com alunos de 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental II, desde o início do ano letivo de 2012 até o primeiro semestre de 2013, na Escola Municipal Doutor Amaro de Lira e César, mais conhecido como CAIC (centro de atenção integral à criança e ao adolescente), os CAIC's foram instituídos a nível nacional em 1993, com o objetivo de garantir à infância e à adolescência seus direitos fundamentais e seu desenvolvimento integral. A escola fica situada no bairro de João Mota, onde encontramos uma das comunidades de menor baixa renda da cidade de Caruaru-PE, localizada na região agreste do estado. O CAIC é o maior patrimônio do bairro e desde 1994, ano de sua inauguração, vem trabalhando para melhoria da região com ações voltadas para crianças, adolescentes, jovens e comunidade em geral. Segue abaixo imagens da escola:

Figura 21 - Fachada do CAIC/Caruaru-PE



Fonte: Acervo pessoal 2013.

Figura 22 - Quadra do CAIC/Caruaru-PE



Fonte: Acervo pessoal 2013.

O trabalho desenvolvido foi fundamentado na abordagem do ensino de arte definida por Elliot Eisner como “essencialista”, na qual a arte não precisa de argumentos para justificar a sua presença no currículo escolar. Neste sentido, esta abordagem vai defender que a experiência com a arte por si só dá uma contribuição única na formação e desenvolvimento do aluno, diferenciando-a de outros campos de estudo. Sobre essa abordagem Eisner (1972, p. 9) esclarece:

Argumentar que a justificativa para a arte-educação reside nas contribuições que pode dar para a utilização do lazer, que auxilia o desenvolvimento da coordenação motora da criança pequena, que fornece liberação de emoções é algo que pode ser realizado por uma série de outros campos de estudo da mesma forma. O valor primeiro da arte reside, a meu ver na contribuição única que traz para experiência individual e para a compreensão do homem. As artes visuais lidam com um aspecto da consciência humana a que nenhum outro campo se refere: a contemplação estética da forma visual. As outras artes lidam com outras modalidades sensoriais diferentes, enquanto a ciência e as artes práticas têm outros objetivos.

Corroborando com essa abordagem do ensino de arte, a pedagogia contemporânea defende a valorização do processo de aprendizagem em detrimento do conceito tradicional que se preocupa apenas com a qualidade do resultado artístico, em vez de valorizar o caráter formativo do processo de ensino/aprendizagem dos conhecimentos artísticos. Sobre esse pensamento Koudella explica:

A concepção predominante em Teatro-Educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto à experiência. (Koudella, 2002, p. 18).

Tais mudanças no ensino da arte foram implementadas pelo movimento da Escola Nova, no século XIX, que introduziu mudanças nos programas escolares possibilitando experimentação de novas práticas de ensino onde havia a valorização da expressividade da criança incorporada a um respeito e compreensão do seu processo de desenvolvimento, como vem nos indicar Ward (1957):

Em lugar de enfatizar o produto final, os professores modernos dão maior importância ao processo. Se a peça construída pelas crianças em torno de Robin Hood é boa, tanto melhor. Isto no entanto não é tão importante quanto o crescimento que resulta da experiência de criar uma peça. Esta mudança de ênfase do aspecto exibicionista para o aspecto educacional fez com que o teatro se transformasse em uma disciplina do currículo escolar que tem uma contribuição valiosa para educação (Ward, 1957, p. 02).

É sobre essa contribuição valiosa para educação que o Teatro vem demonstrando a cada dia, que estou aqui apresentando mais uma experiência com Teatro/Educação.

Atividade essa que para ser realizada teve como planejamento a ideia de trabalhar a criação coletiva e a formação de grupo teatral com adolescentes que nunca tinham tido alguma experiência em curso de interpretação para ator. Por isso, achamos válida uma pesquisa sobre o material produzido por Viola Spolin, uma das pesquisadoras mais importantes na sistematização de jogos teatrais no mundo. A experiência prática com crianças e adolescentes, da referida autora, geraram livros que foram traduzidos para língua portuguesa por Koudella que acerca do trabalho de Viola Spolin nos diz:

Comprometida desde o início com a proposta educacional – seu trabalho foi iniciado com crianças e em comunidades de bairro em Chicago – e vinculado ao movimento de renovação que se deu no teatro norte-americano na década de sessenta, Viola Spolin desenvolveu um sistema de atuação a partir do qual propõe a criança, dos sete/oito anos de idade em diante, é plenamente capaz de utilizar a linguagem artística do teatro e expressar-se através dela. Em improvisação para o teatro encontramos elementos que podem significar um passo adiante na sistematização de um processo de aprendizado da linguagem teatral (Koudella, 2002, p.44.)

Para conhecermos mais sobre a importância e contribuição dos Jogos Teatrais para a Escola, Koudella (2008, p. 21) explica:

O Jogo instiga e faz emergir uma energia do coletivo quase esquecida, pouco utilizada e compreendida, muitas vezes depreciada. Teóricos enfatizam a importância do jogo no processo de aprendizagem na infância, desde Rousseau e Dewey a Piaget e Vygotsky. Mais do que mera atividade lúdica, o jogo constitui-se como o cerne da manifestação da inteligência no ser humano. A escola, até hoje, nega o jogo como poderoso instrumento de ensino aprendizagem.

Agora, de uma vez que indiquei os princípios que nortearam a prática de ensino da referida experiência, vou falar mais detalhadamente como se deu tal processo.

No primeiro semestre de 2012, tomei posse do concurso público para Professor de Arte da Prefeitura Municipal de Caruaru. A Secretaria de Educação estava começando a programar nas escolas do município o sistema de Período Integral, onde os alunos passariam os turnos de manhã e tarde na escola. Esse programa é direcionado para os anos de Educação Infantil e Ensino Fundamental I. Dessa forma, foi designado a nós professores de arte que estávamos assumindo o concurso a participar dessa iniciativa com aulas para os alunos do Período Integral. Porém, por outros motivos, no CAIC, onde fui localizado, esse projeto não pôde ser iniciado no ano de 2012. Como também, o quadro de professores/disciplinas na escola estava completo, sugeri a gestão escolar, lecionar aulas de Teatro como atividade extracurricular no período de contraturno, para os alunos da escola. Dessa forma, os alunos teriam em um turno as aulas do ensino regular e no outro aconteceriam as aulas de Teatro.

Acertado isso com a gestão escolar, fiz um estudo sobre os espaços da escola, e verifiquei que tinha um auditório com piso que permitia prática corporal, palco, boa ventilação e duas salas pequenas. Esse espaço somente era utilizado para diferentes reuniões e confraternizações da escola. Assim, solicitei o espaço para ser o local onde aconteceriam as aulas de teatro pretendidas e o espaço foi disponibilizado.

Tínhamos que dar início às aulas de teatro, já possuíamos o espaço e o professor, faltavam os alunos. Como atraí-los? Bem, comecei “passando” de sala em sala, em todas as turmas dos anos que existiam na escola nos períodos de manhã, tarde e noite, abrangendo os níveis de Ensino Fundamental I e II e EJA – Ensino de Jovens e Adultos. Apresentei-me como Ator e Professor de Teatro e convidei os alunos a participarem das aulas, a conhecerem sem compromisso como era essa

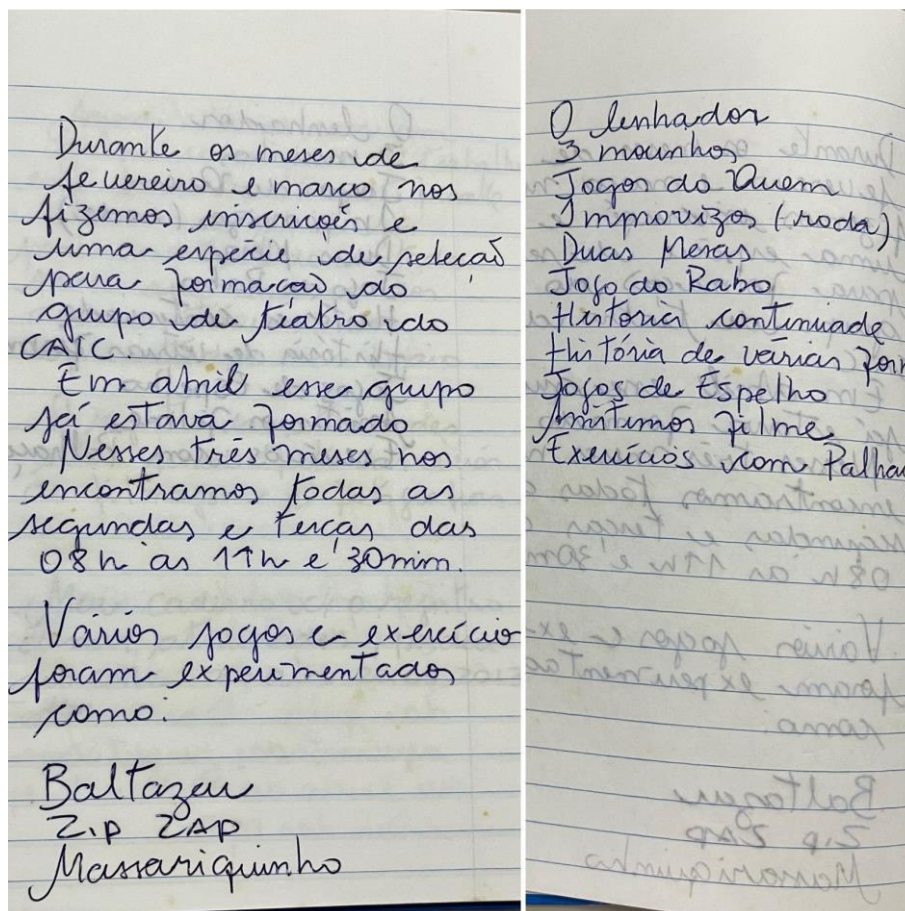
linguagem teatral. Informei a eles, também, que havia a ideia de formarmos um grupo de teatro na escola para montarmos espetáculos e nos apresentarmos para escola e comunidade. Logo foi despertada a curiosidade de muitos, fiz um levantamento em cada sala, escrevendo o nome de quem iria comparecer nas aulas, para saber a intensidade do interesse dos alunos e ter um controle do número de pessoas que iriam aparecer. Nesse levantamento foi percebida uma timidez da parte dos alunos para indicarem que queriam frequentar as aulas, dessa forma foi deixado livre que quem quisesse poderia participar de uma aula, sem compromisso.

O convite para as aulas também foi feito para moradores da comunidade local. Visitei as casas falando com os familiares e os convidei para participar das aulas, o convite era feito para todas as idades, todos os membros da família. A ideia era que fossemos o mais acolhedor possível a quem quisesse conhecer o que era “esse teatro” que estavam falando na escola. Começamos as aulas e por conta da variedade de idade dos participantes tivemos que fazer algumas turmas, direcionando cada participante para a turma mais adequada a sua condição. A experiência que estou narrando aqui é a do grupo que nasceu dessas turmas.

Deixei os dias de segundas e terças-feiras, no horário da manhã, das 08h às 11h30min, direcionados ao público de adolescentes estudantes do Ensino Fundamental II da escola ou moradores do bairro, e foi dessa turma que formamos o Grupo de Teatro do CAIC.

Tínhamos números de participantes variados por dia; às vezes, chegávamos até mais de 30 (trinta) estudantes por encontro, mas a média de frequência era de 15 (quinze) alunos por aula. Os nossos participantes eram em sua maioria estudantes da escola, e uma pequena parte eram moradores do bairro que não tinham vínculo com a escola. A seguir pode-se verificar registros desse processo em dos diários de bordo:

Figura 23 - Diários de bordo (processo de formação do grupo)



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo layout. (dezembro, 2023).

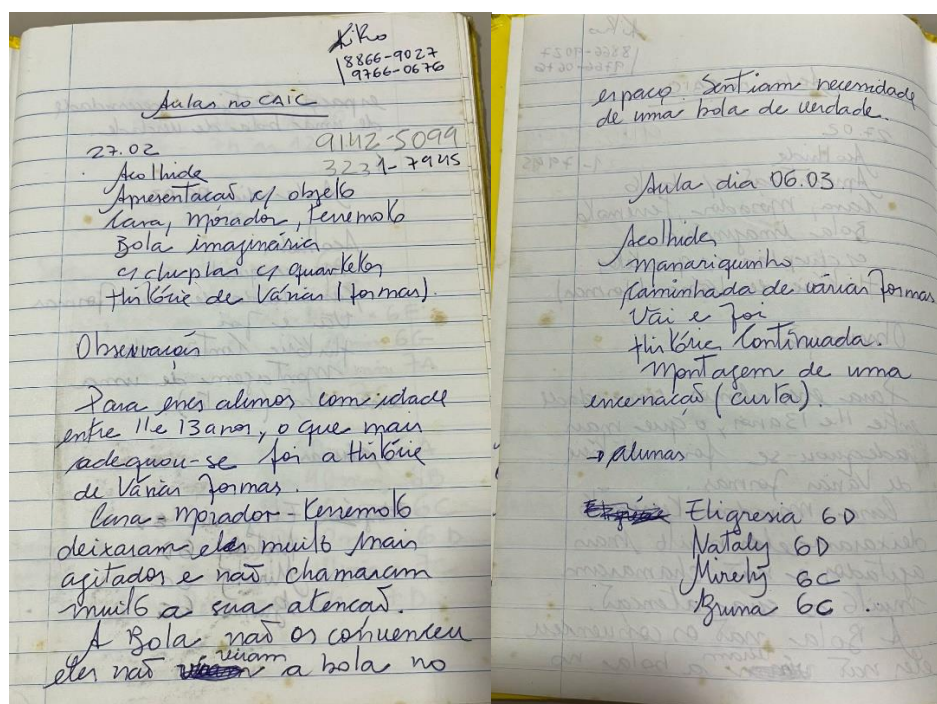
Na imagem anterior, realizei umas anotações de como andava o processo de formação de grupo na escola, como também fiz um apanhado dos jogos e exercícios teatrais que já havia realizado com eles(as).

Nas aulas iniciais, utilizamos os jogos tradicionais, danças e brincadeiras que eles conheciam, que faziam parte do imaginário afetivo deles. Eu apresentei algumas brincadeiras da minha infância, perguntei a eles quais as brincadeiras que eles gostavam ou ainda gostam de fazer com seus amigos do bairro, e se eles poderiam explicar como ela é para que a gente pudesse experimentar. Os jogos e brincadeiras tradicionais são normalmente recheados de ludicidade, música, personagens e regras. É um ótimo início para começarmos a trabalhar com a linguagem teatral, pois esses jogos são recheados de afetividade de quem os vivenciou na infância, há uma comunicação instantânea e um sentimento de coletividade. Eu me lembro como brincava quando criança, crianças brincam de verdade, e atuar é brincar de verdade. A minha escolha pelos Jogos Tradicionais também está embasada nos estudos

sistematizados por Viola Spolin em seus livros: **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin** (2008); **Jogos Teatrais na Sala de Aula** (2008); e **O Jogo Teatral no livro do diretor** (1999), em sua obra Spolin menciona a importância de iniciarmos o processo de vivência com a linguagem teatral através dos jogos tradicionais por serem de conhecimento da grande maioria. Conforme mencionei, esses jogos eram inicialmente propostos por mim, mas também era permitido que os alunos propusessem jogos também, ou como chamávamos “Quem quer dizer uma brincadeira pra gente?”. Assim, todas as aulas começavam com uma vivência de brincadeiras compartilhadas. Aos poucos fomos introduzindo jogos teatrais simples e depois mais complexos, em cada aula também fazíamos improvisações de cenas, pois grande era a vontade deles de mostrarem algo, de apresentarem-se no palco que existia no auditório. Tanto era que eles perguntavam toda aula se iriam fazer teatro naquela aula, porque fazer teatro para eles era apresentar uma peça teatral, dessa forma era permitido que eles “fizessem uma peça”, como chamávamos, a partir de temas que eram sugeridos.

A seguir tem-se um compilado de imagens com registro e reflexão da aplicação dos jogos teatrais nas aulas:

Figura 24 - Diários de bordo (reflexão sobre os jogos teatrais)



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo layout. (dezembro, 2023).

Africano, sistematizado por Augusto Boal em seu livro **Jogos para atores e não atores** (2015) não tinha funcionado com o grupo. Há outra reflexão, como o jogo *Casa, Morador e Terremoto*, sistematizado por Viola Spolin, em seu livro **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin** (2008), tinha dessa vez funcionado, às vezes acontece de um jogo não funcionar a primeira vez e depois ele ser bem desenvolvido no grupo, isso tudo vai depender de como eles estão, se estão muito agitados ou cansados, certos tipos de jogos não vão funcionar naquele dia. Ao final, pontuo que o jogo *História de Várias Formas*, um jogo adaptado por mim de um dos jogos da Viola Spolin, intitulado *Construindo uma história com subtons de emoção*, do seu livro **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin** (2008), estava funcionando bem com eles, tanto foi que a partir desse jogo, nós montamos o nosso espetáculo. Também na imagem há uma anotação onde relato que com o 7º ano A havia uma grande presença nas aulas, e desenvolver jogos com um grande número de adolescentes é muito complicado, pois exigia muita concentração e até mesmo dividi-los em grupos, o que às vezes gerava uma dispersão.

Durante os 04 (quatro) primeiros meses, as aulas foram abertas a quem quisesse participar. Nesses meses, percebi que havia um determinado número de alunos que apresentavam uma consistente frequência, uma maior atenção às aulas e uma vontade explícita de aprofundar os estudos sobre o teatro. Compreendi que a necessidade de Jogos Teatrais mais complexos foi aumentando, e o melhor, essa necessidade partiu dos alunos. Ao primeiro contato com a linguagem teatral, os jogos tradicionais e exercícios mais simples são desenvolvidos com os estudantes, sempre com muita ludicidade, estávamos ali criando uma “nova vida” em um novo espaço, tudo era novo para eles, criar maneiras de se organizar, de conviver com o outro, de sair da relação do cotidiano para brincar de estar em outro espaço e ser outra pessoa. Aos poucos eles começam a fazer teatro sem saber que estão fazendo. Com o tempo alguns jogos já não os satisfazem mais, pois esses alunos/atores estão compreendendo melhor o que é o fazer teatral, sua criticidade está mais aguçada, é nesse momento que jogos mais complexos entram, jogos que exigem um maior nível de concentração, simbolismo e metáfora. Daí também é quando as técnicas de corpo e voz começam a aparecer, os estudantes começam a entender o labor teatral. Surgiu desse grupo de alunos mais presente nas aulas: uma cobrança aos outros alunos que transitavam entre as aulas de teatro e outras oficinas oferecidas na escola, o que

comprometia a assiduidade nas aulas de teatro; uma cobrança à boa execução na prática dos Jogos Teatrais propostos; à disciplina nas aulas; ao desenvolvimento intelectual de alguns alunos; e uma grande cobrança ao professor para resolver essa situação.

Dessa cobrança, resolvemos discutir o processo em uma roda avaliativa, para tentarmos identificar o que estava dificultando que evoluíssemos, e dessa avaliação entendemos que não tínhamos uma frequência consistente, o número de participantes variava muito; identificamos também que era necessário definirmos um prazo para acolhida de novas pessoas nas aulas; apontamos também a falta de disciplina e o desinteresse em jogos teatrais mais complexos por parte de alguns alunos; do mesmo modo que verificamos também o desejo de aprofundar a vivência na linguagem teatral despertado por outros.

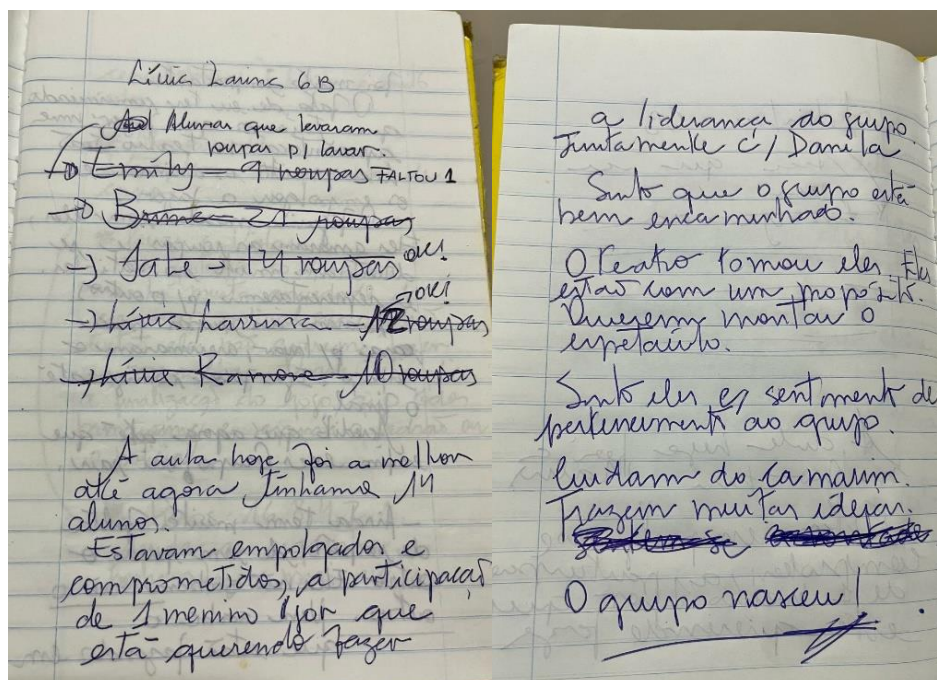
De tal modo, desejando aprofundamento na nossa pesquisa e experimentos com a linguagem teatral, decidimos que para participar das aulas teatro, os alunos teriam que ter disponibilidade para cursar toda a carga horária das aulas, além de apresentar consistente frequência para continuar participando dos encontros, nós estipulamos um número máximo de faltas permitido. Acordamos também que deveríamos apresentar bom comportamento e que tínhamos que nos permitir a experimentar jogos teatrais mais complexos. Estipulamos ainda, uma data limite para permissão da entrada de novos participantes. Outra medida tomada por nós foi dedicarmos mais tempo nas aulas para aprofundarmos a pesquisa nos exercícios corporais e jogos teatrais, e que diminuíssemos o tempo que era dedicado para as supostas criações e apresentações de “peças” que fazíamos nas aulas, pois não estávamos evoluindo com elas, precisávamos antes estudar e pesquisar mais sobre a linguagem teatral para podermos gerar um bom espetáculo.

Ao discutir o que queríamos com essas aulas de teatro, tomamos novas decisões e atitudes e começamos então a distinguir dispositivos que levaram à criação de um grupo de teatro, no qual os alunos que permaneceram foram naturalmente selecionados pelas próprias deliberações assumidas. Ao final do 1º semestre de 2012 esse grupo estava formado com um número de 14 pessoas.

Na imagem a seguir, pode-se verificar o exato momento que senti e relatei a consumação da formação desse grupo. Recordo-me de uma sensação de êxito e leveza. Quando o processo de ensino e aprendizagem em arte está se desenvolvendo, está acontecendo de fato, percebo um sentimento de entrega e

pertencimento ao processo pelos estudantes, pois eles se tornam autores desse processo e o professor torna-se um mediador. Existe um nível satisfatório de responsabilidade e empenho dos estudantes, a sensação é como se a máquina andasse sozinha, é muito maravilhoso esse estado! Nesse momento também, alguns estudantes começam a desenvolver o processo de liderança no grupo.

Figura 26 - Diários de bordo (consumação do grupo)



Fonte: Compilação do autor. Colagem de fotos a partir de imagens de arquivo pessoal através do aplicativo layout. (dezembro, 2023).

A seguir falarei sobre as ações e efeito desse grupo de teatro na prática pedagógica do CAIC.

Após definir-se o coletivo, gerou-se uma energia de reconhecimento e pertencimento nos membros do grupo de teatro, uma unidade foi constituída entre nós e passamos a nos identificar como o Grupo de Teatro do CAIC. Ao analisar as contribuições das ações desenvolvidas por esse grupo na prática pedagógica, pude identificar que, além de propiciar a vivência na linguagem teatral que, de acordo com a definição citada por Eisner (1972), por si só já é suficiente, pensamento esse imbuído na abordagem essencialista para o ensino de arte. Também estava propiciando a esses adolescentes a experiência de pertencer a um grupo, o que implica na sua manutenção, nas divisões de atividades, na nomeação de funções, na criação coletiva, no exercício da democracia; entre outras mais implicações,

estaríamos também construindo uma rica experiência com esses alunos para o desenvolvimento da formação humana.

Participar de um grupo implicaria que esses alunos teriam que aprender a socializar as suas ideias, e a relacioná-las com outras a fim de formar uma ideia do coletivo. Ser membro participante de um grupo contribui na reflexão em busca de uma consciência coletiva e que assume responsabilidades, ao incitarem-se os questionamentos como “Quem somos nós, no individual e no coletivo e quais os nossos papéis no grupo, na escola, na família e na sociedade?” O grupo torna-se um abrigo, uma segunda família, um espaço para nos (re)construirmos a partir da demanda pessoal de cada um expressada, socializada e reconstruída no coletivo. As ações de um grupo na escola, também despertaram a curiosidade de outros alunos para participarem dele, do mesmo modo que os fez perceberem a possibilidade de criação de outros espaços coletivos dentro da própria escola, o que devemos encarar como uma descoberta positiva.

Posso mencionar também que ao aprofundar minha pesquisa na linguagem teatral, consegui produzir peças teatrais que foram assistidas por estudantes, funcionários da escola e comunidade local. É importante salientar que boa parte do nosso público nunca teve experiência de ter ido a um teatro antes. Essas apresentações contribuíram com a agenda cultural da escola, enriquecendo a gama de atividades dos eventos realizados pela mesma. Além dessas apresentações, também fiz, sempre, ensaios abertos para os estudantes das turmas da escola. Esse contato com um público durante o processo foi tão rico para mim, pois servia para sentir a reação da plateia ao espetáculo, como também, para os estudantes, ao proporcionar a possibilidade de serem fruidores. A seguir, as imagens do espetáculo “Surpresa de Mãe” realizado pelo Grupo e apresentado em comemoração ao Dia das Mães, no qual reunimos estudantes, funcionários da escola e comunidade local:

Figura 27 - Espetáculo Surpresa de Mãe



Fonte: Acervo pessoal (2013)

Figura 28 - Espetáculo Surpresa de Mãe



Fonte: Acervo pessoal (2013).

Cito ainda que, ao perceber que precisávamos de roupas e adereços para nosso grupo, começamos então a trazer e solicitar material para formação de um acervo. Recebemos doações de estudantes, funcionários e pessoas da comunidade em geral. As roupas foram organizadas em uma sala ociosa, ao lado do palco do auditório que tínhamos aula, e assim construímos o nosso camarim. As roupas e adereços desse camarim foram disponibilizados, no regime de empréstimo, para estudantes e professores da escola. Quando nos demos conta, o nosso camarim estava contribuindo com várias atividades desenvolvidas na Escola. A seguir, uma imagem de um dos dias em que estávamos organizando as roupas no camarim:

Figura 29 - Camarim do Grupo de Teatro CAIC/Caruaru



Fonte: Acervo pessoal (2013)

Saliento que o Grupo de Teatro do CAIC, foi conquistando seus espaços tanto físicos, quanto pedagógicos no ambiente escolar, ao ponto de ele firmar-se como atividade extracurricular na escola, coisa que só foi possível pela importância da sua atuação. No ano de 2013, o Período Integral foi instalado na escola e assim não haveria mais espaço na minha carga horária para continuar desenvolvendo essa atividade. Porém, e de modo feliz, a gestão escolar decidiu destinar parte de minha carga horária para a continuidade do grupo esse ano.

Ao descrever esses 3 (três) semestres de experiência, gostaria de encerrar meu relato, expressando que só posso avaliar de forma positiva os efeitos de nosso grupo de teatro na prática pedagógica da escola. Com a atuação criadora em arte e com arte, conseguimos alcançar e interagir com: o corpo discente e docente, a equipe gestora, funcionários em geral, espaços físicos da escola e comunidade local; construindo e compartilhando diversos momentos de criação e conhecimentos que desenvolveram produtivas experiências de aprendizagem. É de forma feliz que conto uma experiência que teve tanto significado, ao sentir a força, a capacidade e a universalidade que a arte tem de acolher, comunicar, diversificar, modificar e... ENSINAR, em quaisquer que sejam os lugares. Assim, gostaria de agradecer a Arte, em especial ao Teatro, nosso Teatro!

No capítulo três a seguir temos uma reflexão das experiências artístico/docentes relatadas no capítulo dois, com objetivo de caracterizar a minha formação de artista/docente.

3. VOCÊ SE TORNA O CAMINHO: A CARACTERIZAÇÃO DA MINHA FORMAÇÃO DE ARTISTA/DOCENTE

Este capítulo tem como objetivo atingir o objetivo três dessa investigação que é: refletir sobre as experiências entre arte e docência relatadas que contribuíram para a caracterização da minha formação de Artista/Docente, em diálogo com as abordagens teóricas e com as práticas do artista-docente na atualidade, apresentando as ideias conceito de um Artista Pleno, Criador, Sujeito do seu ato e Formador de si.

Ao refletir sobre as experiências descritas nas minhas práticas como professor e ator, identifico que o caminho encontra sentido no fazer. Foi preciso transcender o que solicitava a educação básica em seus inúmeros documentos burocráticos, horários, currículos, escassez de material, falta de estrutura física para o desenvolvimento das aulas para que pudesse de fato haver um processo arte/educativo.

Percebo que não há uma dissociação entre o fazer artístico e o pedagógico, pois, se quisermos desenvolver um trabalho significativo e que transcenda os seus agentes envolvidos, é necessário transcender essas barreiras que foram consolidadas tanto na educação formal, como também no fazer artístico profissional. Por um lado, vemos uma exigência de documentos e desconsideração dos estudantes como seres em processo e enquanto estudantes de Arte, pois ali, esses são considerados como um estudante dentro de um sistema que abstrai de si a sua individualidade, e não há como desenvolver arte sem entrar em contato consigo, sem induzi-los à reflexão, não uma reflexão superficial, mas sim, uma que os considerem em suas complexidades: social, familiar e pessoal. Por um outro lado, o cuidado com o outro em seu processo de formação enquanto ator, o cuidado pedagógico, em um trabalho artístico profissional é extremamente necessário, para incitarmos esse artista em formação, a entender o que ele quer dizer com seu corpo através da arte.

Ao revisitar os cadernos de bordo, verifiquei, que o tempo todo estava considerando os sujeitos no processo, que os envolvia no processo, e que o próprio processo era nós mesmos, eles e eu, o caminho é o meio, éramos nós.

Em uma determinada situação na escola de educação básica mencionada, fui abordado pela coordenação da escola: “Ele não está dando aulas e sim brincando com os estudantes no auditório da escola”. Foi preciso em uma reunião de professores junto à gestão, defender-me e explicar o que de fato estava realizando, explicando a metodologia que estava utilizando, qual a didática e os conteúdos. Eu estava desenvolvendo jogos teatrais que foram sistematizados pela norte-americana Viola Spolin (1906-1994) e pelo brasileiro Augusto Boal (1931-2009). Após a minha explanação nessa reunião, ficou claro para a coordenação que eu sabia o que estava fazendo, como também, ficou claro que eles desconheciam totalmente o que era o ensino de Arte e, em especial, ensino de Teatro.

Essa ignorância da gestão, coordenação, como também dos próprios professores sobre o que é o ensino de Arte, o que é Arte, é um desafio não só meu, como uma problemática social nacional, percebemos que, o que conquistamos enquanto ensino de Arte no Brasil foi fruto de uma militância de Arte/Educadores do Brasil, em congressos, eventos e pautas políticas. Até hoje o ensino de Arte no Brasil é totalmente negligenciado e mal-entendido.

Primeiramente, vemos que poucos são os cursos de graduação de Licenciatura em Artes no Brasil, embora o componente seja obrigatório na educação básica e considerado no mesmo patamar dos outros, como língua portuguesa e matemática, porém em prática, a arte é desconsiderada nas escolas. Como são poucos os cursos, poucos também são os estudantes que terminam o curso e os que quando terminam decidem lecionar arte na educação básica, ainda é muito menor a disposição de concursos públicos para professores de Arte no Brasil, diante à imensa necessidade.

O que reverbera em Arte ser um componente curricular que funciona como complemento de carga horária daquele professor que não possui formação na área, exemplo: determinado(a) professor(a) de outro componente que não complementou sua carga horária com o componente de sua formação, mas pretende continuar no mesmo ambiente de trabalho, acaba “pegando” duas aulas de arte para cumprimento de sua carga horária semanal.

Pela estrutura e exigência das escolas no Brasil, nós professores mal temos tempo para planejarmos e avaliarmos nosso processo, pois essa função intelectual é desconsiderada na carga horária, entendendo o professor como um mero lecionador de aulas; e com os baixos salários, fazem os professores procurarem mais de um vínculo para terem seu sustento com dignidade. Essa é a realidade brasileira na educação. Além do mais, os sistemas de avaliação municipais, estaduais e nacional só consideram a Língua Portuguesa e a Matemática em suas avaliações, como se só precisasse o cidadão saber ler e saber fazer conta. Lembrando que são esses sistemas que servem para o repasse de verbas para as escolas, por isso, os outros componentes curriculares são totalmente desconsiderados, e dentre eles, o Componente de Arte está no final da fila.

Agora imaginem, como é ser professor de Arte em uma escola da educação básica? A escola vê o professor de Arte como um decorador; como um desenhista: “Como assim professor de arte que não sabe desenhar?”; como um animador de festas; organizador de gincana; diretor de pecinhas de teatro para as festividades pontuais. E não importa o seu processo de criação com seus estudantes, chegando o calendário, ela quer uma peça para as festividades juninas, interrompendo tudo, o que está por desenvolver.

Agora, tente perceber como é que fiquei e fico em minha luta, sim, eu digo “luta”, pois é preciso ser um “guerreiro” para ser um Artista/Docente dentro de uma escola de educação básica. Os documentos legais que norteiam o ensino de Arte são negligenciados pelo sistema. O sistema não quer produzir seres pensantes, reflexivos e críticos. Ele quer como disse antes, que o estudante saiba ler e escrever, para entrar no mercado de trabalho e tornar-se mão de obra barata.

Agora, como fica o Artista/Docente, como ele se sente? Por muitas vezes, sinto-me como um E.T (extraterrestre), como se estivesse totalmente nadando contra a corrente. Meu processo de criação é sabotado várias vezes pelo sistema escolar. Ao revisitar as experiências descritas, vejo a grandiosidade e preciosidade que foi poder desenvolver esses dois processos artísticos e, inseparavelmente também pedagógicos mencionados. Por isso, a autoetnografia como metodologia para refletir sobre minha experiência se torna algo tão potente para minha formação de artista/docente. Como nos diz Miranda:

Sendo assim, compreendo a autoetnografia como uma análise cultural elaborada por meio da narrativa pessoal, onde é possível desenvolver uma lente crítica em uma práxis dentro ↔ fora, de modo a entender quem somos nas nossas comunidades. (Miranda, 2022, p.71).

A autoetnografia me permite escavar reflexões dentro de mim, abrindo possibilidades de investigar meu caminho, dúvidas, desafios e possibilidades. Investigar a minha identidade em meio às influências socioculturais onde estou inserindo. Investigar meus relacionamentos e minhas narrativas pessoais criadoras. Essa metodologia se tornou bastante potente para o entendimento de mim, saindo do meu eu, para uma compreensão cultural maior. Essa práxis é extremamente potente para que eu enquanto artista/docente, sinta o que estou fazendo, reflita as minhas ações, escolhas e tenha consciência do meio onde estou inserido, compreendendo-me dentro dele e saindo dele ao mesmo tempo, pois é necessário transcender esses lugares.

Sim, em minha luta artística e pedagógica muitos conflitos surgem, pois o sistema político-sociocultural no qual estou inserido, pertencendo a uma cidade do interior do Agreste de Pernambuco, não é favorável para o Ensino de Arte com qualidade e tão pouco para vida profissional de Atores. E esses lugares em que transito, a região onde eu vivo, as relações que travo no meu dia a dia, interferem diretamente em quem eu sou, e como sou, por isso a autoetnografia, mais uma vez, reafirma-se como metodologia neste trabalho, distanciando-se das práticas que exigem neutralidade e distanciamento.

Ao considerar minha experiência no meu processo, essa age diretamente no meu modo de ser no mundo; a minha fala não vem só de quem eu sou no presente, nem também do período compreendido pelo objeto de estudo desse trabalho, mas também, sim, de onde eu venho, por onde passei, dos vários “eus” que existem dentro de mim. Isso é o que me faz ter uma determinada configuração atualmente. Não obstante a isso, é saber que sou um ser em constante transformação. O que tinha para dizer ontem, talvez não tenha mais sentido hoje, e ter a liberdade de assumir isso, a consciência de assumir isso, é o que fortalece também a minha unidade, originalidade enquanto pesquisador, ator e docente. Pois não preciso caminhar por caminhos trilhados por outras pessoas, eu preciso tornar-me o meu próprio caminho.

Assim como a experiência é algo único e individual, através da autoetnografia, Fortin corrobora meu pensamento, quando diz:

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (Fortin, 2003, p.83).

Assim, tratando-se de um trabalho artístico, a autoetnografia empodera o olhar para esse trabalho, como também a compreensão deste trabalho, ao relacionar o pensamento à ação do praticante. Pois, se sou podado de sentir minha prática e de falar com/sobre ela ao escrever, estarei fortalecendo um pensamento hegemônico sobre a Arte, sobre o Ensino da Arte, a partir só do que os outros disseram. É o que nos diz Chimamanda Ngozi Adichie (2009) em uma entrevista que assisti no *site Youtube*, intitulada: “O perigo de uma história única”². A autora nigeriana em seu discurso fala que na universidade onde estudou nos Estados Unidos, as pessoas estranhavam como ela falava bem o inglês, sem saber que a língua oficial de seu país era o inglês, que pelo fato de ser da África, o imaginário das pessoas afirmava que ela vinha de um lugar onde só existiam animais exóticos, fome, pessoas de extrema vulnerabilidade social, tribos e guerras. É esse olhar dominante que mantém a educação no Brasil no mesmo lugar. O nosso teatro no mesmo lugar. Esse olhar sempre colonizado e voltado para “o jardim mais verde do outro”. Por isso, a importância de poder refletir e ter a força de dizer, de “cuspir”, como nos fala Miranda:

Com o gesto de cuspir, proponho produzirmos autoetnografias a partir de “lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MIRANDA, 2022, p. 76).

Quando vejo, sinto e reflito sobre os registros das minhas experiências de 2012 a 2016 descritas no presente trabalho, percebo o quão valioso é esse movimento para minha formação de artista/docente. E aqui quero agradecer imensamente a

² O perigo de uma história única. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg&t=4s>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

oportunidade que o Programa de Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes - UFPB possibilitou. Foram dois anos intensos, cheios de leituras, crises, escavações, indagações e reflexões profundas. Foi necessário participar deste Programa para fortalecer o que tenho a dizer, para entrar em contato com o mais profundo de mim, revisitar minhas práticas e transcendê-las. No Programa, pude ter a oportunidade de buscar minha própria voz, de refletir do pessoal ao cultural a minha experiência, de buscar minha autonomia na condução do meu percurso enquanto artista/docente.

Como já fora mencionado, na Escola Municipal Dr. Amaro de Lyra e César e no Grupo de Teatro Os Filhos de Pã, vivenciei experiências exitosas. O relato dessas experiências como objeto de estudo foi extremamente necessário para que eu pudesse compreender a experiência e relacioná-la com a atualidade da minha prática artística/docente.

Quando vejo os cadernos, percebo que tive grandes desafios; na escola, eu estava sempre sendo questionado sobre o meu trabalho. Primeiramente, é difícil chegar e dizer aos estudantes, à escola e à comunidade que sou um ator, pois o imaginário das pessoas é: “Como assim ele é ator, e não está na Globo?”. Como fazer arte, dirigir uma obra artística se o meu ser artista, está em julgamento? Precisei compartilhar com os estudantes, registros meus de trabalhos artísticos em espetáculos profissionais e trabalhos audiovisuais; mesmo assim, ainda não estava na Globo, não tinha carro, não vivia de *glamour* como pensam as pessoas sobre os artistas, não tinha milhares de seguidores nas redes sociais. No grupo de teatro, não tinha tanta resistência dos estudantes/atores, pois os mesmos já tinham um maior entendimento do que se tratava ser ator, embora ainda houvesse uma busca pelo *glamour* da fama de ser artista. Foi preciso trabalhar com eles questões como: qual era o entendimento de Arte? O que era Arte? O que era ser Artista?

Em 2012, tive a oportunidade de participar de uma aula-espetáculo de Eugenio Barba, grande teatrólogo, no Festival Palco Giratório SESC em 2012, na cidade do Recife, Pernambuco. Nesse evento, Barba comparou o fazer teatral como um iceberg. Essa metáfora em meio à sua fala me chamou bastante atenção e quando abriu-se para o debate perguntei a ele: “O senhor poderia explicar novamente à comparação que fez do fazer teatral com um iceberg?” Ele me explicou que a parte visível do iceberg é uma parte menor, pois a grande parte do iceberg está submersa. A parte visível seriam as técnicas, os espetáculos, os figurinos, as reverberações desse

trabalho nas mídias. Em contraposição, há uma grande parte submersa do iceberg que seria o que leva o ser a fazer teatro, suas motivações, formada de um inconsciente pessoal e coletivo.

A metáfora de Barba me ajuda a entender a relação entre as minhas práticas e a minha formação como artista/docente entre as dimensões histórica, artística, estética e pedagógica, que me ajudou a sistematizar as reflexões sobre a constituição de um Artista/Docente: Pleno; Criador; Sujeito de seu ato; e Formador de si. Detalharei melhor essa sistematização, conforme mencionada no resumo deste trabalho.

Os processos vividos e descritos no Capítulo Dois desta dissertação são essenciais para a compreensão de minha prática. O relato, baseado nos diários que desenvolvi entre os anos 2012 a 2016, imagens, vídeos, entre outras fontes, constituem-se como fontes desta pesquisa e é a partir delas que desenvolvo as reflexões aqui engendradas, relacionando-as com o Ser Artista-Docente que sou nos dias atuais.

Ironicamente ou não, estava atuando nos dois espaços que eram auditórios da estrutura do prédio CAIC (Centro de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente), o da escola em Caruaru-PE e o do grupo, em Bezerros-PE. Esses lugares são tão significativos para mim. Entrava neles com meu caderninho e cabeça cheia de sonhos, o *Willy Wonka*³ do Teatro, e muitas vezes, levava doces realmente para compartilhar. Pego-me rindo agora ao escrever: como é potente ver a beleza da vida, da transformação, como tudo no nosso agir está imbricado em nossas relações pessoais, sociais, culturais e políticas. Quando eles entravam, atores e estudantes, e fechávamos a porta, o ritual de encontro começava. Como estavam? Os corpos deles já diziam tudo: estavam cansados da escola, que não fazia o mínimo sentido para eles; tinham um sonho de transcender de completarem-se em si. E a Arte era o meio.

Muitas vezes, utilizei o mesmo planejamento tanto para escola como para os atores. Como foi maravilhoso ver que uma estudante executou o exercício teatral mais plenamente do que um ator em formação do grupo. Ela não estava com toda aquela pressão que havia em se dá bem no exercício, ela estava plena, jogando, permitindo-

³ Willy Wonka é um dos personagens principais do livro *Charlie and the Chocolate Factory*, do escritor galês Roald Dahl.

se. Havia potência criadora artística nesses estudantes, o que nos leva a desconsiderar os estudos que falam de que escola não é para formar artistas.

Mas como tratar a Arte, se não for em sua essência? Se vão decidir serem profissionais da Arte, eu não sei. Mas não iria deixá-los ver o mar, sem entrar nele. Seria uma maldade absurda minha. Como foi maravilhoso ver o pertencimento deles, ao serem grupo, como essas relações os ajudavam a ter entendimento de si próprios, como os imaginários deles foram ampliados com as aulas de teatro, com a criação de nossas peças, como as famílias se engajaram, juntamente com a escola e a comunidade escolar. Como foi lindo receber as doações para criação do nosso camarim, como a escola começou a considerar o grupo de teatro como uma atividade necessária para escola.

Ao mesmo tempo, vejo, agora, o quão era maravilhoso os ensaios com os atores do grupo de teatro. Éramos sete artistas na cidade de Bezerros-PE, uma cidade que, até hoje, não tem um único prédio de teatro. Uma cidade que, até hoje, não possui nenhum grupo de teatro - a não ser o nosso. O que queríamos dizer enquanto artistas? Por que o deus Pã em sua simbologia nos contemplava? Foi um processo transformador para nós.

Eu tinha voltado para morar em Bezerros, minha cidade natal, e me dividia entre duas cidades, Caruaru-PE e Bezerros-PE, com as práticas mencionadas, conforme citei na Introdução deste trabalho. Cidades que pouco havia de referência de teatro como linguagem artística ou ensino de teatro. Estava eu com minha formação acadêmica e experiências já citadas, e o corpo cheio de sonhos, de entender: o que o danado desse corpo queria dizer através/com a Arte? Eu precisava encontrar meu caminho de criação.

Uma frase de Bertholt Brecht, dramaturgo, diretor e poeta alemão, fundador da Companhia *Berliner Ensemble*, sempre ficava em minha cabeça “Quanto mais eu me regionalizo, mais eu me universalizo” (1967, p.13). Foi preciso voltar para minha casa, minha cidade, sentir a necessidade das pessoas com relação à arte, e um grande desejo de compartilhar o que tinha vivenciado, na possibilidade de poder ampliar o olhar dos moradores de Bezerros, sobre o que é o Teatro, para poder ampliar minha própria visão.

Éramos sete artistas, naquele auditório, sonhando, experimentando, vivendo como família, experimentando, pesquisando. Nós nos identificamos rapidamente, na verdade nos encontramos, e aqui cabe também o depoimento da Ariane Mnouchkine, fundadora do *Théâtre du Soleil* em Paris, em uma de suas entrevistas que vi no site do *YouTube*, ela fala sobre a formação de seu grupo de teatro: “nós decidimos ser um grupo de teatro, por que necessitávamos estar juntos”⁴. E me perguntava: o que era ser artista? Ao final, tudo o que tínhamos eram nossos sonhos e ensaios, e aquilo nos preenchia. Aqui também cabe a fala da atriz brasileira Denise Fraga, em uma entrevista ao Programa Roda Viva⁵, onde ela diz “ter alma de artista é ter a capacidade de observar a vida enquanto ela passa”. E estávamos o tempo todo nos observando, investigando o que queríamos dizer, qual era nosso papel na cidade, ou na escola. O que queríamos dizer? Aquele auditório, permitia-nos nos conectarmos com o mais profundo de nós e transcendermos esse espaço, do pessoal ao cultural, do regional ao universal, do eu ao todo.

Naquele tempo, com 28 anos, eu precisei ser forte para seguir meu caminho, encontrar minha poética, minha arte. Estava querendo implementar um grupo de teatro numa cidade que não tinha nenhuma cultural teatral, era um professor de teatro numa escola, num dos bairros de maior vulnerabilidade social da cidade onde as pessoas não sabiam o que era teatro. A solidão era enorme. E parece-me que dizia aos meus estudantes e atores o que precisava DIZER PARA MIM. Tive que ser forte para não desistir no sistema como aconteceu com vários atores/atrizes amigos meus, que desistiram de ser artistas, ou professores que, até hoje, percebo que não encontraram o seu caminho, e ensinam por uma necessidade de existência, de pagar contas, mas entram na escola, sem sonhos ou projetos, e sempre reclamando de tudo.

E o que isso incidiu em mim, na minha formação enquanto artista/docente? Não tinha mais os professores acadêmicos dizendo que fazer teatro era assim ou “assado”, nem diretores ou produtores, valorizando determinado grupo de teatro de fora do país ou do estado. Não estava fazendo parte de nenhuma “panelinha” teatral, audiovisual

⁴ Documentário: Ariane Mnouchkine e o Teatro de Soleil. 6 de Agosto de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vLmRJH3wiDg&t=1285s>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

⁵ Denise Fraga | Roda Viva. 18 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ujiguvs7p8Y>. Acesso em 10 de novembro de 2023.

ou acadêmica. Havia eu, em meu processo, buscando sempre me autoafirmar enquanto Artista/Docente. Um caminho que não há receitas premeditadas.

As experiências mencionadas, escolhidas como objeto de estudo foram extremamente importantes para que eu pudesse dar o famoso “pulo do gato” como falamos no teatro: quando um ator “pega” o seu personagem. Fica mais nítido para mim que não há dissociação entre o fazer artístico e o pedagógico em arte, pois enquanto eu ensinava, eu observava e aprendia e isso alimentava minha prática de ator. Observar e sentir um exercício proposto no corpo de outros atores e estudantes é muito potente para a qualificação artística enquanto ator. Ao mesmo tempo que atuar e sentir um exercício em meu corpo, me faz saber conduzir melhor o desenvolvimento desse exercício em outros atores e estudantes, pois eu já havia passado por esse caminho e sabia como guiar.

O problema das escolas é não considerar aquela arte tão preciosa feita pelos estudantes como arte, é não respeitar o processo de criação dos estudantes e docentes, é vê aquilo ali como um trabalho que resultará em uma nota. O problema de muitos processos artísticos, inclusive de alguns que participei enquanto ator, é não respeitar o que os atores enquanto sujeitos têm a dizer, enquanto artistas, isso é desmerecido em favor da vaidade e do “gozo” doentio de alguns diretores(as) que não sabem o que querem em seu processo, ou são fixados em determinado tipo de fazer teatral, ou de produções que visam só o comercial. Nesses processos, a autonomia enquanto artista é subtraída, o cuidado com o outro, o cuidado pedagógico não existe.

Assim, posso avaliar minha constituição de Artista/Docente, transcendendo o lugar do pessoal, da experiência pessoal para a experiência cultural, onde elenco aprendizagens que se tornaram características essenciais na minha prática de Artista/Docente, identificadas em meu percurso, que me fizeram e fazem ser o Artista/Docente que sou nos dias atuais: a partir de uma reflexão nas dimensões história, artística, estética e pedagógica, constituo a compreensão de um Artista/Docente: Pleno; Criador; Sujeito do seu ato e formador de si. Conforme apresento a seguir.

O que isso resultou na minha formação enquanto Artista/Docente, como mencionado antes? Com certeza potencializei minha prática de Artista/Docente, tornei-me melhor Ator e melhor Professor de Teatro. Posso me avaliar como mais

aperfeiçoado nos processos que vivenciei como ator depois, através dos depoimentos dos diretores que recebi, sejam em cursos ou espetáculos realizados; como também em meu trabalho docente ser expandido pela Rede Municipal de Ensino de Caruaru-PE, sendo convidado para ser Professor Formador de Arte, ministrando formações para os Professores(as) do Município. Isso refletiu de modo que, atualmente, sou uma referência de Teatro na cidade de Bezerros-PE. Atualmente também, fui selecionado como ator e estou em processo de montagem do premiado espetáculo *Deus Danado*⁶, com dramaturgia e encenação do diretor João Denys⁷, na cidade de Recife-PE.

3.1. O Artista/Docente nas dimensões histórica, artística, estética e pedagógica

Para uma compreensão do Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito do seu ato e formador de si, como qualidades essenciais que reverberam em minhas abordagens artísticas e pedagógicas, foi necessário em minha autoetnografia transcender a experiência pessoal para a experiência cultural, a partir das dimensões histórica, artística, estética e pedagógica, aliando-me e em diálogo com outras abordagens teóricas, conforme apresento a seguir.

Ernst Fischer foi poeta, escritor, filósofo e jornalista. Nasceu na Áustria em 1899 e faleceu em 1972. Fischer era membro do Partido Comunista e foi ministro da Educação em seu país. Destacou-se como filósofo, elaborando pensamentos de raiz marxista e teorizando questões da estética. Entre as suas principais obras, destacamos: **A Necessidade da Arte** (2002) e **Em busca da realidade** (1968). Na dimensão histórica, ele foi o teórico que contribuiu com a sistematização da compreensão da ideia-conceito de um Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si. A escolha desse teórico justifica-se pelo fato de seus estudos nos possibilitarem compreender a relação entre arte, homem e mundo através de uma perspectiva materialista histórica, na qual defende que o desenvolvimento e mudanças da sociedade acontecem através do que os homens produzem

⁶ A obra dramaturgica *Deus Danado*, foi escrita em 1993, recebendo vários prêmios por sua dramaturgia e montagens pelo Brasil.

⁷ João Denys Araújo Leite é ator, escritor e encenador, recebendo vários prêmios na cena teatral brasileira desde 1977. Professor aposentado do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco.

coletivamente a partir de suas necessidades de vida.

Partindo dessa premissa, Fischer defende o pensamento de que a Arte é necessária como uma condição inerente de sobrevivência do homem de querer ser mais. Para o autor, a arte é um caminho para a união do homem com o mundo, uma vez que “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para associação, para a circulação de experiências e ideias.” (Fischer, 2002, p.13).

Segundo o autor, os homens necessitam de arte não só apenas por diversão, relaxamento ou distração, mas sim, por um motivo maior. Os homens procuram arte para resolverem-se em sua existência e em sua incompletude. Com relação à função da arte na sociedade, a sua necessidade e a sua profunda relação com homem e o mundo, Fischer, ainda nos diz: “O desejo do homem de se desenvolver e completar-se indica que ele é mais que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se apoderar-se das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele” (FISCHER, 2002 p.13). Continua o autor:

À medida que a vida do homem se torna mais complexa e mecanizada, mais dividida em interesses e classes, mais ‘independente’ da vida dos outros homens e portanto esquecida do espírito coletivo que completa uns homens nos outros, a função da arte é refundir esse homem, torná-lo de novo são e incitá-lo à permanente escalada de si. (FISCHER, 2002, p.8).

Especificamente sobre a ideia-conceito de Artista em Fischer, extraímos de sua obra **A Necessidade da Arte** (2002), a compreensão de “Ser Total”, conforme a conceitualização na citação abaixo:

É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma ‘plenitude’. (...) O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si; (...) anseia por unir na arte o seu ‘Eu’ limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade (p. 11-12).

O autor também nos fala sobre a compreensão de “Processo Consciente”, conforme conceitualizado abaixo:

... o processo para um artista é processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante. (...) Para

conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – essa provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte (p. 14).

Apresentadas as ideias-conceito na dimensão histórica, que contribuíram para sistematização da concepção de um Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, apresentaremos a seguir, essas compreensões do ponto de vista da dimensão artística, em diálogo com os estudos de Fayga Ostrower.

Fayga Ostrower foi pintora, gravadora, desenhista, ilustradora, professora e teórica da arte. Nasceu na Polônia em 1920 e faleceu no Brasil em 2001. Fayga era de família judia, chegou ao Brasil em 1934, com sua família, refugiada do regime Nazista na Alemanha.

A artista refletia sobre sua criação artística e escrevia sobre esses processos, chegando a publicar vários livros. Dentre as suas principais obras, podemos destacar: **Criatividade e Processos de Criação** (2013), **Universos da Arte** (1983) e **Acasos e Criação Artística** (1999).

O fato de ser uma artista que refletia sobre sua prática artística e sobre a condição do humano em seu processo de intuição e criação, fez com que recorrêssemos à referida autora, uma vez que a mesma, a partir da dimensão artística, contribuiu para a sistematização da concepção de Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, defendida neste investigação.

Para Ostrower (2013), criar é inerente ao ser humano. Nesta direção, todo ser humano tem a capacidade de criar, sendo o artista o ser que leva esse processo às últimas consequências. Ela defende a liberdade como condição para a criação, na qual o homem criativo não pode estar reprimido pela alienação da massificação da cultura, nem pela manipulação e racionalização da sociedade. Dessa forma, a ideia-conceito de “Artista/Docente” nessa investigação alimenta-se da compreensão de “Ser consciente-sensível-cultural”, extraída da obra “Criatividade e Processo da Criação”, de Ostrower (2013), conforme citação apresentada abaixo:

O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de sua herança biológica são qualidades comportamentais inatas, ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem. (...) E mais entendemos que precisamente na integração consciente, do sensível e do

cultural se baseiam os comportamentos criativos do homem. (Ostrower, 2013 p. 11).

Dessa forma, esse Ser-consciente-cultural, deve estar atento e consciente em seu processo de criação para que a criatividade possa emergir, criatividade essa vista pela autora não como exclusiva de alguns, mas como potencial inerente ao próprio humano. Ainda sobre a ideia-conceito de “Artista/Docente”, extraímos da mesma obra de Ostrower (2013), a compreensão “Percepção Consciente”, conforme conceitualização abaixo:

... É a nossa percepção. Abrange o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações. A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro do qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser (2013, p. 12-13).

Podemos entender que a “Percepção Consciente” para Ostrower (2013), é uma percepção de si, do mundo e de si no mundo. É algo exclusivo da ação do homem como sua experiência vital, onde criar e viver se interligam no mundo apreendido.

Apresentadas as ideias-conceito na dimensão artística, que contribuíram para sistematização da concepção de um Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, partiremos agora para desenvolvermos a ideia-conceito de “Artista/Docente” numa dimensão da estética, a partir dos estudos de Gilberto Icle.

Gilberto Icle, nasceu na cidade Porto Alegre, Rio Grande do Sul. É ator, diretor e pesquisador da área de Teatro. Possui doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004); é Professor adjunto no Departamento de Ensino e Currículo e professor permanente no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É ator e diretor do Núcleo de Investigação Usina do Trabalho do Ator – UTA, grupo de criação e investigação teatral, que encenou os espetáculos: *O Ronco de Bugio*, *O Marinheiro da Baviera*, *Mundéu* e *Nos Meses da Corticeira Florir*. Icle também é autor de diversos artigos publicados e dos seguintes livros: **O Ator como Xamã** (2010) e **Pedagogia Teatral como cuidado de si** (2010).

Neste ensaio, Icicle foi o teórico que contribuiu com a sistematização da compreensão da ideia-conceito de Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, dentro de uma dimensão estética. A escolha desse teórico justifica-se pelo fato de seus estudos refletirem sobre sua prática artística e pedagógica como ator e diretor no Grupo de criação e investigação teatral “Usina do Trabalho do Ator”.

O referido diretor desenvolve uma reflexão sobre a profunda natureza do ator e como esse ser se torna sujeito de sua ação ao ampliar sua consciência sobre o seu próprio trabalho, atingindo uma consciência extracotidiana, transcendendo seu corpo e sua mente na razão de sua ação. Podemos verificar em seus estudos as seguintes compreensões sobre o ator: a busca pelas origens ritualísticas e sagradas do surgimento do ator; a ideia da arte do ator relacionada à sua transcendência e o ator pesquisador e sujeito de sua criação. Ao suscitar tais compreensões, o autor defende a arte do ator como um caminho pessoal que transcende o seu próprio corpo e mente, demonstrando que tal ação intensifica a arte desse artista, pois ele irá viver o seu processo artístico com todo o seu ser no envolvimento consigo, com os outros atores e com o público, sendo sujeito de sua ação e estando sujeito a sua ação e ao público.

Especificamente sobre a ideia-conceito de Artista/Docente em Icicle (2010), extraiu de sua obra **O Ator como Xamã** (2010), a compreensão de “Xamã”, conforme conceitualizada na citação abaixo:

Assim como um xamã, o ator é sujeito de seu trabalho e está suscetível a determinados processos, configura sua consciência para obter êxito em seu trabalho e transcende seu corpo e sua mente para alcançar com todo o seu ser a plateia de observadores que, em última análise, é a razão de sua ação (2010, p.XIV).

Ainda sobre ideia-conceito de “Artista/Docente”, extraímos da mesma obra de Icicle (2010) a compreensão de “Corpo consciência”, conforme conceitualização abaixo:

Para entendermos melhor que o corpo não é apenas um instrumento, mas o próprio sujeito, vale lembrar que a porção física é apenas parte do trabalho, e melhor seria dizermos que o ator não trabalha exclusivamente com o seu corpo, mas antes, trabalha suas energias corporais. Essas energias são formas de se relacionar com o tempo e o espaço, os quais são corpo, mas também consciência, portanto, atividade física e mental das mais refinadas

e desenvolvidas que o ser humano foi capaz de produzir até agora (Icle, 2010, p. XVI).

Apresentadas as ideias-conceito na dimensão estética, que contribuíram para sistematização do concepção de um Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, apresentaremos a seguir, estas compreensões do ponto de vista da dimensão pedagógica, a partir dos estudos de Everson Silva.

Everson Melquiades Araujo Silva nasceu em 1976, na cidade de Recife, Pernambuco. É ator, arte/educador, professor de Fundamentos do Ensino da Arte e do Teatro, do Centro de Educação, da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); Diretor da Escolinha de Arte do Recife; Coordenador do Programa de Ensino de Arte Casa da Criatividade, do Núcleo Educacional Irmãos Menores de Francisco de Assis (NEIMFA); Diretor da Escolinha de Arte do Recife; Doutor pela UFPE (2010). Membro da Federação de arte/educadores (FAEB), da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED). Silva desenvolveu suas atividades docentes na educação não-formal, na educação básica e no ensino superior de diferentes instituições de ensino particular e pública do Estado de Pernambuco. Dedicar-se ao desenvolvimento pesquisas e estudos sobre Arte/Educação, com ênfase nos diferentes aspectos relacionados ao processo de formação de professores para o ensino de arte. Atua na área de educação e nos movimentos sociais e populares desde 1988.

Neste ensaio, Silva foi o teórico que contribuiu com a sistematização da compreensão da ideia-conceito de Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, dentro de uma dimensão pedagógica. A escolha desse teórico justifica-se pelo fato de seus estudos conceberem a formação artística como formação humana, como formação de si. Especificamente sobre a ideia-conceito de Artista/Docente, extraímos de suas pesquisas sobre docência para o ensino de arte, a compreensão de “Aluno/Ator”, conforme conceitualizada na citação abaixo:

(...) é preciso esclarecer que o termo “aprendizagens teatrais”, não está restrito apenas à aprendizagem das tecnologias de atuação do ator. Aqui em nosso trabalho esse termo é utilizado para designar todas as aprendizagens adquiridas através do contato prolongado com a linguagem teatral, que influencia a vida cotidiana dos alunos-atores, nas mais diferentes situações. Em outras palavras, é tudo que se aprende no ou com teatro e se leva

para a vida dentro e fora do teatro, sejam elas aprendizagens conceituais, factuais, procedimentais ou atitudinais (Silva, 2010, p. 3-4).

A partir da citação acima é possível afirmar que o autor amplia a compreensão de “Artista”, e a de como esse “Artista” se forma. Silva (2010) discute a formação do ator, não como um fenômeno restrito a profissionalização, mas como um ser integrado, que está em constante aprendizado para a sua formação de artista. Defende ainda que as experiências com Arte, nas diversas instâncias, contribuem para a aprendizagem e a formação desse ator, que ao formar-se artisticamente, também se forma para a sua humanidade. Ainda sobre a ideia-conceito de Artista/Docente, extraímos de Silva a compreensão de “Aprendizagens Teatrais”, conforme conceitualizado abaixo:

Dentre esses processos os referidos estudos destacam a liberação de emoções e pensamentos, a motivação da expressão autêntica, a busca pelo próprio aperfeiçoamento, o conhecimento do outro através de reflexões sobre a cultura e realidade em que está inserido, a promoção do desenvolvimento da espontaneidade, criatividade e originalidade, entre outros (SILVA, 2010, p.2).

Dessa forma, percebemos em Silva (2010) que a formação do ator se dá através das aprendizagens teatrais. Estas, por sua vez, são adquiridas através das experiências com a arte. O referido arte/educador elaborou uma compreensão específica sobre experiência formativa em arte, baseado nos pressupostos delineados por Dewey (2010) sobre experiência. Para Silva (2010) as experiências formativas em arte são situações de aprendizagens adquiridas a partir do contato com a arte, ou seja, é tudo que se aprende na ou com a arte e se leva para a vida dentro e fora da arte.

A partir da sistematização das ideias-conceito apresentadas nos estudos de Fischer (2002), Ostrower (2013), Icle (2010) e Silva (2010), foi possível extrair desses teóricos as contribuições das dimensões histórica, artística, estética e pedagógica para a sistematização da minha autoetnografia na compreensão de um Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si, conforme irei apresentar a seguir.

3.2 O Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito de seu Ato e Formador de Si: Um Conceito em Construção

Para sintetizar as contribuições da ideia-conceito de “Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si” nesse trabalho, as expressões “Ser Total” (Fischer, 2002), “Ser consciente-sensível-cultural” (Ostrower, 2013), “Xamã” (Icle, 2010) e “Aluno/Ator” (Silva, 2010), me ajudou a compreender nas dimensões histórica, artística, estética e pedagógica, respectivamente, a minha constituição de Artista/Docente. A partir dessa compreensão, defendo a necessidade de unir o Artista/Docente, como um ser limitado a uma existência humana coletiva (Fischer, 2002). Para tanto, precisa de liberdade como condição para sua criação, criação essa como condição inerente ao ser-humano (Ostrower, 2013). Nesta compreensão, o Artista/Docente é sujeito de sua ação, ampliando sua consciência e transcendendo seu corpo e mente para alcançar o todo (Icle, 2010). Como um ser integrado, está em constante aprendizado para a sua formação de Artista/Docente. Formação essa que se dá através das experiências com Arte, nas diversas instâncias, não só se limitando à sua prática artística (Silva, 2010).

Ainda sobre a ideia-conceito de “Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si”, as expressões “Processo Consciente” (Fischer, 2002), “Percepção Consciente” (Ostrower, 2013), “Corpo consciência” (Icle, 2010) e “Aprendizagens Teatrais” (Silva, 2010), nos possibilitaram compreender que ser Artista/Docente não é um estado embriagante, mas sim um processo altamente consciente, onde é necessário para o Artista/Docente saber tratar as suas emoções, transformar a experiência em memória e essa em expressão (Fischer 2002).

Nesta direção, a criatividade é inerente ao ser humano, sendo o Artista/Docente o que a leva às últimas instâncias, através da elaboração mental das sensações, que define o que somos capazes de sentir e compreender (Ostrower, 2013). Neste processo, as energias corporais são formas de relacionar-se com o tempo e o espaço, os quais são corpo, mas, também, consciência. Portanto, a atividade física e mental do artista é uma das mais refinadas e desenvolvidas que o ser humano foi capaz de produzir até agora (Icle, 2010). Neste sentido, os processos de procura de expressão autêntica, buscam o conhecimento de si e do outro através da reflexão sobre a cultura e realidade em que estão inseridos (Silva, 2010).

Trago novamente a metáfora de Barba, antes mencionada, (conforme se lê na

p.85), pois ela me ajuda a entender a comunicação entre as dimensões histórica, artística, estética e pedagógica, que me auxiliou a sistematizar as reflexões sobre a constituição do Artista/Docente pleno, criador, sujeito de seu ato e formador de si.

O Artista/Docente lida com emoções; é um ser que lida com emoções o tempo todo. Para poder se chegar a criação de um personagem é necessário a investigação, o contato com a personagem que se apresenta vivo, com vida. O que muitos dizem na expressão “o pulo do gato”, quando o ator entende e assume a personagem, quando esse está vivo dentro do ator, um momento brilhante. Como conseguir essa proeza? Como conseguir êxito no trabalho de ator? Com técnicas? O que motiva o ator estudante em seu processo a trilhar o seu caminho formativo? Quais as buscas e o que se faz nessas buscas? Como agir nessa busca?

Na grande parte submersa do *iceberg* está também a formação humana desse Artista/Docente que aprende consigo, com outros, na troca de experiências, com o autoconhecimento e exercício da alteridade. No contato com o mais íntimo de nós, atingimos a uma verdade única que é interessante e pertencente ao convencimento que o fazer teatro necessita para sua criação.

Ao tentar trazer à tona a parte submersa do iceberg, trago também o autoconhecimento usado com consciência para o processo criativo e para o que quero dizer com o teatro, enquanto ser social pensante e atuante no mundo. A técnica sem o entendimento do que está fazendo é uma receita pronta que descaracteriza o próprio fazer teatral/educacional, pois anula neles a capacidade criativa de inventar-se. Quando penso em um Artista/Docente pleno, criador, sujeito do seu ator e formador de si, penso em processos intensos e transformadores, através de experiências que gerem conhecimentos, conhecimentos esses que devem estar nos corpos transformando-se em atitudes e aprendizagens teatrais, em meu processo criativo, na descoberta de mim, dos outros e das múltiplas formas de ser.

Acredito que o Artista Docente pleno, criador, sujeito do seu ato e formador de si, necessita de diálogos intensos e travados entre suas técnicas e o seu consciente pessoal e coletivo. O corpo pratica, sente seus limites e capacidades, transforma-se e reflete sobre sua prática corporal, assumindo e sistematizando, em um baú de memórias corporais, reflexões sobre sua prática de artista/docente e cria repertórios corporais. Esses repertórios são assimilados, através da sistematização consciente e inconsciente.

Trabalhar com esse inconsciente e revelá-lo é desmistificar o teatro como uma arte para vocacionados, para ser um exercício no qual a dedicação constante e o diálogo travado entre o consciente e inconsciente teatral trazem a elucidação, o crescimento na arte de atuar e o crescimento pessoal. De uma vez que ator e personagem não se separam em cena, além do mais, ator e pessoa nunca se separam. O Artista/Docente não se separa.

Dedico-me a uma arte extremamente efêmera que acredito só ter sentido de fazê-la se for contemporâneo de mim mesmo e extremamente fiel e digno de minha história e do que tenho e devo mostrar e para quem devo mostrar. E aqui cabe a fala da Ana Mae Barbosa (1995, p. 94) “ser contemporâneo de si mesmo é o mínimo que se pode exigir de um arte/educador”.

O inconsciente coletivo corporal traz desde o primeiro encontro de um grupo, o que eles (corpos) querem comunicar. Acredito que a tarefa do Artista/Docente é mergulhar nesse inconsciente e traduzi-lo de forma poética num personagem para os espectadores, e que ao construir esse personagem, ele aprende um pouco mais de si e do mundo.

Uma arte extremamente humana e que ative tantas dimensões como histórica, artística, estética e pedagógica é extremamente necessária no mundo de hoje, onde a banalidade do ser e estar no mundo se fazem tão presentes, onde a angústia de vivermos num mundo buscando um futuro idealizado e anunciado nas diversas mídias é tão crescente. Um mundo onde o ser humano não é mais dono de sua história, ou não acredita no que faz, pois o contato com a sua intuição criativa é cada vez mais massacrado por um sistema de massificação que produz seres infelizes.

O teatro permite a possibilidade de sonhar, de se conhecer, de ser dono de sua história, de pertencimento, num mundo onde pertencemos a tudo e nada ao mesmo tempo, onde nossa liberdade foi roubada e maquiando-nos nos entregamos de volta a possibilidade de nos jogarmos num precipício de consumismo sem discernimento.

Dessa forma, o teatro em tempos atuais e desde os tempos mais remotos possibilita, em sua natureza, a capacidade de reinventar-se, de viver em grupo, de não entrar no sistema massificador de alienação cultural, ou de pelo menos sofrer menos seus impactos. Pois o mergulho no fazer teatral é o mergulho que cada Artista/Docente, em sua sensibilidade, dá em si mesmo. Poder viver, construir essa

experiência com outros alunos/atores e espectadores, dignifica o homem/ator/docente. Pois o teatro não só permite a fuga do sistema e sim a capacidade de criar-se, e cria-se com dignidade, suprimindo angústias e sendo dono de sua história, sendo livre da banalização da arte que está a serviço operário do mercado cultural de massa, sendo Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito de seu ato e Formador de si. Nesta direção, ao sistematizar a constituição do Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito de seu Ato e Formador de si, busco entender que: (1) Como “Pleno”, ele estaria segundo Fischer (2002), na busca de integrar-se ao meio que o circunda, com uma necessidade de tornar social o seu eu limitado que anseia uma plenitude, não lhe bastando ser um indivíduo separado; (2) Criador, norteado pelo pensamento de Ostrower (2013), de um ser que para criar precisa estar consciente de sua intuição criativa e livre da alienação da sociedade e massificação da cultura; (3) Sujeito de seu ato, fundamentado na reflexão de Icle (2010) sobre a profunda natureza do ator e como esse ser se torna sujeito de sua ação ao ampliar sua consciência sobre o seu próprio trabalho, atingindo uma consciência extracotidiana, transcendendo seu corpo e sua mente na razão de sua ação; e (4) Formador de si, sob o pensamento de Silva (2010), ao pensar a formação artística como formação humana, como formação de si, através das aprendizagens adquiridas nas experiências em arte e na vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ter realizado a pesquisa junto ao Programa de Mestrado Profissional em Artes - PROFARTES da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, acredito que contribuí com a qualificação da minha prática artística/docente, uma vez que desenvolvi uma pesquisa de cunho autoetnográfico que visou refletir sobre minha atuação nesses dois campos. Nesta direção, fomentei a essência do que concerne ser professor e artista, suscitando o caráter de pesquisador inerente a profissão de artista/docente, ao refletir sobre esse profissional no âmbito da escola e artístico.

Nessa pesquisa refleti sobre minhas abordagens pedagógicas e artísticas em diálogo com abordagens teóricas, um trabalho que demandou pesquisa acadêmica e que impactou diretamente na minha prática profissional como professor do ensino público e como artista, o que justificou, de maneira adequada, a minha opção pelo

Mestrado Profissional em Artes. Ao mesmo tempo, como é de óbvia compreensão, a minha pesquisa tem relevância tanto para os estudos em Teatro como expressão artística como para o ensino de Artes, na dimensão dos estudos acadêmicos no âmbito da pós-graduação profissional.

Acredito que minha pesquisa, num processo de investigação de si para o mundo, pode contribuir na reflexão sobre a formação de vários artistas/docentes em sua prática artístico-pedagógica. Parti do princípio de rever e questionar a dicotomia existente entre essas duas funções, inclusive, mal compreendida na própria dimensão da Educação: a falta de compreensão sobre a função do ensino de Arte na escola acarreta em repressão/opressão das práticas do artista/docente pela própria estrutura de ensino, nos aspectos humanos (relação com os agentes da própria escola) e físicos (estrutura física, como disponibilidade de materiais, sala específica para o ensino e prática de Artes, entre outros aspectos). Em suma, acredito que ainda exista, no meio do Teatro – nos âmbitos artísticos e de seu ensino/aprendizado - uma compreensão equivocada em que o fazer artístico está desvinculado de uma compreensão pedagógica do mesmo.

Nessa perspectiva, busquei no trabalho desmistificar esses dois exercícios como formas isoladas, uma vez que ao ser artista/docente o sujeito amplia seus sentidos rumo ao entendimento do Teatro como expressão, cultura e conhecimento, o que contribui na compreensão de seus exercícios e suscita a consciência de um artista/docente Pleno, Criador, Sujeito do seu ato e Formador de si. Nesse sentido, pretendi que o estudo reafirmasse a importância da compreensão do Teatro – como prática educativa e artística - como fenômeno presente em grande escala na sociedade brasileira.

Localmente, a pesquisa beneficiou estudantes, a coordenação e a gestão escolar ao participar de um processo de investigação que visou qualificar o ensino de Arte na escola, a partir de uma pesquisa que defende a docência em Teatro como um processo de paixão pelo ato de conhecer, pois ensinar Teatro exige rigorosidade, criticidade, ética, reflexão, risco, aceitação do novo, autonomia, bom senso, humildade, tolerância, convicção na mudança, curiosidade, generosidade, alegria, comprometimento, diálogo, consciência nas decisões, como nos indica Freire (2001) sobre os saberes necessários à prática educativa.

Nesta direção, ao ter realizado a pesquisa, não busquei beneficiar somente os sujeitos participantes envolvidos na escola-campo, como também beneficiar através da ampliação do entendimento da prática de ensino e aprendizagem em Arte na escola, a formação de futuras gerações de estudantes da comunidade escolar e de artistas/docentes pesquisadores no país.

Além do mais, o desenvolvimento de minha pesquisa, teve grande relevância pessoal, pois ela contempla meus desejos, dúvidas, anseios, na busca do entendimento de mim, enquanto sujeito, pesquisador e artista/docente. A pesquisa ainda me provoca a refletir sobre minha prática, o que me levou a sistematizar conhecimentos e transcender esse lugar, a partir de um olhar de pesquisador para minha prática artístico-docente.

Acredito, assim, ter atendido ao meu questionamento inicial “como se constitui a minha formação de Artista/Docente a partir das relações entre ser ator e ser professor de teatro na formação de atores e na educação básica?” e à confirmação da minha hipótese, quando nessa investigação contastei que a identificação de abordagens pedagógicas e artísticas, a partir de relato de experiências entre arte e docência, compreendidas como experiências de formação continuada, podem promover a reflexão sobre as práticas do artista/docente, desde que dialoguem com abordagens teóricas que embasem essas práticas.

No mesmo propósito de também ter atingido o objetivo geral desse trabalho: “compreender a caracterização da minha formação de Artista/Docente, a partir da comparação entre práticas pedagógicas desenvolvidas na formação de atores em construção de espetáculo teatral e no ensino de teatro com estudantes da rede básica de ensino” quando sistematizei a autoetnografia da consituição do Artista/Docente Pleno, Criador, Sujeito de seu ato e Formador de si, sobre o qual acredito ser necessário em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. M. de C. **Ser artista, ser professor**: razões e paixões do ofício. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- AZEVEDO, S. M. de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BARBOSA, A. M. T. B. **Teoria e prática da educação artística**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1995
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições70, 1977.
- BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: SESC-SP, 2015.
- BOLIVAR, A.; DOMINGO, J.; FERNANDEZ, M. **La investigación biográfico-narrativa em educación**: enfoques y metodología. Madrid: La Muralla, 2001.
- BONDÍIA, J. L. Notas **sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. [online], n.19, pp.20-28, jan./abr. 2002.
- BRECHT, B. O Pequeno Organon para o Teatro. (trad. de Flávio Moreira da Costa.). In: Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CORAZZA, S. M. Na diversidade cultural, uma docência artística. **Pátio**: Revista Pedagógica, Porto Alegre, v. 17, p. 27-30, 2001.
- COSTA, R. P. D. **Experiências de formação do professor artista**: cenários de apaixonamento entre teatro e educação no Curso de Graduação em Teatro: Licenciatura da FUNDARTE/UERGS. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- DESGRANGES, F. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: HUCITEC, 2020.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.
- EISNER, E. **Educating Artistic Vision**. New York: Mac-millan, 1972.
- ELLIS, C., BOCHNER, A. P. Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **Handbook of qualitative research**. London: Sage Publication, 2000.
- FAVERO, S. M. C. As inquietações do artista-professor. **Revista DAPesquisa**: Centro de Artes da UDESC, v. 02, n.02, ago.2006/jul.2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/sandra_faveo.pdf> Acesso em 03 dez. 2011.
- FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 2002.

FOURTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Revista Cena 7, Basic Books. 1983.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisa: Como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

ICLE, G. **O Ator como xamã.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

ICLE, G. **Pedagogia teatral como cuidado de si.** São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.

KOCK, K. F.; GODOI, C. K.; LENZI, F. C. Discussão e prática de autoetnografia: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. **Revista Gestão Organizacional**, Chapecó, v. 5, n.1, p. 93 - 106, jan./jun. 2012.

KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

LIBÂNEO, J. C. **Pedagogia e pedagogos, para quê?** São Paulo: Cortez, 2007.

LOPONTE, L. G. **Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas.** 2005. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

LARROSA, J. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas.** 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MARQUES, I. A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.

MINAYO, M. C. de S. **O desafio do conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde.** São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Abrasco, 2000.

MIRANDA, C. F. de. **A autoetnografia como prática contra-hegemônica.** Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v.17 n.3 Dezembro. 2022

MOURA, F. A utilização do Diário de Bordo na formação de professores. In: VIº Colóquio do LEPSI, 2006, São Paulo, SP. **Anais.** São Paulo, SP: LEPSI, 2006.

NUNES, A. S. **Ator, Sator, Satori: Labor e Torpor na Arte de Personificar.** Goiânia: Edifota da UFG, 2012.

OLIVEIRA, E. M. de. **Docência universitária em arte: (auto)retratos da identidade docente-artista.** Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

OLSEN, M. **As máscaras mutáveis do buda dourado.** São Paulo: Perspectiva, 2004. PIMENTA, S. G.; ANASTASIOU, L. das G. C. **Docência no ensino superior.** São Paulo: Cortez, 2005.

OSTROWER, F. **Acasos e Criação Artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1999.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

OSTROWER, F. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PUPO, M. L. de S. B. **Além das dicotomias**. In: Seminário Nacional de Arte e Educação. Educação Emancipatória e Processos de Inclusão Sócio-Cultural, 2001, Montenegro, RS. Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação. Montenegro, RS: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. p. 31-34.

REED-DANAHAY, D. E. (ed.) **Auto/Ethnography: rewriting the self and the social**. Oxford, New York: Berg, 1997.

SANTANA, A. P. de. **Teatro e formação de professores**. São Luis: EDUFMA, 2000.

SANTANA, A. P. de (coord). **Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação**. São Luis: UFMA, 2003.

SILVA, E. M. A. **Formação do Arte/Educador: Um Estudo sobre História de Vida, Experiência e Identidade**. 2010. 287f. Dissertação (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro de Educação. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.

SILVA, E. M. A.; FERREIRA, P. T. B. Mozinho. **Ator no Palco, Ator na Vida: As contribuições do Ensino de Teatro para a Formação Humana**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2010.

SOUZA, J. F. de. **A educação escolar, nosso fazer maior, des(A)fia o nosso saber: educação de jovens e adultos**. Recife: Edições Bagaço, 2000.

SOUZA, J. F. de. **O diário etnográfico: um instrumento de pesquisa educacional para a formação da educadora e do educador** (Pedagogia, Etnografia, Etnologia, Antropologia). In: SOUZA, A. L. F. de; SOUZA, J. F. de; CARVALHO, R. T. de. (Orgs.). **Saberes em construção na escola da Zona da Mata pernambucana: Projeto Educação PROMATA**. Recife: NUPEP, 2006. p. 43-68.

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais na Sala de Aula**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, V. **Jogos Teatrais: O Fichário de Viola Spolin**. São Paulo: Perspectiva, 2008,

SPOLIN, V. **O Jogo Teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

STRAZZACAPPA, M. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2013.

TELLES, N. **Artes da Cena: Processos e Práticas**. Jundiaí: Paco, 2015.

TELLES, N. **Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua**. São Paulo: Mediação, 2012

VERSIANI, D. B. **Autoetnografias**: Conceitos Alternativos em Construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

VERSIANI, D. B. Reflexões sobre Comparativismo em uma Sociedade Multicultural: A Proposição do Método Autoetnográfico. **Verbo de Minas**: letras, Juiz de Fora, v. 7, n. 14, jul./dez. 2008. P. 11 – 23.

WARD, W. **Winifred. Playmaking with Children from Kindergarden to Highschool**. New York: Appleton-Century-Crofts, 1957.

WENDT, D. Professor e artista: uma reflexão sobre a prática docente a partir da experiência artística. **Revista eletrônica E-Letras**, Curitiba, v. 20, n.20, jul.2010. Disponível em:
<http://www.utp.br/eletras/ea/eletras20/textos/Artigo_20.2_Professor_e_artist_a_uma_refe_xao_sobre_a_pratica_docente_DENISE_WENDT.pdf> Acesso em 03 dez. 2011.

ZABALZA, M. A. **Diários de aula**: um instrumento de pesquisa e desenvolvimento profissional. Porto Alegre: Artmed, 2008.