

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Mônica Cristina Mesquita de Souza

“MACBETHEMER”:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL NA CRIAÇÃO E
MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO NAS AULAS DE TEATRO NO ESPAÇO ESCOLAR

Belo Horizonte
2018

Mônica Cristina Mesquita de Souza

“MACBETHEMER”:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL NA CRIAÇÃO E
MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO NAS AULAS DE TEATRO NO ESPAÇO ESCOLAR

Processo de Criação Artística em formato de Artigo
apresentado ao Curso de Mestrado Profissional da
Escola de Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do
título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Ensino de Artes

Orientador: Gustavo Pereira Cortes

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2018

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Mesquita, Mônica, 1970-

"Macbethemer" [manuscrito] : um estudo de caso sobre a preparação corporal na criação e montagem de um espetáculo nas aulas de teatro no espaço escolar / Mônica Cristina Mesquita de Souza. – 2018.

47 p. : il.

Orientador: Gustavo Pereira Cortes.

Dissertação em formato de artigo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte – Estudo e ensino – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Movimento (Encenação) – Teses. I. Cortes, Gustavo Pereira, 1967- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 707

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Mestrado Profissional em Artes

FOLHA DE APROVAÇÃO

"MACBETHEMER":

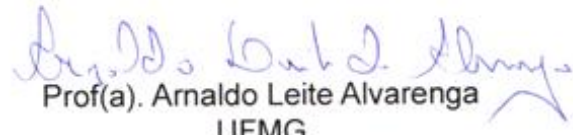
UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL NA CRIAÇÃO E MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO NAS AULAS DE TEATRO NO ESPAÇO ESCOLAR.

MÔNICA CRISTINA MESQUITA DE SOUZA

Trabalho de conclusão submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Mestrado Profissional em Artes, como requisito para obtenção do grau de Mestre em ARTES, área de concentração ENSINO DE ARTES.

Aprovada em 09 de julho de 2018, pela banca constituída pelos membros:


Prof. Gustavo Pereira Cortes - Orientador
UFMG


Prof(a). Arnaldo Leite Alvarenga
UFMG


Prof(a). Eugênio Tadeu Pereira
UFMG

Belo Horizonte, 9 de julho de 2018.

Aos meus alunos da 1ª Série do Ensino Médio do Instituto Federal Fluminense, que embarcaram na experiência deste projeto de “corpo e alma” e na valorização da Arte enquanto área de conhecimento na escola.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Gustavo Cortes pelo apoio, orientação e contribuição essencial na elaboração e conclusão deste trabalho.

À Sabrina pelo companheirismo e paciência.

Aos meus alunos.

Aos colegas do Instituto Federal Fluminense, aos amigos e colegas de profissão de todos o Brasil, especialmente aos artistas, professores de arte e todos aqueles que lutam pela valorização e ensino da Arte nas escolas.

Aos meus pais, por tudo.

À todos que contribuíram direta ou indiretamente na construção e elaboração deste trabalho.

“O movimento é o meio mais poderoso de expressão na criação de uma produção teatral. Privado de palavras, figurinos, iluminação, coxias, salas de teatro, e restando apenas o ator e sua maestria nos movimentos, o teatro ainda permaneceria teatro”

Vsevolod Meyerhold

SUMÁRIO

1. ARTIGO: “MACBETHEMER”: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL NA CRIAÇÃO E MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO NAS AULAS DE TEATRO NO ESPAÇO ESCOLAR	06
REFERÊNCIAS.....	43
INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES.....	46

“MACBETHEMER”:**UM ESTUDO DE CASO SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL NA CRIAÇÃO E MONTAGEM DE UM ESPETÁCULO NAS AULAS DE TEATRO NO ESPAÇO ESCOLAR**

Mônica Cristina Mesquita de Souza¹

Resumo

O presente estudo é resultado de pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Artes – UFMG, na modalidade “Processos de Criação Artística”. Este relato de experiência foi realizado nas aulas de Arte-Teatro com alunos da 1ª série do Ensino Médio Técnico Integrado em uma Escola da Rede Federal de Ensino, no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ele apresenta investigações sobre possibilidades para o ensino da Arte, especificamente do teatro na escola, através de estudo de caso de processo de encenação e montagem de um espetáculo. O objetivo da pesquisa tem como foco o estudo dos processos realizados na preparação corporal dos alunos e na importância do trabalho do corpo nas aulas de teatro, através da análise da encenação e montagem do espetáculo “MACBETHemer”.

Palavras-chave: Teatro, Corpo, Preparação corporal, Espaço escolar.

Abstract

The present study is the result of research developed in the Postgraduate Program of the Professional Master in Arts - UFMG, in the "Artistic Creation Processes" modality. This experience report was carried out in Art-Theater classes with students from the 1st grade of Integrated Technical High School in a School of the Federal Education Network, in the interior of the state of Rio de Janeiro. It presents investigations on possibilities for the teaching of art, specifically theater in school, through case study of the process of staging and setting up a show. The objective of the research is to study the processes performed in the students' body preparation and the importance of body work in the theater classes, through the analysis of the staging and assembly of the show "MACBETHemer".

Key-words: Theater, Body, Body preparation, School space.

INTRODUÇÃO:

O presente trabalho tem como foco o estudo do corpo no componente curricular Arte no espaço escolar, no qual problematizamos a preparação corporal nas artes da cena, especificamente nas aulas de teatro. A pesquisa foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação do Mestrado Profissional em Artes – UFMG, na modalidade “Processos de Criação Artística”, através de relato de experiência desenvolvido nas aulas de Arte-Teatro com alunos do 1ª série do Ensino Médio Técnico Integrado do Instituto Federal Fluminense, no município de Campos dos Goytacazes, Região Norte do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de estudo de caso

¹ Mestranda em Artes na linha de processos de ensino, aprendizagem e criação em artes pela UFMG. Graduada em Artes-Teatro, com pós-graduação em Dança e Consciência Corporal e em Cinema e Linguagem Audiovisual. Professora efetiva nos cursos de Licenciatura em Teatro e no Ensino Médio do Instituto Federal Fluminense, onde coordena os projetos de Extensão Cinema no Campus e Núcleo de Experimentações, Pesquisas e Práticas em Artes Corporais Cênicas – Teatro Físico (Dança, Teatro e Circo). E-mail: monimesquita@yahoo.com.br.

de processo de encenação e montagem de um espetáculo teatral.

Ao procurar um método que melhor atendesse às exigências de uma pesquisa no âmbito específico das artes presenciais e da cena, concluí que a investigação qualitativa seria a mais adequada, por ter como possibilidade a interpretação fenomenológica, baseada na compreensão do mundo a partir da experiência dos fenômenos. Neste contexto, tomamos como referência os estudos do filósofo Merleau Ponty sobre a fenomenologia da percepção que colocaram o corpo em sua forma integral, como essência da existência humana. Segundo esse autor temos consciência do mundo por meio do nosso corpo, que é o “veículo do ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 122). Analisado sob este prisma, o mundo deixa de ser algo em que meramente pensamos, mas o local onde interagimos através dos nossos perceptos, afetos, memória, reunindo experiências que vão sendo adquiridas a partir dos significados que temos de nossas crenças, sobre as quais vamos reafirmando nossos valores e nossas intenções. “O trabalho de Merleau-Ponty não busca elevar-se acima do nosso envolvimento prático e emocional com o mundo, mas entender nossa existência nele, nossos vários modos de ser-no-mundo” (CÔRTEZ, 2013, p. 82).

Desde a graduação o corpo na cena, o movimento, as práticas e a preparação corporal no teatro e na dança tem sido alvo do meu interesse de estudo, o que acabou refletindo na minha ação como docente de Teatro na Educação Básica. Não há como desassociar em um trabalho, principalmente no campo da arte, a vivência de cada um dos participantes e a experiência da professora-artista que conduziu o processo. Agreguei à minha formação e conhecimento acadêmico experiências adquiridas ao longo de minha trajetória profissional enquanto artista e professora há aproximadamente onze anos. Desde 2014 atuo como docente do Instituto Federal Fluminense na Licenciatura em Teatro e no Ensino Médio como professora de Artes-Teatro. Sendo assim, toda essa experiência com o teatro na minha vida trouxe as reflexões que apresento aqui neste trabalho.

Escolhemos uma análise descritiva de um estudo de caso por este procedimento ser “uma abordagem metodológica especialmente adequada quando procuramos compreender, explorar ou descrever acontecimentos e contextos complexos, nos quais estão simultaneamente envolvidos diversos fatores” (COUTINHO, 2008, p. 04). Além disso, em conformidade com as demandas de um Mestrado Profissional, as interações estabelecidas na experiência em sala de aula no estudo de caso em questão, reverberaram para uma análise qualitativa do processo de criação em forma de pesquisa.

Neste trabalho, destacamos as particularidades do relato de um processo no campo da Arte, principalmente “presenciais” como é o caso do Teatro. Por se tratar de uma outra forma representacional através da escrita, por mais fiel que seja a análise aqui narrada, ela jamais será idêntica à experiência artística em si. Neste sentido, adotamos de forma associativa o conceito de

“pensar com” a cena proposto por Ferracini (2016, p. 02), onde o caráter criativo dos planos da escrita e da arte do espetáculo são autônomos. Um pensar/criar que não necessita de um aval científico ou conceitual para sua plena realização. A arte não necessita de nenhum “pensamento sobre”, pois ela é pensamento em si. Assim, a aliança entre o pensamento conceitual escrito e o acontecimento estético não deveria ser da ordem do PENSAR SOBRE (realizarei um pensamento sobre essa cena) mas deve estar no plano do PENSAR COM (realizarei um pensamento com essa cena). A ideia do PENSAR SOBRE pode nos levar à imagem equivocada do pensamento conceitual escrito ser o aval do acontecimento presencial estético ou, pior, sua suposta tradução conceitual... O PENSAR COM aparece como ação que mantém a autonomia criativa tanto do acontecimento presencial estético como da conceituação de cunho escrito. (FERRACINI, 2016, p. 02).

Consideramos que o ato de escrever sobre a experiência do fazer artístico reforça uma linha de fronteiras entre uma e outra forma de expressão (conceitual e estética), ao mesmo tempo que mantém seus contornos em constante tensão. Segundo esse autor é justamente no conflito dessas autonomias criativas que coexiste a possibilidade de reflexão e a impossibilidade de tradução direta entre os termos (FERRACINNI, 2016, p. 01).

A primeira fase do trabalho constou de revisão bibliográfica sobre os estudos do corpo, analisando especificamente os temas “corpo na arte” e a “preparação corporal nas artes da cena”, associada à educação e ao espaço escolar. Nesta primeira fase da pesquisa fizemos uma revisão sistemática de trabalhos publicados nos últimos Congressos e Reuniões Científicas da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, que tratavam sobre a preparação corporal nas artes da cena. Investigamos nos textos existentes as metodologias de trabalho, propostas e técnicas desenvolvidas e utilizadas por artistas e professores na área das artes da cena, para a preparação corporal no teatro, dança e circo. Além disso, verificamos se alguma destas práticas vêm sendo utilizadas no espaço escolar. Neste trabalho uso o conceito de artes da cena proposto por Patrice Pavis (1996, p. 24) como sendo a arte voltada à apresentação direta para um público. E quando usamos o termo “artes da cena” estamos nos referindo ao teatro, dança e circo. Mas sobretudo e especificamente ao Teatro cujas aulas são objeto deste estudo de caso.

Na pesquisa inicial realizada no site da ABRACE, os descritores usados para a busca foram: preparação corporal e/ou preparo corporal. Os critérios de inclusão e seleção dos artigos foram aqueles que tratavam e refletiam sobre relatos de experiências, metodologias e técnicas de preparação corporal usadas nas artes da cena, envolvendo trabalhos de Dança, Teatro e/ou Circo. No universo da pesquisa foram selecionados trabalhos apresentados, tanto nas reuniões científicas, quanto nos congressos da referida associação, entre o período de 2003 a 2014. Na busca interna realizada em junho de 2016 em todo o site da ABRACE, para o descritor preparação corporal foram

encontradas 111 ocorrências. E verificadas uma por uma, sendo selecionadas apenas as ocorrências relativas à trabalhos publicados nos anais dos Congressos e Reuniões Científicas da referida associação onde o respectivo descritor aparecia entre as palavras chaves da publicação, que ao todo foram 12 trabalhos. Já para o descritor preparo corporal, na pesquisa realizada na mesma data, em todo o site da ABRACE foram encontradas 4 ocorrências. Destas, nenhuma se referia à trabalhos publicados em anais onde o descritor “preparo corporal” estava dentre as palavras chaves. Sendo assim analisamos apenas os trabalhos em que o descritor preparação corporal constava nas respectivas palavras chaves, pois parece ser um termo com maior trânsito no meio artístico acadêmico.

Vale destacar que para este estudo escolhemos como fonte de referência as publicações dos anais da ABRACE por ser um dos mais representativos e importantes acervos da pesquisa no campo das Artes Cênicas no Brasil. O resultado deste estudo preliminar foi apresentado como comunicação oral no IX Congresso da ABRACE no ano de 2016, com o título “Preparação Corporal nas Artes da Cena – Metodologias em Busca de um Corpo Cênico”. Um fato que nos chama atenção no resultado desta pesquisa inicial é a pouca ocorrência dos descritores das respectivas palavras chaves. Outro fator a ser destacado é que nenhum trabalho tinha como foco a preparação corporal para a dança, teatro e/ou circo no ambiente escolar, o que faz deste trabalho um possível campo fértil à pesquisa nas Artes.

Nos resultados do estudo sobre “preparação corporal” fora do ambiente escolar destacamos a pesquisa da Dra. Joana Ribeiro Tavares, que enfatiza o pioneirismo de Angel Vianna nos anos sessenta no teatro carioca, em colaboração com o parceiro Klauss Vianna (1928 -1992). O trabalho da pesquisadora relata que a função do “preparador corporal”, no modo como trabalhado pelos Vianna, surgiu originalmente atrelada à função de “coreógrafo”. A autora ainda cita que o trabalho corporal dos Vianna no teatro, reconhecido em seguida como “expressão corporal”, termo que encontrou seu apogeu nos anos 70, também recebeu diversas assinaturas tais como “dinâmica corporal”, “preparação corporal”, “direção corpo/espaco” e “direção de movimento”. Isso revela uma busca constante pela melhor denominação que pudesse traduzir o que eles realmente faziam em cada montagem (TAVARES, 2010, p. 02).

Concomitantemente a esta pesquisa preliminar, foi iniciado o estudo sobre a preparação corporal nas aulas de artes-teatro com um grupo focal de estudantes, que culminaria no trabalho de encenação e montagem de um espetáculo teatral planejado durante todo o ano de 2017.

DESENVOLVIMENTO DA PROPOSTA E RELATO DA EXPERIÊNCIA

Não tem como iniciar este relato sem falar do meu amor pela arte, principalmente pelo teatro,

que se confunde com a minha própria história de vida e identidade, tanto no âmbito profissional quanto pessoal. Para Larrosa Bondía (2002, p.02) “a experiência é o que nos acontece, o que nos toca”. Ainda segundo este autor ao fazer uma analogia entre uma experiência e a paixão:

Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidade da ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional[...] Na paixão, o sujeito apaixonado não possui o objeto amado, mas é possuído por ele. Por isso, o sujeito apaixonado não está em si próprio, na posse de si mesmo, no autodomínio, mas está fora de si, dominado pelo outro, cativado pelo alheio, alienado, alucinado[...] O que o sujeito ama é precisamente sua própria paixão. Mais ainda: o sujeito não é outra coisa e não quer ser outra coisa que não a paixão. Daí talvez a tensão que a paixão extrema suporta entre a vida e a morte. A paixão tem uma relação intrínseca com a morte, mas de uma morte que é querida e desejada como verdadeira vida, como a única coisa que vale a pena viver, e às vezes como condição de possibilidade de todo o renascimento. (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 26)

Não raro ouvimos colegas de profissão defenderem radicalmente que o ensino da Arte no âmbito escolar não é para formar “artistas” e, portanto, o processo seria sempre mais importante que o produto final. Avaliado desta forma o ensino do Teatro muitas vezes pode ficar restrito ao sistema de jogos e improvisações, retirando do resultado a paixão pela arte e a valorização pedagógica nos processos de montagem. Contudo, questionamos que a escola também não é para formar matemáticos e nem por isso o aluno é privado do conhecimento ou exercícios mais complexos nesta área. Segundo Pimentel:

Dois são os pontos de referência para o ensino de Arte na escola. O primeiro se refere ao fato de que a educação básica é o tempo de construção de conhecimentos e, principalmente, de elaboração de raciocínios pertinentes a cada área de conhecimento. Assim a escola, nessa etapa, não se destina a formar matemáticas, geógrafas ou artistas etc., mas a trabalhar os modos de raciocínio matemático, geográfico ou artístico etc (PIMENTEL, 2010, p. 178).

Sobre a importância pedagógica e princípios norteadores de um processo de ensino de teatro com montagem em sala de aula, Mendonça destaca que:

É importante salientar que nem sempre o professor de teatro está preparado para orientar o desenvolvimento de montagens e/ou diferenciar métodos de preparação. Podemos observar pelo relato de experiências de ensino de teatro nas escolas, um desenvolvimento dicotômico entre *processo versus produto* (Grifo nosso). Ou ainda formas reprodutivas ou limitadas do fazer teatral. Essas práticas foram norteadoras ao longo de anos, por diferentes tendências pedagógicas, muitas ainda presentes, correspondendo a uma visão da relação professor-aluno aprendizagem. Nesse sentido percebe-se por um lado, que a pedagogia tradicional continua presente em grande número de escolas (MENDONÇA, 2013, p.123).

Para tentar quebrar esse paradigma de privilegiar apenas o processo ou o produto, o que a autora acima denomina de uma “pedagogia tradicionalista”, nosso trabalho foi desenvolvido através de um processo de ensino do teatro associado à construção de uma proposta de encenação e montagem. Defendemos neste estudo o conceito do professor-artista, que associa e trás para sua prática de ensino sua vivência como artista. Para Loyola:

O professor-artista, consciente das suas posições estéticas e políticas, não aparta sua visão de mundo quando atua em um campo ou em outro. Isso por que a arte faz parte da sua vida, está no seu cotidiano e as percepções como artista contribuem nas ideias para o ensino-aprendizagem e vice-versa. (LOYOLA, 2016, p. 67).

Citada por Loyola (2016), Sandra Fávero destaca o professor-artista como um propositos e portador de uma necessidade de conhecer algo, "que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Um corpo criador / um corpo professor, no mesmo corpo" (LOYOLA, 2016, p. 64).

Neste sentido, associando minha experiência como artista e a docência no campo da arte, o interesse por este tema envolvendo o estudo do corpo nas artes da cena e de técnicas voltadas à atuação e preparação corporal nesta área, tem sido minha motivação de estudo há algum tempo. Ainda na graduação em Teatro participei durante um ano de um trabalho de extensão na universidade, com atividades envolvendo uma preparação corporal através de ações que utilizavam princípios da biomecânica teatral e de capoeira angola, que me marcariam para sempre. A experiência como artista sem dúvida fortaleceu as práticas como docente de teatro no âmbito escolar na educação básica, e também com trabalhos variados de preparação corporal nas aulas de Artes-Teatro com alunos do Ensino Médio. Para a análise da pesquisa em questão buscou-se a possibilidade de entender o valor da experiência vivida como professora e artista, investigando a importância da preparação corporal na elaboração de um espetáculo com uma reflexão artística e o desenvolvimento crítico necessário a uma formação pedagógica. O processo de produção do conhecimento na academia através desta pesquisa nos trás a possibilidade de refletir sobre a prática no chão da escola, fundamental para a construção do trabalho final de um programa de mestrado profissional como o ProfArtes. Destacamos que as aulas de Teatro são antes de tudo um espaço para a prática reflexiva, na qual o conhecimento se articula como um laboratório de experimentação e criação artística. Assim, para a descrição de um ano de estudos desenvolvido junto aos alunos, a escolha pela coleta de dados, realizada através dos planos de aulas, caderno do docente, material do diário de bordo de rede social, reflete a amplitude de todo o trabalho realizado.

Nesse sentido, pergunto: como podemos desenvolver o ensino do teatro na escola através de um processo de encenação e montagem de espetáculo? Especificamente para este estudo de caso, quais foram os caminhos de preparação corporal percorridos para a realização da obra?

SOBRE O PROCESSO:

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. Pois, ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções, sem falar que se

observam, nos animais, muitas coisas que superam em muito a sagacidade humana, e que os sonâmbulos fazem muitas coisas, nos sonhos, que não ousariam fazer acordados (SPINOZA, 2008, p.167).

Ao iniciarmos a análise do processo de construção deste estudo, cabe antes contextualizar o fato de termos muita carência de cursos para formação de professores no campo da Arte, principalmente de Música, Dança e Teatro em todo o interior do estado do Rio de Janeiro. Ainda são poucos os profissionais formados nestas áreas, para atender à demanda, o que acaba interferindo no ensino destes conteúdos nas escolas. Na cidade de Campos dos Goytacazes, lócus desta pesquisa, por exemplo, atualmente existem cursos de Licenciatura em Artes Visuais em uma universidade particular, e na rede pública o Instituto Federal Fluminense - IFF que oferece as licenciaturas em Música e Teatro. Como o início destes cursos foi em 2015, ainda não foi formada até a presente data nenhuma turma. Contudo, mesmo dentro deste universo, nos últimos três anos especificamente no nosso campus, o componente curricular Arte é oferecido em aulas separadas e com professores com formação específica em Teatro, Música e Artes Visuais. A partir de 2018 também é ofertada a modalidade artística de Dança no IFF. A instituição é a única em toda a cidade de Campos dos Goytacazes, que conta com professores de Artes licenciados em Dança, Teatro, Música e Artes Visuais, sem dúvida uma conquista da área.

As turmas de Artes do Ensino Médio da nossa instituição são híbridas, com aproximadamente vinte cinco alunos de turmas de cursos técnicos diferentes. Atualmente, o Instituto Federal Fluminense oferece os cursos técnicos integrados de Mecânica, Informática, Edificações, Automação e Eletrotécnica. Cada turma de Arte é constituída com alunos de duas turmas diferentes que escolheram previamente qual a modalidade artística iria cursar, que no nosso caso foi especificamente Teatro, com duas aulas semanais de Artes de cinquenta minutos. Optamos por apresentar neste artigo todo o processo dividido pelas aulas efetivamente ministradas nos anos de 2016 e 2017, para que com isso tenhamos um panorama maior da preparação corporal realizada para a encenação e montagem do espetáculo “MACBETHEMER”, foco privilegiado deste trabalho.

Aula-1 – Iniciando o processo

Nosso ano letivo teve início em 13 de junho de 2016², e como acontece sempre em todo início de processo de trabalho envolvendo o ensino da Arte e criação artística são várias as perguntas e incertezas que nos inquietam, pois apesar do planejamento inicial, nunca se sabe ao certo onde chegar. Neste sentido, como nos aponta Larrosa Bondía (2002), não se podemos nunca antecipar um resultado, pois a “experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta

² Devido à reposição de greves no nosso calendário letivo de 2016 teve início nesta data. E os trabalhos foram realizados entre os meses de junho de 2016 e março de 2017..

que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’ (LARROSA BONDÍA, 2002, p. 28).

Em se tratando do ensino da Arte, Loyola relata que:

O fato de experimentar e fazer arte requer abertura a erros e acertos, e a experiência contínua com processos de criação possibilita ao artista - que também atua como professor -, em muitas situações, encontrar caminhos mais adequados para os exercícios com os alunos [...]. O envolvimento nos processos de criação de uma obra de arte, os procedimentos na manipulação de materiais, os erros cometidos e refazimentos de trabalhos, além da própria imprevisibilidade da criação artística são movimentos da atuação do artista que potencializam ideias e contribuem fundamentalmente na condução de experiências no ensino aprendizagem (LOYOLA, 2016, p. 64).

Foram vários os anseios e desafios iniciais para o desenvolvimento da proposta de aula de teatro na instituição. No começo não tínhamos uma estrutura mínima, uma sala adequada para as práticas corporais. Era “empurrar” cadeira mesmo... Mas talvez o grande desafio tenha sido buscar metodologias para se trabalhar o corpo com práticas de preparação corporal para o teatro, com duas aulas de 50 minutos semanais. Outro ponto que destacamos é que o nosso público alvo são estudantes de cursos técnicos integrados cuja carga horária é bastante alta. Os alunos estudam o dia inteiro, e tem uma média de 17 componentes curriculares diferentes. Eles estão inseridos em uma instituição de caráter técnico e tecnológico, onde historicamente o ensino da Arte não tem muita conexão com as áreas dos cursos técnicos e superiores como Mecânica, Eletrotécnica, Engenharia de Automação por exemplo. Conforme já foi dito anteriormente, apenas recentemente foram criados duas licenciaturas no campo da Arte, na instituição. Uma em Música e outra em Teatro.

A primeira aula foi um encontro coletivo em um auditório, com todos os professores de Artes que atuam no Ensino Médio do campus, para que os alunos escolhessem qual a modalidade artística iriam cursar nas aulas de Artes. Eles poderiam optar por Teatro, Música e/ou Artes Visuais. Nossa turma de Teatro foi constituída de forma híbrida com alunos dos cursos técnicos de Edificações e Eletrotécnica, e contou inicialmente com 20 alunos (05 meninas e 15 meninos), na faixa etária de 14 aos 17 anos, que escolheram previamente cursar no componente curricular Artes do Ensino Médio, o conteúdo específico “Teatro” no ano letivo de 2016.

Aula-2 – Conhecendo o grupo

O objetivo do nosso planejamento e das primeiras aulas foi essencialmente fazer um diagnóstico do grupo. Um ponto essencial em qualquer trabalho, seja com arte ou não, é conhecer o material humano com que vamos lidar. Neste aspecto, uma das estratégias foi iniciar sempre as aulas com uma roda de conversas, na qual eram discutidos vários assuntos de temáticas diferentes. Desde teatro e arte em geral, aos acontecimentos cotidianos da cidade, do país e do mundo. A conversa buscava não deixar de fora os interesses e até questões pessoais que algum integrante

quisesse compartilhar. O teatro é uma arte de grupo, por isso esse momento de integração entre os alunos era muito importante. A partilha de opiniões e conhecimentos, o aprender a ouvir o outro e respeitar as opiniões diferentes acabaram sendo fundamentais não só nesta primeira aula, mas em todo o processo. Tal fato refletiu diretamente na aprendizagem, na reverberação das ideias, no processo criativo e no resultado estético dos trabalhos.

Nessa aula fizemos as apresentações iniciais, na qual cada um compartilhou suas experiências prévias com arte e expectativas com as aulas de Teatro. Iniciava-se a aula com todos sentados no chão, e para um diagnóstico inicial usamos uma dinâmica de tempestade de ideias na qual cada aluno escrevia em um papel sem identificação o seu entendimento prévio sobre os conceitos de “Cultura, Arte e Teatro”. Depois, numa espécie de amigo oculto, embaralhamos e entregamos aleatoriamente para cada membro do grupo. Assim, os alunos liam as respostas e a turma discutia. Este procedimento se mostrou bastante importante, pois preservava o anonimato e o aluno não tinha o receio de responder e de se colocar perante o grupo. Ressaltamos que muitos não se conheciam, pois vinham de cursos e turmas diferentes.

Após esta atividade pude constatar que apesar de estarem na 1ª série do Ensino Médio a maioria dos alunos nunca tinha tido aula de Arte na escola e quase nenhum tinha tido alguma experiência teatral, nem como plateia. A grande maioria acreditava que “o fazer teatral” era apenas “decorar um texto escrito e apresentar”. No próprio grupo de discussão neste encontro fomos desmistificando alguns conceitos relativos às diferenças básicas entre Arte e Cultura, pois para muitos os termos tinham o mesmo significado. Nesse momento, fizemos uma reflexão sobre o conceito de Arte na contemporaneidade enquanto área de conhecimento ligada à percepção estética, à cognição e expressividade através dos sentidos. Também foi importante ressaltar o papel da Arte no contexto profissional e sua função dentro da escola como um componente curricular e campo de conhecimento como todos os outros da educação básica. Foi explicado também a conceituação básica de teatro ou “arte dramática”, como uma “arte da ação”. Sob olhares atentos explicamos que drama significava ação. Falamos também sobre o conceito de “artes da cena” onde o corpo era o suporte da criação artística. Usamos para essa reflexão o conceito de Patrice Pavis:

As artes da cena estão ligadas à apresentação direta, não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico. O equivalente inglês (*performing arts*) dá bem a ideia fundamental destas artes da cena: elas são “performadas”, criadas diretamente, *hic et nunc*, para um público que assiste (a) a representação: o teatro falado, cantado, dançado ou mimado (gestual), o balé, a pantomima, a ópera são os exemplos mais conhecidos. Pouco importa a forma do palco, e a relação palco-plateia (*relação teatral*); o que conta é a imediatidade da comunicação com o público por intermédio dos *performers* (atores, dançarinos, cantores, mímicos etc (PAVIS, 1996, p. 24).

Conversamos sobre as outras modalidades do campo da Arte, como a Música, a Dança, as Artes Visuais e o Audiovisual, explicando que o Teatro é uma modalidade artística em que se

fisicaliza a ação ao vivo para uma plateia³. Por isso o corpo e o trabalho de preparação corporal são tão importantes nessa modalidade artística. No teatro este corpo deve estar em estado de “presença”. “Ter presença é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um quê que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente” (PAVIS, 1996, p. 305).

Após esse primeiro momento, ainda na roda de conversas falamos sobre o estabelecimento de algumas regras básicas nas aulas, sendo a regra número1 “ter respeito, consigo e com o outro sempre”. Como as nossas aulas seriam essencialmente práticas, os alunos deveriam vir com roupas confortáveis e adequadas para prática corporal, com cabelos presos e descalços. Foi explicado também como seriam os procedimentos das aulas, que nossos trabalhos tinham como foco a preparação corporal para uma encenação. Ao final da aula expliquei que no final do processo teríamos uma montagem para ser apresentada ao público.

Ao tratar sobre os princípios norteadores dos processos de montagem em sala de aula a professora Celida Mendonça (2013) descreve a importância da encenação como processo pedagógico no ensino do teatro e destaca que:

Entre as abordagens metodológicas utilizadas nos procedimentos de montagem pelos professores de teatro que hoje atuam nas escolas, reconhecemos diferentes influências. Os procedimentos escolhidos nestas práticas vêm de suas experiências e apropriações entre o diálogo “Encenação e Pedagogia” vivenciado na universidade, assim como de suas participações em grupos de teatro e atuação em projetos sociais (MENDONÇA, 2013, p. 123).

Ao final da aula fizemos uma rotina de práticas e exercícios corporais que acompanhariam todo o nosso processo até o final, constando de: 1) Alongamento; 2) Exercícios de flexibilidade e força; 3) Aquecimento; 4) Processo Criativo; 5) Apresentação em sala de aula; 6) Avaliação.

Inicialmente realizamos uma sequência de alongamentos para pescoço, braços, costas, coluna e pernas, comumente mais utilizados no treinamento esportivo. Segundo o médico Sven-A Solveborn (1997) “alongamento é o nome dado ao método científico para exercitar a flexibilidade”. Nesse sentido trabalhamos as articulações e utilizamos o método de tensionar-relaxar-alongar, associado ao alongamento passivo dos músculos (SÖLVEBORN, 1997, p. 122). A execução de movimentos bem coordenados e tecnicamente corretos, com boa percepção de espaço e do tempo dependerá sempre de uma boa capacidade de relaxamento e alongamento da musculatura. O termo

³ Fisicalização – Mostrar e não contar; a manifestação física de uma comunicação; a expressão física de uma atitude; usar a si mesmo para colocar um objeto em movimento; dar vida ao objeto; "Fisicalize este sentimento! Fisicalize este relacionamento! Fisicalize esta máquina de fliperama, este papagaio de papel, este peixe, este objeto, este gosto etc.!"; representar é contar, fisicalizar é mostrar; uma maneira visível de fazer uma comunicação subjetiva. (SPOLIN, 1998, p. 340)

alongamento refere-se a um sistema de exercícios que desenvolve a capacidade física e flexibilidade, aumentando a mobilidade articular e a extensibilidade muscular (GOMES, MONTEIRO&VIANNA, 1997). De acordo com Kokkonen et Cols, 1998, exercícios de alongamento são recomendados para aumentar a flexibilidade, sendo incluídos em programas de treinamento e em atividades iniciais em trabalhos físicos, como aqueles conhecidos rotineiramente nas aulas de dança ou teatro como aquecimento.

Em seguida, trabalhamos a postura pés paralelos, pernas abertas na largura dos ombros, joelhos levemente flexionados, braços relaxados e pendentes ao longo do corpo e olhar na linha do horizonte. Posteriormente trabalhamos ritmo associado à percepção espacial, e as várias formas de caminhar pelo espaço. Em seguida construímos pequenas partituras corporais simples com movimentos circulares e retos, no qual se caminhava pelo espaço em grupo, e criava-se individualmente um som que representasse o movimento realizado. Após o trabalho solo a turma foi dividida em pequenos grupos que deveriam criar uma máquina coletiva, para que os movimentos e sons trabalhados individualmente pudessem estar conectados como uma só máquina. Foi feita uma delimitação de palco e plateia e cada grupo apresentou sua máquina “cênica”. Usamos para isso uma adaptação da proposta utilizada por Augusto Boal (1977):

C. Seqüência de movimentos retilíneos e redondos

1. O ator caminha com movimentos exclusivamente retilíneos de pernas, braços e cabeça, como se fosse um robot. Os movimentos devem ser bruscos sem ritmos definidos, inesperados, surpreendentes. O movimento pendular dos braços não serve porque é circular. Todas as partes do corpo devem mover-se. Neste caso os atores são quase sempre levados a fazer os movimentos bruscamente e isso deve ser evitado. Apesar de retos, os movimentos podem ser suaves, delicados. Os movimentos retos são melhor executados se o ator tiver a consciência de que devera ser paralelos às paredes, ou ao chão, ou ao teto ou a qualquer diagonal da sala.
2. O ator caminha com movimentos redondos (circulares, ovais, helicoidais, elípticos, etc.) Os braços rodam enquanto se movem para a frente e para trás, enquanto sobem e descem; a cabeça deve descrever curvas em relação ao chão, subindo e descendo, sem se manter nunca ao mesmo nível. As pernas e todo o corpo sobem e descem. O movimento deve ser contínuo, suave, rítmico e lento. Os atores devem repetir diversas vezes os mesmos movimentos, procurando estudar (sentir) todos os músculos que são ativados e desativados na realização desses movimentos BOAL (1977, p. 64).

Ao final fizemos a avaliação da aula com uma atividade que chamo de “flecha”, que é simplesmente apontar aleatoriamente para um dos estudantes que tem que responder sobre sua análise pessoal da aula. As respostas mais usadas nessa primeira aula efetiva de teatro aula foram de forma envergonhada, “legal”, “gostei”, etc... Nesse segundo encontro, para além da análise diagnóstica da turma trabalhamos a percepção corporal dos sentidos, encerrando a aula de olhos fechados com a proposta da “chuva de palmas”, que já acabou se tornando meio que um “ritual” em todas as minhas primeiras aulas há algum tempo numa adaptação da proposta do Barbatuques⁴:

⁴ Explore com os alunos diferentes frequências de palmas, imitando o som da chuva com batidas de mãos... Disponível

Partindo da sensação de uma chuva faça com os alunos sons da palma “pingo” como se fossem poucas gotas. Intensifique aos poucos a chuva aumentando a velocidade da batida dos dedos nas mãos, em seguida vá mudando para as palmas mais graves. Use a sequência pingo-costas de mão-aguda-estrela-grave. Explore quanto tempo quiser cada uma dessas palmas e reconheça com o grupo as atmosferas resultantes de cada um dos timbres. Ao chegar na palma grave experimente transformar a chuva em uma forte tempestade. Após esse ápice percorra aos poucos o caminho inverso: palma grave-estrela-aguda-costas de mão pingo. Ao retornar a palma pingo vá gradualmente diminuindo o número de “gotas” até que restem apenas poucas delas e que finalmente cessam completamente ao silêncio (BARBA, 2017, p. 03).

Outro ponto que destaco nesta aula, foi a sugestão da própria turma para a criação um grupo no WhatsApp, que viria a ser uma espécie de diário virtual fundamental para discutir e complementar diversos assuntos trabalhados em sala de aula e tomar algumas decisões sobre os trabalhos. Um dos primeiros aspectos que podemos constatar como diagnóstico do grupo, foi observar aquilo que não era falado verbalmente, mas sim com o corpo. Outro detalhe observado é que, apesar de alguns alunos terem dito não terem experiências com práticas corporais, nos próprios exercícios de alongamento e flexibilidade verificamos que eles tinham outras vivências corporais, mesmo não ligadas à Arte nos seus cotidianos, principalmente com as práticas esportivas.

Aula-3 – Percepções e Experimentações I

O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este "com" não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 34).

Ao pensar a educação a partir do par experiência/sentido, Larrosa Bondía (2002) diz que “experiência” é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. O autor salienta que experiência não é apenas informação e aponta a importância desta na construção do conhecimento. (LARROSA BONDÍA, 2002, p.01). No nosso planejamento experimentamos alguns procedimentos com o intuito de buscar um corpo mais expressivo. Utilizamos assim o conceito de corpo cênico, ou seja “um corpo apto ao ato de criar, expressar e repetir com intenção o personagem ou movimento concebido” (LOBO & NAVAS, 2007). Segundo estas autoras, o corpo cênico é preparado a partir da interligação de três fases didáticas: 1) Sensibilização que consta da percepção corporal, observação, atenção e concentração. 2) Conhecimento mecânico: O corpo como centro dos estudos, numa área de conhecimento que envolve os mecanismos do movimento, fundamentados nos sistemas ósseo, articular e muscular. 3) Conhecimento Expressivo: O corpo é a fonte da expressão, de onde brota a arte do movimento, o teatro e a dança. É a própria expressão, o artista de si, preparado para a cena e a incorporação de sua arte.

Para alcançar alguns destes objetivos nossa rotina diária das aulas constava especificamente

de: 1) Roda de conversas iniciais; 2) Preparação corporal envolvendo práticas corporais diversas, exercícios de alongamentos, flexibilidade e força, e algumas propostas baseadas na biomecânica teatral, ioga, pilates; 3) Aquecimentos com jogos de ritmo e relação espacial; 4) Processos Criativos com jogos de improvisação voltados à determinado objetivo como: interação, desinibição, expressividade, partituras corporais, criação de cenas; e conhecimento expressivo; 5) Apresentação dos resultados dos trabalhos da aula para o grupo; 6) Avaliação

No terceiro encontro, novamente começamos a aula com uma roda de conversas. Neste dia fizemos um alogamento mais intenso acompanhado de exercícios de força e flexibilidade para disgnosticar melhor as potencialidades e limitações corporais do grupo. Com algumas excessões, a percepção que tivemos é que grande parte do grupo estava realmente sedentário e não tinha o hábito de exercitar-se ou movimentar-se. Ainda dentro deste pensamento trabalhamos o movimento e a construção de pequenas partituras, baseadas na forma, ritmo e fluxo:

Forma, ritmo e fluxo são os nomes de três diversas perspectivas, relacionadas à ação do ator. Não indicam princípios técnicos diferentes ou partes distintas da composição. Designam as três fases da mesma realidade. Podemos distingui-las provisoriamente e operacionalmente, tendo consciência de que essa distinção é uma função útil para a pesquisa[...] Uma partitura física (seja ela fixada ou improvisada), uma série de exercícios ou uma dança podem ser tratados como: a) uma forma, um desenho no espaço e no tempo que resulta de uma montagem; b) uma escansão e uma alternância de tempos, acentos, velocidades e cores diferentes da energia; c) um clique que permite o fluxo orgânico das energias (BARBA & SAVARESE, 2012, p 130).

A seguir continuamos com um trabalho de movimento espelhado, atividade em dupla, baseada na proposta de um jogo teatral de Viola Spolin, que consiste em:

O jogador B olha para o jogador A. A é o espelho, e B inicia todos os movimentos. O jogador A reflete todas as atividades e expressões faciais de B. Olhando para o espelho, B realiza uma atividade simples como lavar-se, vestir-se etc. Depois de um certo tempo , troque os papeis, sendo que B é o espelho e A, o iniciador dos movimentos (SPOLIN, 2010, p. 55).

Posteriormente trabalhamos a fisicalização de uma ação cotidiana, na qual o grupo em círculo e todos de pé ao comando do professor, os alunos realizavam uma pequena ação no meio do círculo, como por exemplo pegar uma pedra, uma agulha, amarrar o tenis etc. E a seguir outro exercício, com caminhada pelo espaço e trabalho de ritmo, uma palma do professor congela o movimento, duas palmas câmera lenta, três palmas movimento acelerado. Logo depois trabalhamos também o jogo do museu, uma adaptação do jogo da galeria de arte (SPOLIN, 2010, p. 124). Em duplas um jogador é o artista e o outro o escultor/artista que irá construir a obra. Depois das esculturas prontas é simulado uma galeria de arte ou museu. Os artistas que fizeram as esculturas visitam as estátuas dos demais no museu. Depois inverte a ação, quem foi escultor vira escultura e quem foi escultura vira escultor. Finalizamos a aula com avaliação geral na roda de conversas e abraço coletivo.

Aula-4 – Percepções e Experimentações II – Indissociável entre Teoria e Prática

Desta forma, tentamos não dissociar teoria de prática. No nosso quarto encontro começamos com uma aula “teórica” sobre história do teatro. Com exibição de vários filmes de gêneros teatrais diferentes, como teatro de rua, de formas animadas diversas, de bonecos, sombras e vários outros. Falamos sobre os conceitos básicos de tragédia e comédia. Exemplificamos as formas de narrativa através de outras mídias que também se utilizam da arte dramática, mesmo de forma diferenciada, como é o caso do cinema e as telenovelas. Posteriormente fizemos uma alongamento conduzido e criação de pequena cena com mímica. Encerramos a atividade com a avaliação de toda a aula, através da roda de conversas.

Ressaltamos que a Arte é uma área de conhecimento ligada diretamente ao campo estético-perceptivo, por isso as relações entre o “pensamento conceitual” e o “acontecimento estético”, principalmente nos relatos escritos sobre as artes presenciais da cena muitas vezes não traduzem com fidelidade o relato da pesquisa, o registro, o processo e o ato artístico em si. No caso dos processos artísticos de Dança ou Teatro não pensar “sobre” a cena ou construção do processo artístico, mas “com” a cena ou processo. Os alunos apresentaram muitas dificuldades em entender o processo de criação, pois pensavam demais na construção das cenas. Sendo assim decidi que retomaria o assunto na aula seguinte.

Aula-5 – Percepções e Experimentações III – O Conflito

Como os alunos tiveram dificuldade na construção das cenas na aula anterior feitas de forma intuitiva e sem instrução técnica, na quinta aula começamos os trabalhos com a roda de conversas, na qual foi explicado para o grupo a estrutura básica para criação de cenas improvisadas de “onde, quem e o que”, seguindo a proposta de jogos teatrais da Viola Spolin (1906-1994). Foi explicado ainda o conceito e a importância de se estabelecer um “conflito” dramático nas artes cênicas, segundo Pavis:

O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra os ânimos entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma *situação*. De acordo com a teoria clássica do teatro *dramático*; a finalidade do teatro consiste na apresentação das ações humanas, em acompanhar a evolução de uma crise, a emergência e a resolução de conflitos: "A ação dramática não se limita à realização calma e simples de um fim determinado; ao contrário, ela se desenrola num ambiente feito de conflitos e colisões e é alvo de circunstâncias, paixões, caracteres que a ela se contrapõem ou se opõem. Tais conflitos e colisões geram, por sua vez, ações e reações que tomam, em dado momento, necessário seu apaziguamento " (HEGEL, 1832 : 32 2). O conflito tornou-se a marca registrada do teatro . Entretanto, isto só se justifica para uma dramaturgia da ação (*forma fechada*). Outras formas (a *épica*, por exemplo) ou outros teatros (asiáticos) não se caracterizam pela presença nem do conflito, nem da *ação*. Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é "enfrentado" em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem). Um obstáculo" psicológico ou moral). Esta oposição se traduz então por um combate individual ou "filosófico"; sua saída pode ser *cômica* " e reconciliadora, ou *trágica* ", quando nenhuma das partes presentes pode ceder sem se desconsiderar (PAVIS, 1999, p. 67),

Na realização da atividade, após as práticas de preparação corporal constando de alongamento e aquecimento, a turma foi dividida em quatro grupos que tiveram um tempo para criar uma pequena cena de no máximo um minuto. Nesta proposta foi pré definida um lugar específico e diferente para cada grupo, que poderia ser hospital, igreja, cemitério e escola. Para criação das cenas foi dado um prazo de cinco minutos para posterior apresentação aos colegas. As cenas deveriam ter aproximadamente um a dois minutos e não se poderia usar a fala, apenas o corpo através do gesto. Para a apresentação foi criada uma plateia e delimitado um espaço cênico como palco. As cenas foram apresentadas e posteriormente comentadas pelos alunos.

Posteriormente, com uma nova distribuição de grupos, foi feita a proposta de criação de uma nova cena, agora com conflito pré-definido, que no caso deveria ser um assalto. Ao final, dentro da proposta de criação de cenas, fizemos uma nova experimentação de improvisação em grupo utilizando um objeto, no qual o conflito estabelecido foi uma morte, e o objeto, que no caso era um pincel de quadro, deveria ser usado como uma arma letal. Com excessão da cena da morte, era proibida a utilização de objetos cênicos. Ênfase por experiência própria das aulas que a utilização apenas do corpo nestes primeiros momentos de criação de cenas improvisadas é essencial, para que o aluno não faça do uso de adereços ou objetos “muletas” para a construção das cenas.

A avaliação crítica nesta aula foi feita logo após a apresentação de cada cena. Abaixo fotos de rodas de conversas para a criação e apresentação das cenas de improvisação nas primeiras aulas.



Foto-1: Mônica Mesquita – Arquivo Pessoal



Foto-2 e 3: Mônica Mesquita – Arquivo Pessoal

Aula-6 – Técnicas Teatrais - O Caráter Educacional da Biomecânica Teatral

Segundo MONIS (2003, p. 33), chamamos de “técnicas teatrais, uma série de exercícios que buscam explorar e desenvolver habilidades nos atores”, como relações espaciais, de presença e prontidão cênica, dentre outras. No nosso caso, focamos especificamente em alguns exercícios de biomecânica teatral. A biomecânica teatral é um método de trabalho para treinamento de atores, desenvolvido pelo pedagogo russo Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940) no início do século XX. Segundo Marianne Kubik (2002, p. 01), o termo “biomecânica” é aplicado à arte do ator, primordialmente como uma ferramenta de ensino, e é baseada na premissa de que “qualquer arte é a organização do material,” e que na arte do teatro, o ator é “ao mesmo tempo o material e o organizador deste”. Para Carbonari (2013) foi em 1921 que Meyerhold sistematizou os chamados *Études* (palavra francesa para “estudos”) da Biomecânica inspirado nos *Dezesseis Estudos* elaborados em sua fase pré-revolucionária, como resultado das investigações sobre o trabalho corporal e o movimento sobre a cena do circo, do teatro japonês, da *comédia dell’arte*, da ginástica e da *music-hall* (CARBONARI, 2013, p. 46).

No livro “A Arte Secreta do Ator”, Eugênio Barba ao tratar da obra de Meyerhold se refere à “uma plástica que não corresponde às palavras” (BARBA & SAVARESE, 2012, p 142). O autor destaca o encenador russo como um dos pioneiros a trabalhar com técnicas de estilização do movimento e treinamento corporal aplicado à cena, no qual o ator era também um criador. Carbonari (2013, p. 21) defende a utilização educativa da biomecânica como recurso pedagógico, citando um dos ex-atores de Meyerhold, Igor Ilinski:

Meyerhold nunca formulou seu método biomecânico [...]; atribuía à biomecânica um valor educativo para a formação do homem novo no palco e na vida. Nessa época, se exigia a racionalização dos movimentos e do comportamento físico aplicando à teoria de Gastev (economia de movimentos para exercer uma ação) relativa à organização científica do trabalho (CARBONARI, 2013, p. 21 apud ILINSKI, 2003, p. 198).

No sexto encontro, inciamos com a mesma rotina dos trabalhos, alongamento, exercícios de

flexibilidade e aquecimento conduzido. Nesse dia, experimentamos algumas posições de biomecânica teatral e passamos a sequência dos movimentos do *étude* do apanhar a pedra. Para Carbonari:

Atualmente, o arte-educador, o ator e o professor de teatro, guardadas as proporções, possuem o mesmo desafio de Meyerhold, que é o de como preparar o ator (seja ele amador ou profissional, com referências culturais diferentes e muitas vezes restritas) para a presença cênica? Como desenvolver exercícios que preparem o corpo e libertem a mente para novas experiências expressivas, as quais, na maioria das vezes, nosso corpo cotidiano não possui? Para fornecer material que responda a essas perguntas, do ponto de vista prático, o conhecimento dos passos técnicos dos *Études* (palavra usada por Meyerhold para designar seus exercícios) poderá fazer chegar ao público-alvo, o verdadeiro objetivo do sistema biomecânico, citando ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198- 201: A biomecânica permite ao ator dirigir sua interpretação, coordená-la com o espectador e seus companheiros, compreender as possibilidades oferecidas pelas interpretações aos movimentos expressivos (CARBONARI, 2013, p. 22).

Infelizmente a biomecânica ainda é pouco utilizada, principalmente na escola. Após a morte do seu criador, assassinado pelo governo russo, a sua obra ficou proibida e no ostracismo por mais de cinquenta anos, só sendo resgatada algumas práticas pelos seus seguidores nas últimas décadas do século XX. Sobre o trabalho de Meyerhold, Carreira (2013, p. 134) diz que “apesar de ainda não ser amplamente conhecido por artistas e estudiosos da cena, a obra chama a atenção pela combinação de preocupações políticas explícitas com a inovação da linguagem cênica”:

Suas propostas forjadas no calor da Revolução de 1917 constituem uma referência de um discurso artístico revolucionário. Este texto busca identificar elementos desta obra que permitem perceber a matriz de uma interpretação distanciada e um modelo de teatro político (CARREIRA, 2013, p.134)

Através da minha experiência com estudos da biomecânica teatral, busquei levar para a escola nas aulas de teatro a preparação corporal através desta prática. A partir dessa aula-6, passei a inserir em nossa rotina de exercícios posições de biomecânica e inserção dos *études*, visando um movimento mais estilizado para a cena.

Aula-7 – Técnicas Corporais associada à memória

Antes de iniciar a aula, eu estava passando pelo pátio e corredores da escola e vi que alguns alunos chegaram mais cedo e já estavam se alongando. Nesse dia descobri por acaso que um dos alunos estava ensinando para os outros sobre a prática do parkour⁵. Assim, inspirada por este fato, fizemos na roda de conversas uma retrospectiva sobre as memórias das práticas corporais

⁵ O parkour, também conhecido como a arte do deslocamento, é uma disciplina física no qual o praticante supera obstáculo de maneira rápida e eficiente utilizando apenas o seu corpo. Fonte: David Belle. Parkour, Interview with the Founder of the Discipline. 1998

individuais de cada um⁶. Dentro deste contexto, falamos sobre as possibilidades estéticas e acrobáticas do parkour e a como poderíamos levar estes movimentos para a cena. Ferracini (2009, p. 123) ao refletir sobre as ações físicas e conceitos de treinamento e preparação do atador enquanto limite ético sobre o seu fazer teatral, destaca: “a memória como experiência/vivência de criação e recriação constante nessa mesma preparação além do desenvolvimento da definição do atador enquanto porosidade de afetos antes de ser um fazedor de ações”.

A partir das memórias relatadas pelos alunos iniciamos a sétima aula, com uma questão importante que foi apresentar ao grupo uma possível proposta de montagem para ser encenada no final do processo. Nesse dia foi apresentada ao grupo a proposta para a realização de uma montagem baseada na obra de William Shakespeare. E dentro do perfil do grupo, foi pedido para eles pesquisarem sobre a vida e obra do autor, e a sinopse básica de três obras do autor, “Hamlet”, “Macbeth” e a “Tempestade”. Cabe esclarecer que esta proposta de se trabalhar com a obra de Shakespeare não estava prevista inicialmente no programa do curso, mas a ideia ocorreu por uma questão institucional, através do interesse dos professores de Teatro da instituição em participar do projeto mundial intitulado “*Shakespeare lives*”⁷. Este projeto previa a realização de montagens da obra de William Shakespeare em escolas de todo o mundo, como parte das homenagens de comemoração dos quatrocentos anos da morte do dramaturgo.

Outra questão relevante era que até então, nossas aulas aconteciam numa sala pequena, onde tínhamos que organizar todo o espaço, como empurrar móveis, retirar as cadeiras e outros objetos. Entretanto, a partir da aula seguinte já iríamos para um espaço novo, onde passaríamos a utilizar uma sala preta mais apropriada para aulas práticas de corpo e teatro.

Ao final da aula, na roda de conversas, reforçamos o pedido para que os estudantes pesquisassem sobre a obra de Shakespeare e trouxessem no próximo encontro. De forma geral a proposta foi muito bem aceita pelos estudantes, pois eles não conheciam a obra do dramaturgo e ficaram curiosos para saber mais a respeito. Terminamos nosso encontro com um abraço coletivo em círculo.

Aula-8 – Práticas corporais e a concepção estética da montagem:

Iniciamos a oitava aula mostrando para os alunos os espaços do novo prédio do Centro de Artes, onde passaríamos a ter a partir dali nossas aulas de Teatro. Foi muito importante esta vitória para o ensino das artes, pois eles se sentiram acolhidos e participantes das conquistas para a área de Arte na instituição, com salas-laboratórios específicas para aulas de Teatro e Música. Na roda de

⁶ Com o intuito de descobrir possíveis potencialidades de práticas corporais que pudessem ser trabalhadas, resignificadas e levadas para a cena.

⁷ <https://www.shakespearelives.org/programme/>

conversas começamos falando sobre William Shakespeare. Primeiramente sobre o que os alunos haviam pesquisado previamente. Depois complementamos falando um pouco da história de vida e da obra do dramaturgo inglês, especificamente sobre as obras “Hamlet”, “Macbeth” e a “Tempestade”, que pedimos para eles pesquisarem. Assim, não partimos da leitura na íntegra do texto escrito. Fizemos um estudo genérico do autor e sua obra, e como tarefa, passei três possibilidades de montagem supracitadas para os alunos pesquisarem na internet. Eles leram fragmentos e frases marcantes de personagens, resumos das obras e vídeos de trechos de outros espetáculos teatrais e obras do autor adaptadas para o cinema. Após um debate sobre essa pesquisa em sala de aula, de comum acordo o grupo resolveu pela montagem de “Macbeth”, pois os estudantes tiveram mais afinidade com a ideia base da obra, a história e personagens.

Nesta aula trabalhamos estudos de criação corporal de personagens. Partimos do caminhar, da criação de uma máscara corporal extracotidiana⁸ que teve como base personagens previamente sorteados. As cenas de improvisação criadas nesta aula foram direcionadas a terem como conflito uma disputa familiar, já trazendo elementos presentes na obra de Shakespeare.

Ao final da aula os alunos compartilharam no diário virtual, as impressões sobre a nova sala de teatro:



Foto-4, 5, 6 e 7 - Fonte: Diário virtual - grupo do WhatsApp

Aula-9 – Trabalhos de corpo e concepção estética da montagem – Inserindo a trilha

Começamos os trabalhos com a rotina de sempre: alongamento e aquecimento conduzido, exercícios de força e flexibilidade. Continuamos trabalhando as posições de biomecânica e o *étude* do apanhar a pedra. Posteriormente fizemos a construção de cenas improvisadas, inserindo elementos de cena e alguns personagens do texto de Macbeth. Um ponto importante nas minhas

⁸ Usamos o conceito de corpo extracotidiano proposto por Eugênio Barba (2012, p. 16) que diz respeito ao corpo em estado de “presença” para representação na Arte.

aulas é a escolha da trilha a ser usada durante as práticas corporais. Normalmente utilizo uma temática específica, um artista ou banda e quase sempre contextualizo a escolha das músicas para os alunos. Nesse dia durante os exercícios de alongamentos e aquecimentos, usei como trilha várias bandas dos anos oitenta, quando os estudantes do ensino médio participantes do projeto (com idade entre 14 e 16 anos) nem eram nascidos. Depois de uma prática um aluno me perguntou quem era a banda que estava tocando. Então parei a aula para falar da banda em questão, que era a banda inglesa “Queen”. Ao final da aula para entrar no clima, fiz com o grupo uma pequena coreografia com uma brincadeira chamada “July Baby” baseada na paródia de uma das músicas do Queen. Nesse momento aproveitei para argumentar a necessidade de uma trilha para o nosso espetáculo. Sendo assim, os próprios alunos começaram uma pesquisa e estudos sobre bandas dos anos oitenta para escolhermos as músicas do espetáculo, conforme podemos observar nas discussões do diário virtual abaixo:



Foto-8, 9, 10 e 11 - Fonte: Diário virtual - grupo do WhatsApp

Depois de uma pesquisa feita pelos alunos, acabamos por escolher músicas da banda Queen como trilha do espetáculo:

The Show Must Go On

O Show Deve Continuar , Espaços vazios , Pelo que nós estamos vivendo Lugares abandonados Eu acho que nós sabemos o resultado De novo e de novo , Alguém sabe o que nós estamos procurando? Outro herói. Outro crime impensável. Atrás da cortina. Na pantomima. Segure a linha. Alguém quer segurar um pouco mais? O show deve continuar . (QUEEN, 1991)

Aula-10 – O corpo no Teatro e na Proposta de Macbeth

Nessa aula, trabalhamos movimentos improvisados de dança, partituras corporais e apenas alguns elementos da ideia básica do texto de Macbeth, como as relações de poder ao longo da história da humanidade, fazendo uma contextualização com o Brasil atual. Nas rodas de conversas iniciais das aulas buscamos falar sobre as relações de poder e o que estava acontecendo no mundo,

no Brasil, na cidade e no Estado do Rio de Janeiro. Falamos sobre a situação política no Brasil, sobre a escola sem partido, sobre a PEC-241, e sobre as ocupações que estavam acontecendo nas escolas pelo país afora naquela época. Na construção de pequenas cenas improvisadas trabalhamos as relações de poder inclusive na construção de personagens. Foram vários experimentos de práticas corporais que fizemos, e como no grupo tinham alguns alunos que jogavam xadrez, resolvemos levar nossa história para um tabuleiro de jogo de xadrez. Fizemos vários testes de criação de partituras corporais com cenas improvisadas de um xadrez humano em forma cênica, que resultou na coreografia da batalha do espetáculo. Fizemos o escopo da coreografia e passamos com todo o grupo.

Foi um desafio trabalhar um texto de um autor renomado mundialmente como Shakespeare e homenageá-lo sem ter como base a leitura inicial textual da obra completa. Contudo, essa foi uma estratégia pedagógica, pois apesar dos possíveis diálogos com outros campos de conhecimento, como a área de Letras, nosso objetivo era trabalhar o teatro. Por isso partimos inicialmente de jogos de desinibições, exercícios de alongamentos, flexibilidade, força, aquecimento, improvisação e criação de cenas com personagens, tudo inicialmente sem texto. Só depois fomos acrescentando algumas falas e a narrativa foi sendo construída aos poucos, com os próprios alunos fazendo uma conexão da obra Macbeth com o Brasil e a política atual.

Aula-11 – A ocupação da nossa escola e o Teatro Narrativo de Bertolt Brecht

Devido à situação política que passamos no final do ano de 2016, com a PEC-241, Escola sem Partido e a Reforma do Ensino Médio, em um posicionamento histórico na instituição nossos estudantes também ocuparam o nosso campus. Alguns dos nossos alunos de Teatro do Ensino Médio participaram efetivamente do movimento de ocupação da nossa instituição, e conforme definido na assembleia do movimento estudantil, apesar da ocupação as aulas não iriam parar.



Foto-12: Arquivo Pessoal



Foto-13 Fonte : <https://www.clickcampos.com/estudantes-do-iff-decidem-ocupar-instituicao-por-tempo-indeterminado-e-primeira-escola-de-campos-sendo-ocupada/>

Foi nessa época que resolvemos apresentar aos alunos de teatro a proposta de encenação do alemão Bertolt Brecht. Expliquei sobre a obra do encenador e a forma de atuação do teatro narrativo, que eu já vinha trabalhando na nossa proposta. E foi nesse momento que o projeto deu uma reviravolta, pois resolvemos mudar todo o texto, a proposta de encenação e a história. Nosso Macbeth passou a contar a história política atual no Brasil, que refletia a luta dos estudantes, baseada no teatro épico, poético e de cunho narrativo de Brecht.

Aos que virão depois de nós

Realmente, vivemos tempos muito sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.
Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores! (BRECHT, 2010, p. 33).

A proposta de encenação no teatro “Brechtiano” tem antes de tudo um cunho político. Na obra do encenador, os heróis são pessoas do povo. Ele foi um dos pioneiros na quebra da quarta parede⁹ e por usar recursos como o distanciamento, projeções e placas. Brecht propunha teatralizar o teatro, e não levar a plateia à catarse, mas sim à reflexão. No teatro épico de Bertolt Brecht, a história tem um cunho narrativo e diferente do teatro dramático, e não segue uma linearidade. Segundo Peixoto (1980, p. 110) “Brecht recusa o espetáculo como hipnose ou anestesia: o espectador deve conservar-se intelectualmente ativo, capaz de assumir diante do que lhe é mostrado a única atitude cientificamente correta - a postura crítica”. Neste sentido, o espetáculo deve oferecer ações e alternativas para a reflexão e não uma lição dogmática ou um resultado pronto, e o espectador, através da reflexão que realiza a partir da obra encenada, pode ser encontrar suas próprias conclusões:

O teatro existe na duração do espetáculo. Uma arte autodestrutiva. Como insiste o encenador inglês Peter Brook, uma arte sempre escrita no vento. Mas que se realiza a partir de uma tomada de consciência de si mesma: a realidade do teatro, insistem os seguidores de Brecht, é sua *teatralidade*. São os meios através dos quais é possível chegar à realidade para transformá-la (PEIXOTO, 1980, p. 27).

Nas pesquisas dos meus trabalhos de criação artística percebo que a proposta de encenação Brechtiana tem uma enorme afinidade com o trabalho de biomecânica de Meyerhold e também com o próprio trabalho deste encenador. Ambos tinham uma proposta teatral política. Após vários debates em sala de aula, que incluíam discussões políticas, passamos as marcações das coreografias

⁹ A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro, através da qual a plateia assiste passiva à ação do mundo encenado. Respeitando a quarta parede, os atores deveriam atuar como se não houvesse uma plateia a sua frente. Bertolt Brecht foi um dos pioneiros em propor a quebra da quarta parede, alterando completamente a relação entre palco-plateia.

e partituras corporais que vinham sendo trabalhadas durante o processo. Experimentamos algumas cenas simplificadas de Macbeth, buscando a definição de alguns papéis básicos do texto da obra original. Finalizando com avaliação da aula através da roda de conversas.

Aula-12 – Primeiro contato com o texto escrito

Os estudantes só tiveram contato com o texto na décima segunda aula, pois priorizei inicialmente no trabalho a preparação corporal e o processo de criação de cenas improvisada pelos alunos. O texto foi uma adaptação minha, onde as falas de alguns personagens foram adaptadas ao contexto das cenas. Os alunos entenderam que o texto era apenas mais um elemento dentro da proposta cênica. Abaixo cópia do texto básico usado:

MACBETHemer

Baseado na Obra de William Shakespeare

Livre adaptação por Mônica Mesquita

Cena I

Ao fundo a Música Queen adaptada- 2cellos-sulic-hauser-the-show-must-go-on

Ver coreografia parados em frente para a plateia, transição. Saem

Cena II

Lugar deserto. Trovões e relâmpagos. Entram três bruxas

BRUXA-1 - Quando teremos à mão, chuva, raio e trovão?

BRUXA -2- Depois de calma a baralha e vencida esta batalha

BRUXA -3- Hoje mesmo, então, sem falha.

BRUXA-1- Onde?

BRUXA-2 Nos Campos da planície ao pé.

BRUXA- 3- Encontraremos Macbeth

BRUXA-2- Macbeth não. Macbethemer

BRUXA -1- Não há o que temer.

BRUXA-2 – Nossos Deuses chamam

TODAS: Clamam

BRUXA -3- Depressa!

TODAS - São iguais o belo e o feio; andemos da névoa em meio.

(Saem).

Cena III

Cenário projeção de tabuleiro de xadrez – coreografia do jogo em forma de batalha. Música: We Will Rock You -Queen

Cena IV

(Projeção de cenas do congresso nacional e de fotos de lugares de Brasília/DF)

NARRADOR-1 – Num castelo de um reino distante, na grande cidade do planalto que parece muralha.

NARRADOR-2 – O país está assolado pela guerra, e eis que entra na sala do soberano da nação, um soldado ensanguentado sobrevivente da batalha.

SOLDADO: *(Caindo)*... Majestade!!

PRESIDENTE DILMO: Quem é esse indivíduo ensanguentado? Será que consegue dizer algo sobre o estado recente da revolta.

ASSESSOR – Ele é da nossa tropa Presidento Dilmo, e como bom e intrépido soldado, me livrou do cativo. Salve, valente amigo! Ao rei, digo nosso Presidento relata quanto sabes da batalha até ao momento em que saíste dela.

SOLDADO - Duvidoso era o desfecho, os rebeldes não recuaram impiedosos, batendo painéis contra o Presidento Dilmo. Mas tudo isso foi fraco em demasia, porque o bravo vice-presidento Macbethemer de espada em punho soube um caminho na batalha.

PRESIDENTE DILMO - Oh bravo primo! Que digno gentil-homem!

SOLDADO – Mas nossos inimigos não recuaram e avançaram como nascem tempestades terríveis.

PRESIDENTE DILMO - E porventura temor não causou isso em nossos cabos Banquo e Macbethemer?

SOLDADO – Não majestade, digo excelentíssimo Presidento Dilmo, eles pareciam canhões com dupla carga reforçados. Assim eles redobravam no inimigo duros golpes. Gostaria de relatar tudo vossa alteza, mas receio desmaiar; minhas feridas reclamam por socorro.

PRESIDENTE DILMO - Teu relato te orna tão bem como esses ferimentos; homem de honra eles revelam. Ide buscar um cirurgião para ele.

(Saem todos)

Cena V

Nos campos. Trovões e projeções de relâmpagos. Entram as três bruxas.

BRUXA-1 - Onde estiveste, irmã?

BRUXA-2 - Matando porco e recolhendo o sangue dele.

BRUXA-3 - E tu?

BRUXA-1 – Andando por aí encontrei a mulher de um embarcado comendo castanhas. E pedi:

"Cede-me uma". Sabe o que aquela vaca me falou: "Vai-te embora, bruxa!"

BRUXA-2 – Maldita mulher de marujo!!! Vou dar-te um bom vento.

BRUXA-1 - Vem a meu contento.

BRUXA-3 – Merece!! Conte comigo irmã, vamos acabar com ela.

TODAS - Tambor! Tambor! Tambor! Eis Macbeth, o vencedor! Mãos unidas, por estradas não batidas, por mar e terra se vão. Três para ti, três a mim. três para nove no fim. Silêncio! O encanto está pronto.

(Entram Macbeth e Banquo.) Bruxas andam em círculo em torno do mesmo.

MACBETH - Nunca vi dia assim, ao mesmo tempo tão belo e feio.

BANQUO – E quem são essas criaturas que se movem por entre a floresta? Tem vida esses seres?

MACBETH - Respondei, se puderdes: quem sois vós?

BRUXA-1 - Viva, viva! Nós te saudamos, Vice Presidente Macbethemer!

BRUXA-3 - Viva, que há de ser rei mais tarde! Presidente Macbethemer!!!

TODAS: Ia Ia Ia, eis para ti nossa profecia!!!

BRUXA-1 - Viva Banquo e Macbeth! A todos, viva!

TODAS: Viva

MACBETH - Um momento, oradoras imperfeitas. Falai-me mais um pouco. Dizei de onde tirastes esta profecia? Intimo-vos a me falar.

(As bruxas desaparecem.)

BANQUO – Desaparecem... Para onde foram?

BRUXA-1 EM OFF: Saberás o que fazer Macbethemer!!

TODAS AS BRUCHAS EM OFF: Tire todos do seu caminho!!!

Cena VI

NARRADOR-1: Mas como Macbethemer poderia ser o soberano presidente? Se o presidente Dilmo, havia sido eleito democraticamente pelo povo em eleições livres?

NARRADOR-2 Como Macbethemer poderia ser o próximo presidente se seu amigo BANQUO era o sucessor?

Saem

TODAS AS BRUCHAS EM OFF: Não há o que temer, saberás o que fazer Macbethemer!! Tire todos do seu caminho.

Cena VII

Música – Queen adaptação The Show Must Go On

Castelo de Macbeth.(ainda no tabuleiro de xadrez projetado) Entra lady Macbethemer (Marcela), lendo uma carta.

"Oh minha amada Marcela, criaturas estranhas me encontraram no retorno para casa no dia da vitória, e pude verificar pela mais exata confirmação, que são dotadas de saber mais do que humano. Falaram-me uma profecia, mas quando eu ardia em desejos de continuar a interrogá-las, desfizeram-se em ar, e se dissiparam como fumaça... Fiquei atormentado com o que acontecera, as feiticeiras previram o meu futuro e me cumprimentaram dizendo: "Salve Macbethemer! Ainda virás a ser presidente!". Pareceu-me bem comunicar a ti o que se passou, a senhora companheira querida de minha grandeza, para que não viesses a perder a parte que te cabe dessa felicidade de um futuro também a ti prometido. Guarda isto no coração e adeus. Temo, porém, a tua natureza cheia da bondade humana e sem nenhum interesse nessa vida. Sei que desejas ser grande, e não te encontras destituída, de todo, de ambição; porém careces da inerente maldade. Mas te prometo Marcela serás minha primeira dama!! Do seu amado Michel MACBETHemer.

LADY MACBETHemer: Sim a bela recatada e do Lar, mulher de presidente será!!!

Segunda parte da Música - Queen - Bohemian Rhapsody - Entra mensageiro - Coreografia da coroa

MENSAGEIRO: *Coloca a coroa no chão Sra.Marcela!*

LADY MACBETHemer: Fale mensageiro que novidades tens!!

MENSAGEIRO - Hoje à noite o Presidente Dilmo chegará aqui.

LADY MACBETHemer - Como! Estás louco? Me avisando em cima da hora? Por que não deixaram instruções para os preparativos?

MENSAGEIRO – Mas estou avisando agora. E nosso senhor Macbethemer também estará aqui. Corri e estou quase sem fôlego para dar o recado.

LADY MACBETHemer - Cuidem dele com carinho; pois traz grandes novidades.

Sai o mensageiro.

LADY MACBETHemer – Falando para a plateia: Vem, noite espessa, e embuça-te no manto dos vapores do inferno mais sombrios, porque as feridas do meu punhal agudo não vejam que fizer, nem espreitar através do escuro manto e gritar: "Pára! Pára!" Porque não pararei.

Entra Macbethemer

MACBETHemer - Meu caro amor quanta saudade. Já sabes que o Presidente Dilmo chegará aqui esta noite.

LADY MACBETHemer - E quando vai embora?

MACBETHemer - Amanhã mesmo, segundo pensa.

LADY MACBETHemer - O sol, oh! nunca mais, mal sabe ele que nunca virá esse amanhã. Cuidemos do hóspede que chega. Não te preocupes meu amado, deves deixar por minha conta o grande negócio desta noite. Deixe tudo por minha conta.

(Saem)

Cena VIII

Todos em Cena protestando com placas Panelaços, Buzinas contra a corrupção – Música The Show Must Go On (diferente versão) - todos andam pelo espaço com placas de esperança, simulando uma manifestação

(Todos viram de costas)

NARRADOR-2 - Horror, horror, horror! Não pode a língua, não pode o coração nem conceber-te nem dar-te nome algum.

NARRADOR-1 - Que aconteceu?

NARRADOR-2 - A destruição concluiu sua obra-prima, e a vida roubou do próprio altar.

NARRADOR-1 - Como dissestes? A vida?

NARRADOR-2 - *(grita)* O Presidente está deposto!!!

NARRADOR-1 – Não haverá um amanhã!!!

NARRADOR - Amanhã... e amanhã... e amanhã... A vida nada mais é que uma sombra que anda... um pobre ator que se agita durante sua hora no palco e depois não é mais ouvido.

LADY MARCELA ENTRA COM AS MÃOS SUJAS DE SANGUE: *(parada nas mãos ela carrega um tecido vermelho para simular o sangue e tenta limpar as mãos como uma louca)*

LADY MACBETHemer - Ninguém jamais suspeitará de uma meiga dama como eu, bela, recatada e do lar...

Todos da passeata viram e gritam fora Dilmo!! Fora Dilmo! Fora Dilmo!! *(3 vezes)* Fora! Levantam as mãos

MACBETHemer: Fora! Apaga-te! A vida é isso!!! Até a última sílaba do registro dos tempos para os tolos o caminho até o pó da morte. Uma história contada por idiotas, cheia de fúria e muita barulheira, que nada significa. Nada!

Nesta aula fizemos uma leitura completa do texto adaptado da obra de Shakespeare em voz alta, já experimentando alguns atores em determinados personagens para a definição dos papéis da peça. Encerramos a aula falando sobre os personagens do texto e já pré definindo alguns papéis. Com exceção das três bruxas que foram os papéis mais cobiçados, o processo de escolha e definição de papéis foi bem tranquilo, feito por interesse e afinidade dos estudantes. No caso das bruxas fizemos algumas leituras e marcações de cena que serviram como teste.

Aula-13 – Construindo a encenação e montagem do espetáculo

A proposta de encenação foi sendo construída aos poucos, no dia a dia e mudando, tomando vida, entre experimentações, acertos e erros ao longo de todo o processo. Primeiro trabalhamos as cenas de corpo. Criação de danças e movimentos coreografados, improvisações de cenas, atuação e

criações corporais dos personagens. O processo foi coletivo e não defendemos partidos políticos, pois trabalhamos as relações de poder que sempre existiram na história da humanidade. Nas nossas discussões eram sempre debatidas a situação política do Brasil atual e a cidadania. A base do conflito foi uma adaptação fragmentada e recorte do texto da obra *Macbeth* de William Shakespeare. A proposta de encenação foi inspirada o teatro épico de Bertolt Brecht, mas toda a estética e proposta de encenação e trabalho de corpo foi composto de práticas corporais híbridas. Cito como exemplo as *études* que vínhamos trabalhando como elementos da biomecânica teatral, tanto como preparação física dos atores e como na construção das cenas. Nesse dia na roda de conversas finalizamos a aula com a distribuição das falas para os alunos. Definimos os papéis das bruxas, através de testes e a escolha foi feita no coletivo. Após a definição dos papéis, começamos a fazer as marcações definitivas das cenas e ensaios do espetáculo como um todo.

Aula-14 – O corpo na proposta de encenação e montagem do espetáculo

Para Meyerhold o teatro é, em primeiro lugar, movimento no espaço, embora o texto nunca seja negligenciado. O que Meyerhold desvela em seu trabalho e em sua reflexão é um teatro teatral, no qual afirma a importância da linguagem do corpo e se abole qualquer ditadura literária (PICON VALLIN, 2006, p.10)

Foram vários experimentos com práticas corporais e criação de cenas apenas com o uso do movimento, e acabamos inserindo até mesmo o parkour (esporte) em uma das cenas do espetáculo. Apesar do grupo afirmar no início do processo, não ter vivência anterior com teatro, dança, circo e práticas corporais artísticas, resolvemos aproveitar outras práticas deles no processo. Como no grupo haviam praticantes de xadrez levamos nossa história para um tabuleiro de xadrez. Fizemos vários testes e exercícios práticos com um xadrez humano em forma cênica. Utilizamos o movimento base das peças do tabuleiro para criar a movimentação e partitura corporal cênica. Este trabalho se mostrou bastante útil, contudo entre erros e acertos resolvemos adaptar outros movimentos que resultaram na coreografia da cena da batalha onde o próprio jogo foi inserido no espetáculo. Essa adaptação cênica de experiências, interesses e vivências do cotidiano dos estudantes estimularam a construção do espetáculo. Destacamos aqui trabalhos de biomecânica teatral de Meyerhold, pois foi bastante significativo para a singularidade do processo no âmbito escolar. Especificamente sobre a biomecânica a pesquisadora Yedda Chaves aponta o seu caráter educacional, pois segundo autora a biomecânica teatral seria apenas um “treinamento de atores”, baseado em alguns fundamentos que teriam por finalidade revigorar o trabalho do ator e sua relação com o diretor e com os demais elementos da representação. Ainda segundo a autora, na biomecânica as dimensões do espaço e do tempo estão intrinsecamente interligadas à percepção que o ator tem de si mesmo no espaço e no jogo cênico, um processo que é ao mesmo tempo “artístico e pedagógico”, para a autora:

A ideia de obra artística-política-social em Meyerhold conecta-se de maneira direta e emergencial à concepção do “ator novo” e da sua “teatralidade”. Meyerhold elege uma condição: “que o ator manifeste a sua arte apenas através de uma técnica que refrate, em seu jogo, os elementos do material posto à sua disposição por meios específicos, em conformidade com as particularidades do corpo e da mente humanos (CHAVES, 2009, p. 01).

Assim, a realização com o grupo de alguns exercícios propostos pelo encenador Meyerhold foram fundamentais no resultado estético dos trabalhos e na construção de um corpo mais “estilizado”. Carbonari (2013) diz que “O teatro é, para Meyerhold, uma construção, um trabalho organizado e racional”, e salienta que atores e arte-educadores também devem estudar e criar a partir desse entendimento. A autora sugere alguns procedimentos para trabalho do arte-educador com a biomecânica em sala de aula:

- Comecem suas práticas com exercícios de conexão do grupo, de contato, estimulando a presença dos indivíduos no local de trabalho;
- Busquem músicas que inspirem tanto a percepção rítmica quanto o desenvolvimento melódico;
- Assistam ao vídeo de Alexey e tentem executar exercícios que prepararem o corpo para os *Études* da Biomecânica;¹⁰
- Procurem trabalhar, inicialmente, apenas o Dáctilo (movimento inicial dos *Études*), em todos os seus aspectos: desenho do espaço e a “onda” feita pela coluna como impulso para o próximo movimento;
- Verifiquem sempre a postura inicial (pés paralelos, joelhos semi-flexionados, coluna reta e olhar para frente no horizonte) e tentem interiorizar a organização corporal proposta pelos esquemas dos *Études*;
- Façam o Dáctilo, procurando realizá-lo com perfeição, primeiro individualmente, e depois coletivamente. Se quiserem, podem iniciar em grupos de 3 ou 4 pessoas, enquanto as demais observam. A observação é muito importante para a compreensão do movimento. (CARBONARI, 2013, p. 60)

A autora sugere também que sejam assistidos filmes de Eisenstein e Chaplin a fim de compreender o movimento e o corpo estilizado como base expressiva do discurso estético continuamente, para que “seja estimulada a ampliação das referências culturais, sobretudo, do corpo trabalhado para a cena” (CARBONARI, 2013, p. 60). Dentro da proposta da aula trabalhamos a mesma rotina de exercícios propostos nos outros dias, com alongamento, aquecimento e passagem das cenas e posterior roda de conversas com análises feitas pelo grupo.

Aula -15 – Outros elementos cênicos – visualidade da cena - definindo cenários e figurinos

Na nossa proposta de encenação adaptada, a história de Macbeth saiu da Escócia e veio para o Brasil, mais especificamente para Brasília, e se passava dentro de um tabuleiro de xadrez, numa analogia aos jogos de poder. Assim começamos a definir os elementos visuais da cena que seriam essenciais, mas sobretudo minimalista¹¹ pois não queríamos que nada sobrepusesse o trabalho do

¹⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=mlcUGMdXJPA>

¹¹ A expressão “**Minimalismo**” (do inglês, “*Minimal Art*”) faz referência aos movimentos estéticos, científicos e culturais que surgiram em Nova York, entre o fim dos anos de 1950 e início da década de 1960, os quais, por sua vez, primavam pelo mínimo de recursos e elementos utilitários, reduzindo todos seus aspectos ao nível essencial. WAGNER,

ator. Assim o cenário foi feito apenas com uma projeção mapeada de um tabuleiro de xadrez. Na base do palco usamos fita crepe e um plástico que dava a ilusão de um tabuleiro de jogo. A iluminação foi feita com um data-show e através da projeção de *power point* mapeado e mais dois pequenos refletores. Os figurinos pretos com alguns detalhes foram roupas dos próprios alunos e da professora. Vale destacar que não tivemos nenhuma ajuda de custo para nada. Usamos apenas alguns elementos cênicos de indumentária. Abaixo fotos dos ensaios e marcações da coreografia e testes do cenário:

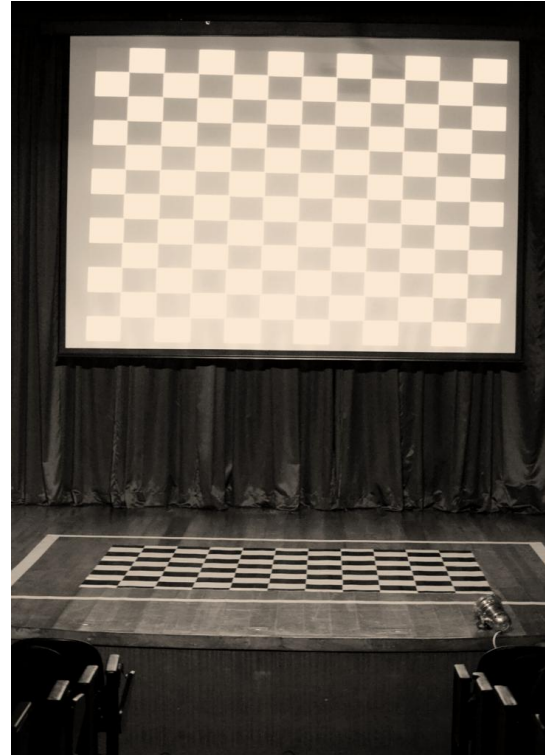


Foto – 14 e 15 : Sabrina Aguiar

Aula-16 – Preparação corporal, construindo as cenas e ensaios

A linguagem de ensaios é como a própria vida: usa palavras, mas também silêncios, estímulos, paródia, riso, infelicidade, desespero, fraqueza e ocultação, atividade e lentidão, clareza e caos (BROOK, 1970, p. 79).

Nossas aulas nos ensaios finais tinham como rotina, alongamentos, exercícios de força e flexibilidade, *études* da biomecânica, aquecimentos, e foram acrescidos de ensaios para a atuação e alguns exercícios de voz. A primeira cena se iniciava com a entrada dos alunos que ficavam parados em frente ao público. Depois circulavam pelo espaço, simulando uma coreografia. Som de trovões e entram os três bruxos. Ao final avaliação crítica das cenas nas rodas de conversas. Abaixo registro de ensaios finais já no auditório onde seria realizado a apresentação do espetáculo:



Foto 16: Sabrina Aguiar

Aula-17 – Preparação corporal, construindo as cenas

No décimo sétimo encontro, após a rotina de alongamentos e aquecimentos mais breves, fizemos um ensaio geral de todas as cenas, trabalho com aquecimento vocal e leitura do texto com marcação da cena. Passamos as cenas no espaço no local da apresentação do espetáculo, com teste de luz, som figurinos e alguns elementos cênicos. Nessa fase já eram visíveis os resultados estéticos e singulares da proposta resultantes dos trabalhos feitos no decorrer do processo. Mendonça ressalta que na construção de uma montagem “não é possível explicar o processo artístico fora dele”, para a autora:

A experiência artística é o resultado da organização de todas as tentativas, de todos os caminhos experimentados. Nela, o elemento mais importante é o movimento, a ação[...] E somente pelo fazer que ele passa a existir. Não apenas o texto, mas todo o processo é desvelado aos poucos, em ação (MENDONÇA, 2013, p. 137).

Finalizando a aula como se costume sempre fazíamos uma avaliação crítica do processo de forma coletiva das cenas apresentadas. Alguns apontamentos técnicos foram feitos sobre a voz baixa, insegurança no texto, ritmo das cenas.

Aula-18 – Preparação corporal, construindo as cenas e ensaio geral

Na décima oitava aula, aconteceu o ensaio final, no auditório local da apresentação.

Passamos todo o espetáculo três vezes, marcando tempo e ritmo das cenas e cronometrando o tempo de todo o espetáculo. Fizemos um resumo básico com a ordem das cenas, para colado nas laterais internas do palco, para servir de orientação. Organizamos também uma listagem das pendências, como figurinos, adereços, maquiagem, iluminação e distribuímos algumas tarefas. Ao final da aula falei um pouco sobre a parte gráfica de divulgação de um espetáculo e apresentei aos alunos os nossos cartazes do espetáculo, que foi feito por mim e impresso na própria escola. Uma equipe do grupo ficou responsável pela divulgação e colagem dos cartazes. A divulgação do espetáculo foi feita em redes sociais e através de cartazes que confeccionamos que foram espalhados pela escola e por alguns locais da cidade.

Aula-19 – Apresentação final

No dia do espetáculo todos nós passamos praticamente o dia inteiro dentro do auditório da apresentação. Chegamos às 10 horas da manhã para organização do espaço e ensaio geral. Abaixo registro das cenas da apresentação final. Foi muito gratificante ver o empenho de todos, quanto a pontualidade, disponibilidade para ajudar na organização do espaço e apoiar uns aos outros. O resultado do trabalho foi apresentado ao público no dia 16 de março de 2017, às 18:30 no auditório Cristina Bastos lotado, no campus Campos Centro do Instituto Federal Fluminense, em Campos dos Goytacazes/RJ.

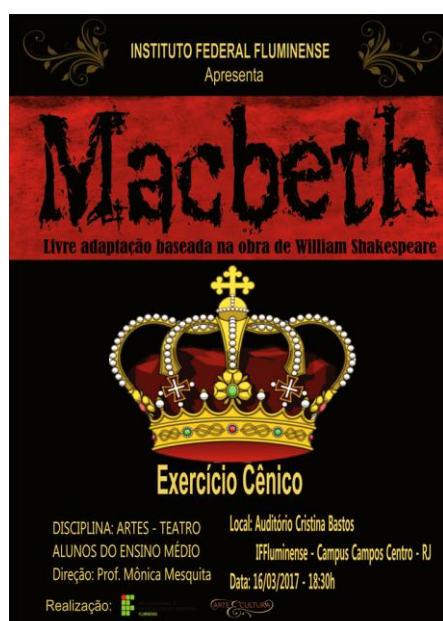


Foto-17: Cartaz da apresentação



Foto-18 – Apresentação Final: Sabrina Aguiar

Abaixo cenas da apresentação final



Foto-19 e 20 – Apresentação Final: Sabrina Aguiar



Foto-21 e 22 – Apresentação Final: Sabrina Aguiar



Foto-23 – Apresentação Final: Sabrina Aguiar

Aula-20 – Avaliação de todo o Processo:

A avaliação final de todo o trabalho foi feita na última aula. Fizemos uma roda de conversas e um debate sobre como foi a experiência para cada um. Ao final, dei um DVD com as fotos e vídeos de nossa experiência no processo de criação, montagem e encenação do espetáculo Macbethemer, que foi entregue como registro para os alunos:



Foto-24 – Mônica Mesquita

CONCLUSÃO:

Segundo a legislação brasileira, o ensino da Arte é componente curricular obrigatório da educação básica. Em maio de 2016, a Lei 13.278 alterou o § 6º do art. 26 da LDB - Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional regulamentando especificamente que as “artes visuais, a dança, a música e o teatro” são as linguagens que constituirão o componente curricular “Arte” nas escolas.

Destaca-se a importância de que cada conteúdo do campo da Arte deva ser trabalhado por um professor especialista, com formação específica em cada área, ou seja, licenciados em Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Não basta termos uma legislação específica que nos garanta a obrigatoriedade do ensino da Arte em toda a educação básica nas escolas. Pois temos também que pensar na qualidade do ensino, metodologias e processos pedagógicos para este fim. É preciso também a criação de mais cursos para formação de professores no campo da Arte, para atender a demanda e que contribuam com a realidade escolar, refletidas à luz das experiências dos educadores em sala de aula. Neste sentido, uma das questões que sempre me inquietou é a forma como o ensino do teatro e outros conteúdos da área das Artes por vezes são “trabalhados” ou “não trabalhados” na escola, principalmente nos processos de pesquisa de encenação e montagem para um determinado trabalho cênico.

Para Mendonça (2013), no que se refere ao ensino do teatro e as experiências de montagem teatral com alunos do ensino fundamental e médio no Brasil, ainda são escassas as pesquisas e bibliografias que abordam o tema a partir de um trabalho específico de preparação corporal no ensino do teatro na escola, o que justifica a importância da realização de trabalhos acadêmicos que enfatizem os relatos de experiências de processos de criação. A autora ressalta a singularidade de cada processo, mas aponta que muitas vezes os trabalhos acontecem de forma desarticulada somente através de jogos preparatórios, jogos teatrais e improvisações livres, ou que a escolha recai apenas em uma montagem de caráter mais mecanicista, sem levar em conta o que os alunos vivenciaram cada etapa, descuidando dos enfoques educacionais:

Por outro lado, outras escolas contratam professores de teatro visando apenas a preparação de montagens em curto espaço de tempo priorizando apenas o produto final, independentemente das condições em que esse processo é desenvolvido (MENDONÇA, 2013, p 125).

Neste estudo de caso de um processo de encenação e montagem de espetáculo relato os caminhos percorridos a partir da preparação corporal para a realização da obra. No decorrer dos trabalhos outros aspectos relevantes e elementos importantes também foram inseridos dentro do processo, como os acontecimentos políticos que estavam ocorrendo no país na época e que influenciaram na estética e no resultado final da proposta.

Foram várias as dificuldades encontradas para se conseguir realizar no âmbito escolar um processo envolvendo uma pesquisa autoral de encenação e montagem, usando apenas os horários das aulas de Artes na escola. Como a carga horária geral de todas as disciplinas dos alunos era muito alta, o fator tempo para ensaios foi um dos problemas enfrentados. Como nossas aulas eram apenas duas aulas numa manhã, uma estratégia utilizada para o envolvimento do grupo foi o diário virtual no WhatsApp, que se mostrou eficiente como forma de comunicação em outros horários, apoio e tomada de decisões durante o processo. O incentivo e o estímulo que vinham não só do professor, mas dos próprios estudantes entre eles foi fundamental:



Foto-25, 26 e 27 - Fonte: Diário virtual - grupo do WhatsApp

O espetáculo foi bastante elogiado pela plateia presente que constou de familiares, amigos, colegas da instituição e pessoas de toda a comunidade. Mas muito mais importante foram os relatos dos alunos depois da apresentação. Eles ficaram horas em estado “meio de êxtase” com a experiência, pois foi a estreia de todos eles em um palco. Transcrevo abaixo o diálogo do nosso diário virtual no WatsApp, logo após a apresentação do espetáculo:

- ___ Dia fantástico!!! (G.S.)
- ___ Dia fantástico (A.J.)
- ___ Deu tudo certo! (C.M.)
- ___ Melhor dia!!! (J.P.)
- ___ Aaaaaaaa. Amo vocês, quero fotos.(C.M.)
- ___ Vou sentir saudades dos ensaios (C.M.)
- ___ Um dia para relembrar (A. J.)
- ___ Muito bom, genteeee. Quem diria que nos sairíamos tão bem? Todo mundo elogiou muito. Arrasamos (G.P)
- ___ Aquela turma de tímidos do início (A.J.)

____ *Esse dia eu nunca esquecerei (J.P.)*
 ____ *Obg professora por tudo msm! (A.J.)*
 ____ *Obg professora, por tudo mesmo! (J.)*
 ____ *Obrigada Mônica (T.D.)*
 ____ *Mas a maquiagem definitivamente não me valorizou hahaah (C.M.)*
 ____ *Não valorizou ninguém (A.J.)*
 ____ *Quando olhei no espelho tomei um susto kk (G.P.)*

A mudança ocorrida nos alunos foi fruto da preparação corporal intensa, que influenciou os resultados estéticos da apresentação final, e que foram percebidos pelo grupo. Contudo ressalto que as verdadeiras mudanças ocorreram ao longo dos trabalhos, indo para além do estudo e do conhecimento das técnicas do fazer artístico e teatral. A verdadeira mudança estava “dentro” e não apenas “por fora” daqueles vários corpos participantes do processo e foram muito além da evolução das práticas teatrais envolvendo treinamentos e preparação corporal, concentração, estado de “presença”, corpo extra cotidiano ou de uma busca por um “corpo cênico”. As maiores mudanças foram principalmente na forma de ver o mundo e no conhecimento adquirido ao longo dos trabalhos, como por exemplo o respeito com as diferenças em saber ouvir as opiniões diferentes e o outro, o interesse em política, uma percepção maior da cidadania e do ser crítico em relação à sociedade.

Percebi durante a avaliação final, pelo relato de alguns estudantes ao final da apresentação como foi para eles a experiência no processo. Um dos participantes disse que nunca tinha participado de nada voltado para a área teatral, e que para falar a verdade pensava que atuar que era só “decorar o texto mesmo para montar uma peça”. Outra observação foi que inicialmente os exercícios teatrais principalmente de biomecânica eram “bem estranhos”, e chegaram a se perguntar porque estavam aprendendo aquilo, ou como tais exercícios seriam usados numa peça. Um aluno apontou que no início da proposta nada tinha muito sentido, mas que com o tempo foi entendendo a “alma da coisa” e que termos como jogos teatrais, linguagem teatral, corpo na cena, Bertolt Brecht, biomecânica, quarta parede, teatro épico, Stanislawski, no final do processo, já não soavam mais estranhos. O mesmo aluno também destacou o fato de termos usados no espetáculo características do teatro Brechtiano com seu forte tom social falando de poder, do governo e do cenário político atual como pano de fundo da peça. Isso fez com que toda a turma debatesse sobre política, mesmo os que tinham ideias extremamente contrárias. Isso de alguma maneira ajudou todos a serem mais tolerantes uns com os outros. Outra aluna relatou que sentiu muita dificuldade no início dos trabalhos, mas que percebeu o seu “desenvolvimento corporal e a melhora de sua desenvoltura” durante o processo, que segundo ela estimulou o trabalho em equipe e a cumplicidade entre os membros, “todos vibrando um pelo outro”. A aluna apontou também o fato do espetáculo ter abordado assuntos do cotidiano e da atualidade. Para ela, o panorama político abordado foi muito importante pois estava numa época de muita militância no movimento estudantil. Ao fazer uma

peça com essa temática, ela disse que se sentiu como se estivesse “fazendo a coisa certa” e ressaltou “a importância do papel político que a arte pode ter na sociedade”.

Como professora e pesquisadora de todo o processo, destaco que os trabalhos com a utilização dos exercícios de alongamento e aquecimentos associados às práticas de biomecânica teatral se mostraram bastante eficientes na preparação corporal. Todos os elementos trabalhados no processo puderam ser percebidos por mim no resultado final da apresentação do espetáculo *Macbethemer*, cuja proposta estética e da pesquisa visual foi fruto de uma criação autoral de encenação e montagem, sobretudo influenciada pela temática de cunho político. Através de todo o processo de encenação e montagem, busquei refletir não apenas sobre os corpos dos alunos ali presentes, mas onde eles estavam inseridos, o universo cultural dos estudantes, suas realidades, anseios e inquietudes, incentivando a troca, o conhecimento e criação em conjunto entre todos. Como sinaliza Salles, 2009:

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto (SALLES, 2009, p.42)

Concluindo, através desse relato de experiência de um estudo de caso, ressalto a importância de cada obra produzida, que tem como objetivo e grande projeto de minha vida uma maior valorização do teatro como produção de conhecimento no âmbito da escola. Acredito que o trabalho de um professor de teatro no ambiente escolar é trazer para os alunos a possibilidade de vivenciar uma experiência estética que tenha significado para a vida deles, e auxilie na construção de um mundo crítico e reflexivo. O professor de teatro ao estabelecer um trabalho de encenação e montagem, utilizando uma preparação corporal específica para um processo de criação dentro do espaço escolar pode realizar uma experiência única, de forma transformadora e marcante para todos os participantes. Com a realização deste trabalho de escrita destaco as amplas possibilidades que um estudo de caso oferece para o ensino das Artes e que nos faz refletir sobre a experiência artística e sobre o processo educativo do fazer teatro dentro das escolas.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. É Realizações, 2012.

BARBA, Fernando. *O corpo do som: experiências do Barbatuques*. Música na Educação Básica, v. 5, n. 5, 2017.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Civilização Brasileira, 1977.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. In: Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 Nº 19. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

CARBONARI, Marília. *A Biomecânica de Meyerhold como Recurso Artístico-Pedagógico de Treinamento e Criação Corporal do Ator*. 2013

CHAVES, Yedda Carvalho. *V. Meyerhold e a “Memória loci”: uma poética da visualização do corpo que pensa*. Sala Preta, São Paulo, v. 9, n.1, 2009.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira et al. *A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras: a experiência do Grupo Sarandeiros*, Belo Horizonte. 2013.

COUTINHO, Clara Pereira *Estudo de Caso*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho, Portugal, 2008.

FERRACINI, Renato. *A pesquisa em artes do corpo na academia*. Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.15, nº1/janeiro-junho de 2016 Brasília

_____ Ação física: afeto e ética. *Revista de Estudos em Artes Cênicas Número 13*, p. 123, 2009.

FERRACINI, Renato et al. *Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte*. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 1, n. 22, p. 219-232, 2014.

GIL, Joao Pedro Alcântara et al. *Anais das Comunicações*. 2013. (CARREIRA, 2013)

GOMES, A.C.;MONTEIRO, G.A.;VIANNA, P.M. *Alongamento*. Revista Treinamento Desportivo, v.2,n.1p.93,1997.

ILINSKI, Igor. La Biomecânica. In: MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría Teatral*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003, p. 198- 201.

LOBO, Lenora & NAVAS, Cássia. *Teatro do movimento: um método para o intérprete criador*.

Brasília: LGE Editora, 2007.

LOYOLA, Geraldo Freire. *Professor-artista-professor: materiais didáticos-pedagógicos e ensino-aprendizagem em arte*. 2016.

KOKKONEN J, NELSON AG, CORNWELL A. *Acute muscle stretching inhibits maximal strength performance*. Res. Q. Exerc. Sport. 1998; 69(4) p. 411-415.

KUBIK, Marianne. *Biomechanics: Understanding Meyerhold's Sistem of Actor Training*. New York, Allworth Press, 2002.

MENDONÇA, Celida Salume. Montagem sala de aula: os princípios norteadores de um processo. *Pedagogia do Teatro: práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas (SP): Papirus, p. 123-150, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenologia da Percepção*, Martins Fontes, São Paulo, 1999.

MEYERHOLD, V. *O Teatro de Meyerhold*. Coleção: Teatro de Hoje, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

MONIS, Fátima Cristina et al. *O trabalho do ator: a preparação que antecede a cena*. 2003.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIXOTO, Fernando. *"O Que É Teatro"*. São Paulo: Brasiliense, 1980

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. *O ensino de arte e a formação de professores. Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 177-187, 2010.

PICON VALLIN, Beatrice. *A Arte do Teatro entre tradição e Vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro. Folhetim: 2006.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 4º Edição, 2009.

QUEEN. *The Show Must Go On*. Innuendo. Londres, Parlophone, 1991.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Macbeth*. Classic Books Company, 2001.

SÖLVEBORN, Sven-Anders. *Guia Completo de Alongamento: o método original sueco para manter a forma*. 1997.

SOUZA, P. C.; BRECHT, Bertolt. *poemas, 1913-1956*. São Paulo: Ed, v. 34, 2000

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro. Tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos*. 2010.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva . *A preparação corporal no Teatro Musical – um estudo em andamento*. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas da Abrace – 2010.

Disponível em

http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Joana%20Ribeiro%20da%20Silva%20Tavares%20-%20%20A%20prepara%20E7%E3o%20corporal%20no%20Teatro%20Musical%20Brasileiro%20_%20Texto.pdf. Acesso em: 20 junho. 2016, 20h:50min

WAGNER, Anne M. *Minimal art: a critical anthology*. Univ of California Press, 1995

INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES:

Portfólio virtual – Projeto Finalista ao Prêmio Arte na Escola 2017, disponível em:

<https://www.yumpu.com/pt/document/view/59247297/portifpolio-final>

Link de acesso ao vídeo da apresentação final, disponível em::

<https://www.youtube.com/watch?v=B2U6XwBpWMI&feature=youtu.be>