

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS**

MALU MAGGI LINDENMAYER

**PROFESSOR DE TEATRO:
ATOR E DIRETOR**

PORTO ALEGRE, 2010

MALU MAGGI LINDENMAYER

**PROFESSOR DE TEATRO:
ATOR E DIRETOR**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como exigência parcial para a obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas.

Orientação: Prof. João Pedro Alcantara Gil

PORTO ALEGRE, 2010

Malu Maggi Lindenmayer

PROFESSOR DE TEATRO: ATOR E DIRETOR

Trabalho de Conclusão aprovado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado pela banca examinadora em dezembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. João Pedro Alcantara Gil

UFRGS

Prof.^a Vera Lúcia Bertoni dos Santos

UFRGS

Prof.^a Silvia Balestreri Nunes

UFRGS

Dedico este trabalho a minha mãe Sandra, que desde pequena percebeu em mim uma alma de artista. Investiu e acreditou que tudo isso fosse possível.

“A questão agora não é mais: devemos ensinar? A questão agora é: como devemos ensinar e aprender?”

(Bertolt Brecht)

RESUMO

Nesta pesquisa revelam-se alguns questionamentos surgidos durante o meu processo de formação e percepções resultante da passagem por dois cursos de Licenciatura em Teatro distintos, e a busca por respostas a estes questionamentos. Sobretudo a busca pelo entendimento do conceito de *professor artista* e de que forma se dá a formação deste professor. O trabalho está embasado em uma pesquisa de campo feita diretamente com professores selecionados a partir deste critério, ou seja, conhecendo um pouco a trajetória de cada um, ao meu entendimento, encaixavam-se neste perfil de professor artista. Durante todo o desenvolvimento traço relações entre as minhas percepções, resultado dos questionamentos, e as respostas obtidas pelos meus entrevistados, para então ocasionar em reflexões acerca do processo de formação, tanto acadêmica quanto individual do professor de teatro. Basicamente abordagens a cerca da questão da construção do trabalho de ator no professor, e a percepção das características semelhantes inerentes ao professor e ao diretor de teatro. Ainda, relações entre grupo de teatro e sala de aula, e um aparato sobre a trajetória da minha formação. Considerando os resultados, registro a importância do professor artista como um profissional com diferenciais que busca em sua criação artística os meios de instigar seu trabalho como professor, traçando assim uma nova perspectiva para o meu próprio trabalho como atriz e professora.

Palavras-chave: Professor artista. Ator. Diretor. Formação.

SUMÁRIO

RESUMO	5
METODOLOGIA	7
1 INTRODUÇÃO	8
2 O TEMPO MOSTRA O CAMINHO	11
3 PROFESSOR NÃO SOBE NO PALCO?	14
3.1 Meu treinamento de ator, minha construção docente	14
3.2 A sala de aula é o palco, o professor é o ator: máscaras e artimanhas	18
4 NOVAS PERCEPÇÕES: RECONHECENDO O PROFESSOR NO PAPEL DO DIRETOR	23
4.1 Pequenas ou grandes semelhanças?	23
4.2 Um grupo de indivíduos: semelhanças e diferenças	27
5 FORMAÇÃO: PROBLEMÁTICAS E DESAFIOS PARA SUPERÁ-LAS	30
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	34
REFERÊNCIAS	39

METODOLOGIA

A pesquisa de abordagem qualitativa objetivou adquirir uma nova perspectiva para o meu próprio trabalho como professora, atenuando as dúvidas e colocando em prática as ideias pedagógicas e artísticas e desenvolvidas ao longo da minha trajetória profissional.

Justifico a abordagem qualitativa por tratar-se de uma investigação que busca mapear a articulação entre a atividade de artista e a docência em teatro, um dado subjetivo que não poderia ser contabilizado em números, pois apenas saber quantos professores conseguem trabalhar nas escolas e nos grupos teatrais não daria conta dos objetivos deste estudo.

Os instrumentos de pesquisa que selecionei foram bibliografia que trata do tema e entrevistas com docentes que se encaixam no perfil desejado: atuação em escolas e participação como artista em espetáculos que vão a público.

As entrevistas foram elaboradas a partir dos questionamentos que eu tinha (ver modelo de entrevista em anexo) e aplicadas com professores que se encaixam no perfil de professor artista, segundo os critérios elaborados a partir das obras de referência que visitei.

Para a análise dos dados coletados, pretendi descrever uma linha de pensamento relativo ao professor, ator e diretor, a partir das entrevistas e bibliografias, procurando confrontar suas respostas aos autores pesquisados, desenvolvendo, por fim, um pensamento crítico, e uma percepção adequada de formação para este professor.

1 INTRODUÇÃO

Desde pequena, em casa ou na escola, sempre fui muito falante, extrovertida e comunicativa. Em todas as apresentações ou eventos na escola, lá estava eu, pronta para entrar em cena, cantando, dançando, interpretando, ou até mesmo tocando flauta (instrumento que tocava na época). Às vezes, mesmo sem me esforçar para ter um papel principal ou aparecer mais, já era escolhida naturalmente, e geralmente me destacava.

Até uns treze anos minha mãe não me deixava assistir novelas, pois julgava inadequado para minha idade, portanto não foram as telenovelas que me despertaram o lado artístico, como acontece muitas vezes. Na verdade, não sei exatamente de onde veio meu interesse tão cedo pela arte. Foi no centro espírita que freqüentava que assisti as primeiras peças, e me encantei. Quando tinha quinze anos, um grupo de teatro foi se instalar na casa espírita que eu frequentava, para ministrar oficinas aos jovens, acho que fui a primeira a me inscrever. Particpei do grupo com muita intensidade, fizemos várias peças, amadoras, obviamente, e beneficentes. No entanto, pra mim era como se tivesse magia naqueles momentos, talvez pela carência do público, todos os lugares na qual apresentávamos era uma emoção contagiante! No ano seguinte comecei a fazer teatro fora da casa, mas com algumas pessoas daquele grupo, era um grupo profissional (pelo menos se dizia) e continuava adorando e me dedicando. Chegou então o momento de escolher o curso para o vestibular. Por se muito comunicativa minha primeira opção de vestibular foi para o curso de jornalismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ao mesmo tempo prestei vestibular na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) para licenciatura em história. Este último, na qual cursei por um semestre. Durante este período permaneci no grupo de teatro amador. Logo percebi que com certeza não seria o curso de história minha melhor opção. Desisti, e desta vez prestei vestibular para Teatro na UFRGS, na qual não passei, e na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) na qual passei e ingressei no ano de 2006.

A escolha foi a licenciatura, mesmo na UFRGS tendo a opção de bacharelado, mas esta escolha se deu não por interesse e vontade, mas sim por ser uma opção mais abrangente como profissão, no meu ponto de vista. Na UERGS me deparei com um sistema bem interessante, era licenciatura, porém o trabalho do ator e do diretor estava latente em todos os momentos, funcionava simultaneamente o processo docente e a atuação em si, era muito interessante, e por isso, julgava ser assim também na UFRGS.

Em 2008, a Universidade Estadual passava por momentos difíceis, por não estar devidamente legalizada e passando por conflitos que colocavam em risco sua existência. Fora estas questões o vestibular não acontecia desde o ano que eu ingressara, portanto apenas a universidade formava os alunos e não obtinha entrada de novas turmas. Eu, particularmente cansada do deslocamento (a Universidade situa-se na cidade de Montenegro) e também triste de ter que presenciar estes acontecimentos, tentei o concurso extra vestibular na UFRGS. No segundo semestre de 2008 já estava devidamente matriculada. Consegui muitas equivalências, o que me fez avançar muito no curso, era como se fosse uma “caloura” no sétimo semestre.

Deparei-me então com uma nova Universidade, com pensamentos e ideologias totalmente diferentes, e principalmente a questão da licenciatura, que se dá de forma muito mais burocrática, como se a prática docente, o professor na sua importância social não fosse também ator ou não pudesse atuar. A exigência para quem termina o curso de licenciatura é apenas a elaboração do trabalho teórico. Não é exigido dele que suba ao palco, não é exigido que ao passar por um processo criativo do seu próprio trabalho, resultado de suas vontades e escolhas, ele passe também pelo momento de dirigir. Ele é apenas um professor. Mas ele não deveria ser um professor de teatro? Professor de teatro não tem que saber fazer teatro? Aparentemente, aprendemos a docência como forma pedagógica de educação, vamos para a aula fazer “teatrinho”. Fui tomada por um sentimento de superficialidade da licenciatura naquele momento, decepção e desânimo foram os sentimentos que permearam minha entrada na nova instituição. Mas também os questionamentos.

A vida é movimentada por questionamentos. O questionamento é algo que aparece no momento em que a insatisfação ou a necessidade se instauram, quando surge o inesperado ou nos sentimos instáveis, ou ainda simplesmente pela vontade de ir adiante, de algo a mais. Um questionamento é algo que leva a uma mudança, é algo que nos faz dar um passo a frente, nem que seja na direção da reflexão. Foram por causa de alguns questionamentos no decorrer da minha vida acadêmica que me fizeram optar por desenvolver este trabalho. Portanto neste projeto, busco respostas para essas minhas dúvidas, para as minhas inquietações. Que papel tem realmente o professor? Ele é um ator, ou não, ou é outro tipo de ator?

A ideia deste trabalho ficou ainda mais evidente para mim com o desenvolvimento do Estágio de Docência em Teatro I durante o primeiro semestre de 2009. As dúvidas e angústias que surgiram neste momento, bastante delicado da graduação, a minha própria falta de iniciativa durante minhas aulas, não no sentido de não propor ou de não estar presente, mas no sentido de que não sabia o momento exato de intervir, me fizeram levar adiante essas questões. Na verdade não só em mim se evidenciaram essas inquietações, mas é angustiante

observar o quanto isso se ressaltava no trabalho de alguns colegas, assim como eu, eles expõem essas questões como fortes agravantes de um trabalho que talvez não atingisse o resultado esperado. No Estágio de Docência em Teatro II, foi o momento de mais angústias e algumas confusões, mais adiante relato com mais detalhes, mas a questão é que chegara o momento de dirigir os alunos e então me sentia bastante despreparada.

Ao passar por todas estas situações, ter que rever algumas possibilidades e encarar as dificuldades, resolvi basear este trabalho nestas inquietações e questionamentos. Para mim a ideia de um professor – artista era muito clara; um professor de teatro que também atua e dirige dentro de um grupo, ou independente, mas que tem um trabalho adicional, o seu trabalho, o reconhecimento de suas próprias técnicas e práticas fora o ambiente escolar. No entanto não era isso que se configurava na minha carreira, e as necessidades só faziam aumentar. A partir disso desenvolvi perguntas que serviriam de base para uma entrevista, realizada com profissionais da área de teatro e que é a base fundamental do conteúdo obtido neste trabalho. Fui buscar em profissionais que julgo ter o perfil por mim almejado de professor – artista. Quis saber suas opiniões sobre as questões a partir de suas experiências, visto que possuem muito material artístico. São eles Jezebel di Carli, Gilberto Icle, Ana Carolina Fuchs e Sérgio Lulkin.

2 O TEMPO MOSTRA O CAMINHO

De todos os questionamentos que eu tinha minha primeira curiosidade em relação aos entrevistados era como tinha se configurado a docência em suas trajetórias profissionais. De uma maneira unânime, a primeira opção não era a escolha pela licenciatura. A vontade maior, a ideia inicial de se fazer uma faculdade de teatro, de se trabalhar com teatro, era na função de ator.

A seguir, descrevo trechos das entrevistas realizadas. A linguagem utilizada é informal, visto que as entrevistas se deram como um convite sincero de relatos e reflexões a partir de experiências reais a serviço da exemplificação.

“Quando eu fiz o DAD eu não queria ser professora, tanto que eu fiz o bacharelado e não a licenciatura. Daí ta, trabalhei em várias coisas, em outras coisas porque eu precisava trabalhar, não podia viver só de teatro, eu já tinha feito outra faculdade paga pelos meus pais. [...] E aí teve um determinado momento que eu queria viver só de teatro. Tomei uma decisão que foi deixar o banco e trabalhar somente com teatro, e a possibilidade foi na docência, foi no TEPA. [...] e aí pintou o concurso da UERGS, então foi uma possibilidade de seguir fazendo teatro.” (Jezebel Di Carli¹).

“Eu não pensava em ser professor, como todo mundo que começa no teatro, eu pensava em ser ator, não pensava nem em ser diretor nem professor, mas as coisas vão acontecendo. [...] No decorrer do curso, no decorrer da prática e nas coisas que eu fui fazendo durante a vida, é que isso se tornou uma opção. [...] Foi uma coisa que se construiu em mim, e que eu passei a gostar, passei a achar importante e, sobretudo passei a não dissociar mais das coisas, eu faço teatro, em diferentes ângulos, em diferentes funções.” (Gilberto Icle²).

“Na verdade eu não optei pela docência, porque eu passei na minha segunda opção do vestibular, e minha segunda opção era a licenciatura, então fui assim, encaminhada pra docência. Nesse ínterim eu conheci a Vera Bertoni e todas as teorias de ensino aprendizagem, e aí eu me apaixonei, eu achei aquilo maravilhoso, e disse tá! Porque pra

¹ Jezebel Di Carli: atriz, professora e diretora de teatro. Bacharel em Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Dramáticas/UFRGS. Mestrada pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas/DAD/UFRGS. Professora do curso Graduação em Teatro: licenciatura da UERGS/FUNDARTE e do Teatro Escola de Porto Alegre/TEPA. Diretora da Santa Estação Cia. de Teatro.

² Gilberto Icle: ator, diretor, pesquisador e professor de teatro. É formado em Artes Cênicas, Mestre e Doutor em Educação pela Universidade Federal do RS onde foi professor substituto na área de Direção Teatral. Foi professor titular na área de Teoria e Prática do Trabalho do Ator na Universidade Estadual do RS-UERGS/Fundação Municipal de Artes de Montenegro-FUNDARTE. É criador do grupo Usina do Trabalho do Ator (UTA).

ensinar eu preciso aprender coisas na universidade pra ter um espaço de trabalho, eu preciso disso na universidade. Pra ser atriz não necessariamente, tem outros caminhos que eu posso buscar pra suprir. Mas pra ser professora o único caminho, legítimo, era o da faculdade, e como tinha gostado, tinha curtido, fiquei.” (Ana Fuchs³).

“Eu não fiz uma opção. Lá pelas tantas sim, se tornou, mas eu não fiz opção por docência. Quando eu comecei minha carreira de ator, eu nunca me imaginei professor, digamos na forma como eu me encontro agora, mas de fato tendo feito muitos workshops, oficinas, com outros mestres, diretores ou atores, eu achava que podia ser uma maneira também de uma transmissão ou de uma manutenção da tua experimentação como ator, trabalhando com oficina. [...] E quando eu fiz o concurso pro DAD eu já tinha bastante tempo de carreira de ator, simplesmente me vi meio em papas de aranha assim, porque eu não tinha conhecimento pedagógico, não tinha nada organizado didaticamente, era muito empírico. [...] Então entrei meio capenga na docência. Então não digo que tenha sido uma opção. Ah não! Eu quero ser! Me tornei por circunstâncias. [...] E a minha quinada maior pra docência como é agora, digamos trabalhando com a licenciatura, se deu a partir do trabalho com os surdos.” (Sérgio Lulkin⁴).

Esses trechos das entrevistas são uma pequena mostra de como a docência se configurou na carreira desses professores, e que obviamente acredito, terem contribuído para a consolidação desta profissão. Acredito que há alguns anos, a imagem de um professor de teatro ainda era uma ideia desfocada. O próprio Gilberto comenta que quando ele fez a opção pela licenciatura, ele não sabia exatamente no que isso implicava, porque para ele a imagem de professor era a dos professores de matemática e português, e aquilo definitivamente não era o que ele queria ser. Segundo Vicente Concilio⁵, com a implantação da Educação Artística nas escolas na década de 70 e todas as consequências que se seguiram a isto em relação à formação do educador de arte nas últimas décadas do século XX, surge a noção de *professor polivalente*, capaz de assumir as responsabilidades do ensino das diferentes linguagens artísticas. Com a publicação dos Parâmetros Curriculares Nacionais surgem novas possibilidades na direção da profissionalização do professor de teatro:

³ Ana Fuchs: atriz, professora de teatro do Colégio de Aplicação da UFRGS. Formada em Artes Cênicas pela UFRGS e mestre em Educação pela mesma instituição.

⁴ Sérgio Andrés Lulkin: ator, graduado no Instituto de Artes da UFRGS (1983). Integrou o grupo TEAR, sob a direção de Maria Helena Lopes, durante 22 anos. Mestre e Doutor em Educação pela UFRGS. É professor do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com atividades na área de Educação e Teatro.

⁵ Vicente Concilio: professor do CEART / UDESC, doutorando na ECA/USP.

O campo da pedagogia teatral é, hoje, estruturado em torno da formação artística dos licenciados em teatro. Entende-se que o professor é, em verdade, um artista que cria sua obra junto com seus alunos ao mesmo tempo em que os auxilia na construção de saberes acerca da linguagem teatral. Nesse sentido, a busca é de reconhecimento da área da licenciatura como opção do artista interessado em desenvolver processos junto a estudantes do ensino básico ou em projetos de ação cultural, e não como alternativa de trabalho a artistas sem emprego. (CONCILIO, 2008, p. 77).

Logo:

A Educação Artística polivalente não mais se justifica, perdendo espaço para licenciaturas que privilegiam a formação artística e a pedagógica, pois é consenso que ambos os aspectos são complementares e de valor equivalente na formação do futuro professor de teatro. (CONCILIO, 2008, p. 77).

Hoje percebo o professor de teatro muito mais engajado socialmente. Na verdade não foi apenas o professor que se engajou, mas ao mesmo tempo em que a profissão se concretizava, a sociedade também aos poucos foi aceitando e principalmente sentindo necessidade de suas tarefas. Um fato que me chama a atenção é que, do contrário dos meus professores entrevistados, a minha opção foi pela licenciatura logo de início. Obviamente que ansiava e desejava atuar, porém desde o princípio havia feito esta escolha por uma questão de mercado. Apesar da minha pouca experiência tinha esta ideia de que provavelmente seria mais “garantido” como profissão, investir na docência.

3 PROFESSOR NÃO SOBE NO PALCO?

Quando obtive a transferência da UERGS para a UFRGS me deparei com a situação, que já citei anteriormente na introdução, de surpresa perante o trabalho de conclusão da licenciatura na Universidade Federal. Na verdade foi um choque para mim, sem sensacionalismos, mas sim foi este meu sentimento diante do fato de que eu não atuaria em nenhum processo criativo obrigatório ao final do curso. Também um pouco de decepção, pois ansiava pelo momento em que teoricamente colocaria em prática tudo que teria aprendido até então. Meu questionamento foi; só porque sou professora não subirei ao palco?

Fora este questionamento, no momento que tive que desenvolver meus estágios e mais tarde ter minhas próprias turmas como professora contratada, sentia-me um tanto quanto despreparada, e ainda um sentimento de que talvez eu mesma não fosse capaz de fazer o que propunha para os meus alunos. Faltava-me experiência de atuação, me faltava desenvolver um trabalho prático próprio, dentro de um grupo talvez ou até mesmo como treinamento individual. Em muitos momentos em sala de aula eu deixava meu posto, digamos assim, de professora, para entrar no jogo, estava atuando! Assim como muito dos jogos e exercícios propostos em sala de aula eram resultados de alguma experiência minha nas cadeiras práticas da faculdade, em oficinas, ou nas trocas com os colegas, mas sempre materiais presentes na minha vivência. Comecei de certa forma, a me sentir limitada. Por experiência própria percebi a importância de se ter um trabalho consistente em atuação. Principalmente pelo fato de que não posso aplicar um conceito pelo qual não vivenciei sem poder distinguir as sensações ou os desdobramentos desta vivência.

3.1 Meu treinamento de ator, minha construção docente

Nos relatos dos professores entrevistados pude ter um panorama de como a questão da atuação influenciou diretamente em suas carreiras. Principalmente pelo fato de que seus ideais iniciais se calcavam na atuação (mesmo os que optaram pela licenciatura). A questão era, em que medida o trabalho de (ou como) ator, influenciou na carreira docente? Algumas experiências relevantes e responsáveis por essa formação também são relatadas.

Jezebel, no seu relato, me proporciona um momento real de exemplificação e maior ainda se torna minha admiração pelo seu trabalho; “[...] *toda a minha dinâmica de dar aula, minha sistemática, é alicerçada no meu trabalho como atriz. É claro, se modifica na medida em que daí eu não estou eu me exercitando, é como eu passo isso pro outros, como eu oriento isso com relação a um aluno ou a um ator. [...] eu trabalho muito, em cima do trabalho corporal e físico com a improvisação, com processo de improvisação, isso vem muito claramente de dois momentos da minha vida que são; o momento em que eu trabalhei com Irion e com a Maria Lúcia numa pesquisa dentro da universidade que era ‘Energias Corporais e Físicas do Trabalho do Ator’ e o tempo que eu tive ao lado da Maria Helena Lopez como atriz, no TEAR, que trabalha com processo de improvisação. E aí eu fui achar o meu jeito, juntei essas coisas todas e desenvolvi um jeito de trabalhar que é um jeito de dirigir. [...] não consigo pensar que eu vou trabalhar equilíbrio, desequilíbrio, oposição, dança dos ventos, se eu não experimentei isso no meu corpo, se meu corpo não tem isso na memória. [...] E não é só passar uma vez, é passar, é realmente pegar essa técnica ou o que for, e conseguir dar a tua cara, ir além disso.”*

O treinamento [...] tem a função de aprimorar meu instrumento de trabalho, ou seja, meu corpo, que no caso do ator é impossível dissociar de sua pessoa, de seu ser. É no treinamento cotidiano que rompo barreiras, transponho obstáculos próprios do trabalho do ator. Isso em nada difere das demais profissões, onde cada profissional, dentro de sua especialidade, deve estar constantemente praticando e aprimorando sua técnica de trabalho. (COLLA apud FERRACINI, 2003, p. 127).

Como profissionais que devem aprimorar sua técnica, percebemos ao pensar na profissão de ator e de professor de teatro, que os instrumentos de trabalho são basicamente os mesmos, o corpo e o teatro. Talvez o professor seja mais abrangente em suas funções (professor, ator, diretor, pai, mãe, psicólogo, etc.), porém o sentido de seu trabalho está calcado no trabalho do ator, tanto para ele próprio, quanto para seus alunos. Tenho brilho nos olhos ao ler esta citação pelo simples motivo no qual ela se encaixa no contexto do trabalho, tanto pelo ponto de vista do professor quanto do ator, vem ao encontro da fala da Jeze, pontuando o final do seu relato.

Para descrever o relato de Gilberto, foi importante para eu entender e me situar na sua trajetória, pesquisar um pouco da história e dos conceitos traçados pelo grupo Usina do Trabalho do Ator. A começar pelo nome que primeiramente faz referência ao espaço utilizado para os encontros (Usina do Gasômetro), mas que concomitantemente refere-se ao próprio significado das palavras: USINA (lugar onde se produz energia), TRABALHO (ação contínua

e progressiva de uma força natural e o resultado dessa ação), ATOR (agente da ação) e a relação com o trabalho desenvolvido pelo grupo. Do site do grupo, a descrição de suas características: Desde a sua criação, a Usina do Trabalho do Ator, tem como proposta investigar, de forma prática, o trabalho do ator e os processos adjacentes da linguagem e da pedagogia teatral. O grupo, identificado com o conceito de teatro-laboratório, busca uma compreensão dos conceitos de teatro na tentativa de um modo próprio de fazer e pensar o teatro.

A vertente de estudos sobre o trabalho do ator teve vários desdobramentos tanto em espetáculos apresentados no Brasil e no exterior, quanto em demonstrações técnicas e trabalhos escritos publicados. Nessa perspectiva, o ator é investigado no amplo espectro das possibilidades criativas e na configuração de suas identidades, em modos particulares de fazer teatro. Essas atividades influenciaram em vários aspectos o teatro gaúcho, possibilitando discussões e fazeres diversificados.

A partir desta descrição se torna mais simples vislumbrar o trabalho do grupo e a compreender a prática de Gilberto influente em sua formação docente: “[...] *na verdade esse sempre foi o filtro (UTA), ainda que na maioria das vezes, eu não trabalhe com os alunos, aquilo que a gente trabalha na sala de trabalho, no ensaio, ou seja, no treinamento, não é a mesma coisa, desde o início eu nunca fiz, eu acho a mesma coisa, mas aquilo um pouco pauta a idéia de teatro que eu trabalho na sala de aula. Talvez os mesmos princípios, os mesmos aspectos, os mesmos saberes, sobre os quais eu me detenho. Acho que lá é como se fosse assim uma usina mesmo, casualmente o nome é usina, onde eu extraio essa matéria prima pra sala de aula. [...] Teve um tempo em que eu me divertia muito adaptando pras crianças os exercícios que a gente fazia, então a gente fazia exercícios com bastões, aí eu inventava um exercício com bastão pras crianças, que fosse mais lúdico, que fosse mais fácil de fazer, que não fosse tão perigoso. Também figuras codificadas que a gente sempre trabalhou bastante, tinha uma época que a gente trabalhava bastante com a ideia do samurai, da gueixa e de outras figuras que a gente foi criando a partir disso. E daí eu inventava figuras também pras crianças com pequenas regras, tipo assim o rei caminha sempre com as pernas afastadas, a rainha caminha sempre com as pernas juntas, e aí ia trocando. Inventava as figuras dos anjos, dos demônios, inventava pequenas tarefas corporais pra eles brincarem com essas figuras. E isso era um jeito de fazer essas pontes indiretamente [...]*”

Assim como o Gilberto relata algumas experiências que ele vivenciou, e algumas maneiras que ele encontrou de relacionar seu trabalho com a sala de aula, a professora Ana começa nossa conversa em relação a esta questão, contando um momento do início da sua

experiência como professora. Ela diz que se lembra da primeira aula. Tinha recém feito seus trabalhos com Roberto Birindelli e então estava a uns dois anos maios ou menos, trabalhando o treinamento físico. Encarou uma turma de alunos de nove a doze anos, e preparou pra eles uma aula inteira em cima de trabalhos corporais, *“eu me lembro que eu me recontorcia, e daqui a pouco eu olhei pra eles e eles estavam todos parados me olhando, como quem diz; como assim?”* A partir desta experiência ela diz que “correu” para os livros da Viola Spolin, para os jogos em si, porque as crianças não entendiam o que era essa questão corporal, essa importância do treinamento para o ator. Com o tempo ela foi conseguindo adaptar, se utilizando de artimanhas e materiais distintos para dar mais características de jogo e não de trabalho do ator. *“Daí o que eu faço com os pequenos. Vamos brincar de bicho! Pantera! Onde é que pantera mexe? Onde é que mexe o passarinho? Passarinho ta muito louco! E aí eles vão incorporando essas coisas de uma outra forma.”*

Com isso ela fornece um panorama da apropriação que ela faz da sua experiência em detrimento aos alunos-atores justificando em seguida, sua opinião quanto ao trabalho de ator no professor. *“Ai! Eu acho que faz a diferença! Se eu não tivesse tudo que eu tenho, que não é grande coisa, mas eu fui uma pessoa que nunca parei, sempre procurei ou estar dirigindo, ou estar atuando, ou trabalhando com o clown e isso tudo te dá um repertório de sala de aula. Primeiro um repertório básico e objetivo de jogos, não precisa estar ‘catando’ jogo, tu sabe, é natural, aquilo está em ti, tu conhece, vira e mexe tu volta pros livros só pra ver detalhes, ou então rearranjar. Tu consegue reconhecer no aluno as questões de atuação mais fácil. Ah! Não ta dando conta do espaço, não ta reconhecendo o trabalho corporal e daí tu lembra da tua trajetória, como é que era, onde eu reconheci. [...] tu te coloca no lugar desse aluno em processo. [...] Eu, se eu parar, eu acho que a minha aula para também.”*

Tratando das suas experiências mais significativas que foram com Roberto Birindelli com trabalhos físicos ligados a antropologia teatral *“Uma das coisas que eu aprendi com Roberto Birindelli foi, olhar pra pessoa e ver o que ela tem pra dar, como é que ela se movimenta, como é que ela pensa, como é que tu aproveitas isso dela. [...] Então eu aprendi a olhar com ele. Eu acho que estar em cena nos ensina a olhar diferente.”* E os trabalhos de clown com a Ana Elvira Wuo e com o Ricardo Puceti. Com o clown ela relata que aprendeu a alcançar um estado de jogo sem precisar de técnica de ator, sem antes ter que chegar a um momento de exaustão corporal. *“Eu posso alcançar um estado de jogo, pelo jogo.”*

O professor Sérgio Lulkin, também destaca na sua formação sua passagem pelo grupo TEAR ressaltando a interdisciplinaridade de Maria Helena Lopez. Descreve a maneira como se dá o entrelaçamento entre todas as suas experiências teatrais e seu processo docente. *“Todo*

o meu baú de exigências do meu processo docente vem da ética do trabalho que eu aprendi como ator. Marcadamente a passagem pelo TEAR, no trabalho com a Maria Helena Lopez, ela já é uma mestra que sintetiza várias informações, porque ela vem da dança, ela conhece muito artes plásticas, ela sempre fundia nos processos criativos que eu vivi, várias linguagens. [...] todo um universo que eu recebi, e recebo ainda porque a gente troca muitas informações, vem dessa larga experiência com o TEAR, e eu fiz muitos cursos. [...] Muitos dos cursos, depois de digeridos, eles começam a fazer parte do meu processo pedagógico. Mas atenção! Vou gravar! Depois de digerido, depois de assimilado como coisas que são minhas, e tem algumas que eu sei que eu acho que domino por ter vivido como ator, mas que eu não sei como pedagogizá-las, eu não sei como didatizá-las, então pra não matar aquele conhecimento, ou pra não tornar ele simplificado, eu reservo. [...] ou algumas coisas que ‘bate na veneta’ assim, que eu comecei a inventar, e que se tornaram, mas eles todos tem uma base vivida e experimentada antes. Então a minha experiência de professor ela é muito assentada na minha formação artística como ator, é uma extensão dela. E toda vez que me questionam isso no espaço acadêmico, eu digo que não posso cortar esse cordão umbilical, porque é ali que eu me alimento, eu não vou me alimentar dos livros, ou da minha tese, da minha dissertação, isso não vai continuar me alimentando.”

3.2 A sala de aula é o palco, o professor é o ator: máscaras e artimanhas

O professor de teatro ao entrar em uma sala de aula, em qualquer que seja o contexto, tem a função de encaminhar o grupo presente nesta sala, como uma pessoa que coordena aquele momento. Imediatamente se posiciona a frente de todos, como foco de referência. No entanto ao mesmo tempo em que ele é a referência, ele pode se posicionar como jogador e, na geralmente ele entra e sai do jogo inúmeras vezes. Eu particularmente, nas minhas aulas sempre procuro entrar nos jogos propostos e principalmente estar em estado de jogo o tempo todo. Primeiro para que eu tenha uma energia diferente da minha energia cotidiana, que é então um corpo com uma energia mais ativa, mais atenta, tentando sempre deixar as preocupações e as obrigações completamente de fora da aula. Posteriormente para que eu possa transmitir essa energia para os alunos tentando sempre contagiá-los com uma vontade latente de jogar. Não posso dizer que eu me utilize de algum personagem ou alguma máscara especificamente em sala de aula, mas tantas vezes quanto necessário já me utilizei de

mímicas, de brincadeiras com a voz, de figurinos, de movimentações extra cotidianas, muitas vezes inclusive para me fazer entender nas propostas. Os alunos gostam de ver o professor em cena e é funcional na medida em que exemplifica, e principalmente na medida em que quando eles vêem que o professor também se expõe, também brinca, se sentem mais acolhidos.

Refletindo sobre essa questão que acredito ser inerente ao professor de teatro, ligado diretamente a atuação, incluí esta questão aos meus entrevistados. Conhecendo um pouco do trabalho de cada um, (a Jeze havia sido minha professora em várias cadeiras da UERGS, o Sérgio e o Gilberto meus orientadores de estágio I e II na UFRGS, e a Ana com uma convivência direta no Colégio de Aplicação durante minha estada como monitora da área de teatro este ano), reconhecia em alguns deles essa característica. Portanto solicitei seus pontos de vista sobre esta questão, que não deixa de ser uma análise sobre suas maneiras de atuar em sala de aula.

Juraci é o nome da máscara que a Jeze utiliza em alguns momentos na sala, eu tive o prazer de conhecê-la, e dava até um medo no pessoal da cadeira de Improvisação Teatral II, mas ela relata que aparece como uma brincadeira, como um jogo de improvisação, que não deixa de ser próxima a ela mesma, no entanto está dentro de um procedimento. Ela diz que mesmo quando não se assume uma máscara propriamente, existe naquele momento uma postura, que não é exatamente ela mesma, tem uma persona que é esse professor ou o diretor, e que provavelmente vai se modificando ao longo do tempo. No início ela revela que era mais carranca, mais severa, provavelmente por uma insegurança inerente ao professor que está começando e que tem que dar conta de uma turma inteira, então aparentemente se torna mais fácil obter este controle através de uma imposição maior (eu particularmente esbarro muitas vezes nesta situação, mas acredito que faz parte do processo de aprendizagem do professor, e eu ainda estou engatinhando nesta profissão). Ela revela que com o tempo vai se modificando: *“[...] hoje eu já sou assim, mais ‘soft’, íntima com os alunos, consigo estabelecer uma outra relação, mais cúmplice, que eu acho que são características bem legais de um professor, de ele conseguir estabelecer uma atmosfera de disciplina, comprometimento de trabalho, mas de entrega, de confiança [...] e pra isso as vezes tu precisa ir achando essa figura aí, que é tu, só que tu estimula alguns lados teus, tu cria algumas conexões por caminhos. Agora, uma persona [...] uma máscara, acho que quanto mais autêntico tu for, quanto mais tu for o que tu é, no sentido de verdade mesmo, mais tu vai conseguir este ambiente, este espaço de criação. Mas sim, as vezes tu cria a Juraci, as vezes tu cria o animador de torcida, tu precisa estimular os alunos, as vezes tu não tem nenhuma vontade de estar entrando em uma sala de aula. Cria o apresentador, o bufão, o contador de piada, o bobo da corte, tudo isso sim, a*

megera, a má, a terapeuta, o conselheiro, o confidente, todas essas máscaras aí, elas vêm em determinados momentos. O professor mau, aquele professor carrasco, e eu sou, eu não sou mais querida. O sedutor, que de alguma forma se tu não seduzir os teus alunos, no bom sentido [...] É [...] tu precisa crer naquilo e fazer eles acreditarem naquilo!”

O professor Gilberto conta que em alguns momentos jogou com essa utilização de alguma máscara ou personagem, sobretudo quando trabalhava o clown apropriava-se da figura do mestre de cerimônia, o dono do circo. Quando jogava com esta figura sempre levava a cartola e em geral preparava a sala para receber os alunos, já os convidando para a entrada no jogo. Outro momento que ele cita também é a utilização do jogo “Baltazar” (uma espécie de chefe-manda, mais popularmente conhecido), na qual se utilizava da figura do Baltazar para conduzir além do próprio jogo, outros jogos durante a aula.

A professora Ana, é uma pessoa que tem, por si só, um modo divertido de se relacionar com as pessoas. Isso pude perceber por causa desta convivência de quase um ano, quase que diariamente que tive o prazer de ter com ela. Caras e bocas, gargalhadas inconfundíveis, brincadeiras com o caminhar e com o falar, o uso da comicidade é muito presente no seu corpo, no cotidiano e na sala de aula. Tanto que quando interrogo sobre esta questão ela cai na gargalhada e se entrega. *“A coisa que eu mais descobri, principalmente neste último ano, é que eu trabalho com o clown direto, não é clown na essência dele, não é, porque quando eu não posso ser estúpida eu não sou estúpida, não sou boba, não sou burra, mas eu jogo com isso o tempo inteiro, até quando eu estou braba e dou limite pra eles e xingo, daqui a pouco eles me olham assim e eu digo: - Ai, ficou brabo com a professorinha? E aí eu vou jogando com a imagem do augusto e do branco, daquela que as vezes é boba, faz a piada imbecil e ri de si mesma, com aquela que é mais furiosa, que não deixa. As vezes eu saio disso completamente pra ok, parou, vamos conversar sobre isso. Mas de vez em quando também levo na brincadeira. Eu acho que aula tem que ser divertida, pra eles e pra mim, pelo menos pra mim, porque a carga horária dentro da sala de teatro é muito grande. [...] Mas é um divertido sério. Então eu acho que a maior máscara, não é nem a máscara da professora, é a máscara do clown, dos dois, é o que eu mais uso. Pra brincar, pra jogar, pra compor cena, pra propor, pra conduzir exercícios. Eu me divirto, eu faço caras e bocas, eu danço, eu rebolo. E acho que eles compreendem o jogo.”* Acompanhei muitas aulas da Ana este ano e, realmente, é exatamente assim sua atuação em sala de aula, percebi que ela só tem a ganhar com esse jeito irreverente. Admiro muito seu trabalho como professora, a capacidade que ela tem de conduzir a turma, que é bem desse jeito, que é também uma maneira que se torna leve

e fluente por ser divertida. O que não significa que, quando necessário, ela não se posicione perante a turma de maneira a impor os limites necessários.

Assim como a Ana, o professor Sérgio, naturalmente tem um jeito, digamos, descontraído de ser. Não cheguei a presenciar nenhuma aula prática dele, apenas a cadeira de estágio I, na qual ele foi meu orientador, e mesmo sendo uma disciplina teórica, ele coloca essas pinceladas de humor. Isso aparece claramente na sua fala, na qual ele relata que na verdade não é bem um personagem mas é um gosto por provocar o riso, brincar com o humor. *“[...] o meu caráter normalmente é mais pro cômico, pra coisa engraçada, pra pequena brincadeira que faça uma paródia [...] cuidando que essa paródia não agrida o aluno e que ele em vez de se retrair ele entre na brincadeira e ria de si mesmo, de fragilidades suas. Então acabei estudando isso na tese, humor e educação, quais são os limites, quais são os riscos? [...] Então digamos que eu teria o personagem cômico, que não chega a ser um personagem, mas é um cômico que me acompanha e me favorece.”*

Sérgio relata sua experiência com os surdos, e este momento tem um caráter que me encanta, pois é o momento em que o teatro coloca mais uma vez sua função social em prática. O poder de comunicação através de gestos, que não são os gestos da linguagem de sinais, mas é a linguagem do corpo, o corpo do ator que comunica, e principalmente neste contexto, que não deixa de ser inusitado, uma sala de aula com alunos surdos. *“Quando eu fui trabalhar com os surdos, o que me favorecia, no processo pedagógico, era um gosto também pela pantomima, de fazer um pouco o mímico. Como eu não dominava a língua, eu encontrava na linguagem do corpo, uma palhaçada, um trabalho de clown, que não era bem o clown, mas um gesto, uma atitude engraçada, deixar cair alguma coisa, se fazer de pateta. Porque eu era o inferior na relação com eles, continuo sendo, eu sou um estrangeiro que fala uma língua que eles dominam. Então cada vez que entro em contato com eles eu brinco muito com esse pantomímico, com essa coisa que o gesto pode contar coisas que muitas vezes a palavra não diz, muitas vezes usando o humor, então se encontra o caráter cômico com o recurso mímico. Muitas vezes trabalhando com ouvintes, mesmo na pedagogia, na faculdade, eu não falo nada, eu só faço os gestos, indicando, dizendo qual a extensão, que poder tem o gesto no seu detalhamento, que acaba indicando mesmo pra quem não entende a língua de sinais o que eu estou desejando.”*

Outro relato importante que surgiu durante a conversa foi um personagem que ele diz sinceramente ter criado este ano para as aulas de estágio, e que os alunos deste último semestre já estão habituados a essa personificação que brinca com a figura do teórico que é o professor “Stanislau”. *“O professor ‘Stanislau’ ele é uma entidade, e eu muitas vezes falo em*

nome dele, então ele não chega a se personificar, mas ele frequenta assim um espaço sideral nas nossas aulas, que quando ele tem uma observação muito importante, porque ele teve assim uma escola muito profunda, ele vem, ele pede e eu informo. [...] Então eu tenho assim quase que uma brincadeira, um fantasma, um espírito de um professor de teatro, que tem toda uma teoria, que parodia um pouco Stanislavski e que brinca com conceitos e fundamentos que são assim arraigados no teatro. Então me permite dizer não que são meus, mas que são da tradição. Então eu tenho uma liberdade pra brincar com o professor Stanislau, que talvez se eu dissesse em meu nome não tivesse tanta usualidade. Então é uma forma de criar um espaço personificado, uma máscara meio virtual, que eu não preciso vestir integralmente, mas que eu me refiro a ela, então quase todo mundo olha para aquela máscara como um totem. [...] Então são formas de brincar com o humor, mas que ganham um outro respeito, porque eles estão num espaço mesmo da máscara, quase como se a máscara tivesse mais força do que a personalidade, do que o ego.”

Segundo Pavis:

[...] a máscara é usada no teatro em função de várias considerações, principalmente para observar os outros, estando o próprio observador ao abrigo dos olhares. [...] A máscara deforma propositalmente a fisionomia humana, desenha uma caricatura e refunde totalmente o semblante. Expressão grotesca ou estilização, cópia reduzida ou ênfase, tudo se torna possível com os materiais modernos com formas e mobilidade surpreendentes. (PAVIS, 2008, p. 232).

Portanto, a máscara é artifício prático que está ao alcance do professor. Obviamente que quando cito a definição de Pavis, a referência pode ser empregada ao objeto, no entanto se aplica diretamente ao contexto. Parece-me, muitas vezes, que a utilização desses métodos e máscaras, essas artimanhas, é quase uma necessidade que o professor de teatro tem. Não que essa maneira, que muitos se apropriam, essa linha, essas ideias apresentadas por estes professores nestes parágrafos, tenha que ser obrigatoriamente uma forma a ser seguida fielmente como uma regra ou um método rígido para se trabalhar em sala de aula. Nada é totalmente definido nem definitivo quando se trata de teatro. Não existem fórmulas, meu objetivo neste subtítulo é unicamente exemplificar de certa maneira a atuação presente em sala de aula destes professores, que considero professores-artistas. Contudo acredito que essa exemplificação é de forte embasamento prático, caso se assemelhe ou se identifique a sua construção, o professor pode se espelhar nestas experiências que com certeza os resultados se concretizam, e como diz Sérgio, “é algo que trabalha mais a favor do que contra”.

4 NOVAS PERCEPÇÕES: RECONHECENDO O PROFESSOR NO PAPEL DO DIRETOR

Durante o ano de 2009, já aluna da UFRGS, fiz as cadeiras de Estágio de docência em Teatro I e II, desenvolvidos no Colégio de Aplicação. No estágio I, não é exigido ao aluno que desenvolva um trabalho com apresentação ao final do semestre. Já no processo de estágio II, é necessária a criação de uma peça a partir de um texto dramático, apresentada como resultado final. Na minha experiência de estágio I com a turma do Amora I, por uma necessidade que senti vinda dos alunos, trabalhamos cenas a partir de uma história, e ao final do processo tínhamos uma apresentação a ser mostrada para alguns professores e para a outra metade da turma. Esta foi uma primeira experiência na minha posição como professora encarando, ainda que desapercibidamente, a função de diretora. Em contrapartida, no estágio II, esta questão que era praticamente inconsciente, veio à tona, e mais uma vez o questionamento fervia minhas ideias, agora no sentido de que eu começava a confundir a função do professor com a do diretor. O que me causava ainda mais estranhamento nessa situação era que, concomitantemente ao estágio (nos dois semestres de 2009) eu estava fazendo a cadeira de Dramaturgia do Encenador I e II e, no entanto ela parecia não me fornecer nenhum subsídio objetivo que eu pudesse aplicar nas minhas aulas. O modo como ela me foi aplicada parecia não abrir o meu olhar de forma objetiva, para o que eu devia ver ao me colocar na função de diretora, tanto no processo de grupo da disciplina em si, quanto na montagem da peça na escola durante o estágio II. Nesse sentido trabalhei com as referências práticas que já tinha, tanto numa, quanto na outra, obtendo ainda assim resultados bem satisfatórios. No entanto ainda assim me perguntando enlouquecidamente se os dois momentos não eram praticamente iguais, ou eu estava tendo uma visão repetida apenas com ambientes e participantes diferentes.

4.1 Pequenas ou grandes semelhanças?

Referente a esse sentimento, quis saber dos meus entrevistados, visto que os reconheço como profissionais com muita vivência em teatro, suas opiniões em relação às funções de professor e de diretor. São funções próximas? Quais as características mais semelhantes?

Mal termino de questionar a Jeze sobre esta questão, ela já afirma, com convicção, que sim! *“São próximas na medida em que tanto um professor quanto um diretor, eu acho que eles tem uma tarefa que é de um olho de fora de um processo artístico. Grotowsky fala; que o diretor é o primeiro expectador, e eu acho legal isso que ele coloca, de que ele é primeiro que vê a primeira coisa que ta acontecendo então essa característica está fora e dentro, mas sim tem esse distanciamento [...]”*

Já desta primeira definição que ela me disponibiliza, talvez eu não precise dizer que minha expressão se acalentou, meus batimentos cardíacos desaceleraram. Ufa! Não estava ficando louca! E as comparações seguem: *“[...] tanto o diretor quanto o professor, tem a possibilidade que é de organizar este material, de articular estes materiais criados sejam eles para um espetáculo, sejam eles para um desenvolvimento de uma tarefa. [...] Precisa abrir arestas, criar conexões, eu acho, abrir as coisas propostas, as tarefas, as improvisações, o que seja, poder ter essa sacada né, de ir abrindo essas arestas pra isso se conectar com aquilo e gerar uma outra coisa.”*

Ela ressalta ainda a responsabilidade inerente as duas funções: *“Tem algo que acho que é importante que não é uma hierarquia ruim, mas que tem uma separação de funções assim, o ator é o ator, o diretor é o diretor, o aluno é o aluno, o professor é o professor. Então tem uma responsabilidade sobre o processo mesmo ele sendo colaborativo, mesmo sendo uma pedagogia não de cima pra baixo, uma pedagogia não que peça essa ideia de transmissão mas sim de compartilhamento, de conhecimento ou de provocar uma experiência, ainda tem alguém que se responsabiliza na condução disso, na condução de uma aula ou na condução de um processo criativo, que a meu ver, é da direção ou... do professor. Tem essa coisa da liderança de alguma forma, de alguém que “que puxa o carro”, acho que sim, acho que o diretor puxa o carro e o professor puxa o carro, faz a coisa andar.”* Ainda algumas características como; desestabilizar, mexer nas estruturas, provocar. E acreditar! *“[...] entusiasmo pela coisa, a crença de que o espetáculo vai rolar, de que uma aula vai ser legal, de que um semestre vai ser legal, essa crença e essa fé no trabalho, ambos tem que ter.”*

Finalizando a resposta, ela me traz uma questão que ainda não havia me dado conta. Obviamente que isso é natural a partir do momento que eu ainda não trabalhei como diretora objetivamente, minha experiência ainda é muito restrita nesse sentido. Mas a questão é que comparando as funções existe um momento do processo criativo do professor e do diretor, que é um processo solitário. Um processo solitário *“no sentido de que tem uma preparação.”* E realmente esse momento existe e é de grande importância, pois é o momento em que ele racionaliza, estrutura, prepara, idealiza, organiza. Acredito que depois tudo isso talvez possa

se desconstruir, e aí que as coisas acontecem, mas porque existiu uma organização inicial, porque é necessário esse momento anterior. Não tenho experiência como diretora, mas como professora (que também é uma experiência novata, mas já melhor estruturada na minha vida, na minha carreira), basicamente, aprendi a dar aula passando por esse momento, em casa, sentada na frente do computador com uma tabela a ser preenchida com nome do jogo, descrição do jogo, tempo, fonte, e isso me deu condições de me “virar” melhor em sala de aula, de organizar melhor o meu tempo e articular melhor as transições entre um exercício e outro. Mesmo quando metade do planejado não dava certo ou quando resolvia mudar de ideia no meio de tudo, ainda assim esse processo foi importante e se tornou constante no meu cotidiano.

A ideia de hierarquia se repete na fala de Sérgio. Assim como ideias divergentes fomentam discussões, quando uma ideia é citada repetidamente por pessoas diferentes, que tem trabalhos diferentes, me parece um sinal a ser salientado; *“[...] acho que há uma liderança, saber conduzir, dar um norte pra esse trabalho que precisa de uma figura hierarquicamente colocada a frente ou acima, digamos se tiver um eixo vertical, e que merece esse respeito que é dado tanto pelos atores quanto pelos alunos por confiança, por admitir que essa pessoa tem aquele estatuto, merece a atenção e a confiança porque sabe mais, sabe conduzir melhor. Então nesse sentido eu vejo muitas aproximações.”*

A professora Ana traz uma referência importante que é a questão do encenador. Claro que, ao tratar da palavra “diretor” em si, dá-se um trato generalizado. Nosso entendimento da questão não fica afetado com isso, no entanto cabe verificar que existe uma diferença de nomenclatura.

DIRETOR DE TEATRO: o diretor está ali para nos lembrar que a administração é parte integrante da criação: não apenas em relação ao orçamento de funcionamento, porém, mais ainda, quanto à programação [...] (PAVIS, 2008, p. 100).

ENCENADOR: pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas a sua disposição. (PAVIS, 2008, p. 128).

A partir destas citações podemos ter esta noção. Ainda assim o que ela nos acrescenta não está muito distante das relações estabelecidas anteriormente. Ao expor a pergunta ela relata; *“Pra mim é quase a mesma coisa, primeiro tem que entender a função de diretor como alguém que conduz um processo, não como alguém que monta cenas simplesmente, tu entra, tu sai, tu constrói teu personagem coisa e tal. Que daí é mais fácil se aproximar da figura do*

encenador, segundo Rubini, do que do diretor. Diretor tinha essa função de montar cenas, o encenador tem toda uma função de processo, de conduzir um grupo, de construir uma identidade, buscar coisas novas e então construir a cena a partir disso. Eu acho que a função do professor é próxima do encenador, tu descobre aquele grupo, tu constrói isso com eles, tu identifica coisas..., então acho que o professor e o encenador estão muito próximos. [...] Então acho que tem um processo mais coletivo, mais geral, e que tu propõe, os alunos trabalham e todo esse material é construído e depois tu ajuda eles a limparem, a enxergar coisas dentro disso, [...]”

Acredito ser este um ponto crucial de entendimento para nossos (meus) mais profundos questionamentos e que traz um “arejamento” de ideias, novos ventos me parecem soprar no momento em que me deparo com essas respostas. Ainda referente a essa questão, Gilberto em sua contribuição trás um comentário de extrema importância; *“os teóricos falam do século XX, como o século dos diretores pedagogos, esses diretores, Stanislavski, Copeu, Barba, Grotowski, todos são diretores que trabalham com grupos e que criam modalidades de atuação, e essa criação de alguma forma é uma criação que parte da situação pedagógica. O próprio legado de Stanislavski, ele está numa situação pedagógica, porque o livro dele é um relato de uma escola, não é um relato de um diretor dirigindo atores, é um relato de um diretor ensinando jovens a serem atores, é a escola, o Cóstia esta frequentando uma escola, a narrativa que o Stanislavski escolhe pra nos dizer como é que ele trabalhava é essa. Ele não escolhe assim, fazer um diário de grupo, ou um diário de diretor, de ensaio, ele escolhe a situação pedagógica.”*

Ensinar teatro e fazer teatro podem ser vistos como processos intrínsecos. Assim, existem outros modos de enunciação que não comportam, exatamente, a dicotomia entre educação e arte. A figura do artista que exerce a função de professor aparece em diferentes momentos da história do teatro. O diretor de teatro, figura que apareceu no século XIX, também exercia com os atores de sua companhia, ou grupo, a função de mestre, instrutor e professor. Se considerarmos apenas o Ocidente e, principalmente, o século XX, temos os chamados diretores-pedagogos, como Stanislavski, Craig, Grotowski, Barba e outros. No Brasil, essa categoria talvez possa ser exemplificada por Boal, ainda que os trabalhos possuam características distintas. (ICLE, apud COSTA, 2009, p. 38).

4.2 Um grupo de indivíduos: semelhanças e diferenças

Conforme percebi durante minha trajetória, e os professores entrevistados me confirmaram as muitas semelhanças entre professor e diretor, quis saber deles as semelhanças e diferenças de um processo entre sala de aula (universidade ou escola regular) e grupo teatral. Infelizmente ainda não tive a oportunidade de pertencer a um grupo e poder ter a minha própria percepção a partir de uma experiência real em relação a esta situação.

Jezebel relaciona sua experiência em sala de aula na graduação (UERGS), no meio acadêmico, pois esta é sua realidade: *“Acho que o que tem de pontos de convergência são processos coletivos, tanto a sala de aula, quanto um processo de trabalho em teatro na sala de aula e numa Cia, ou num teatro de elenco, é um processo coletivo porque o teatro é um processo coletivo, [...] por isso que se procura que, ou pelo menos a gente lá na UERGS, a gente procura de alguma forma, ah, não projetar, mas realizar com os nossos alunos um pouco o que se faz nos grupos de teatro, mas não que seja a mesma coisa, os alunos que estão lá não tem as mesmas regras, os mesmos desejos ou os mesmo anseios, ou o mesmo fim sabe? É mais plural eu acho, mais diverso [...] não tem o mesmo trabalho homogêneo [...]”*

Gilberto fala que para ele num determinado aspecto tem pouca diferença, se for pensar no sentido do fazer teatral, nos dois tem uma vontade de criar. Porém traz uma questão que é a diferença entre qualquer grupo na qual se trabalha. Porque os contextos em geral se modificam, mesmo comparando dois grupos de uma mesma faixa etária. Com um grupo de adolescentes, crianças ou o próprio grupo de profissionais que trabalham a anos juntos, cada um terá uma possibilidade diferente. Porém, mais adiante ele faz um comentário de suma importância em relação à sala de aula (na fala do Gilberto, referencia-se mais ao meio escolar), mas sem deixar de observar a mesma questão no grupo ao qual pertence (UTA), o que acredito ser mais uma questão de dimensão entre os dois: *“A sala de aula em geral tem uma restrição criativa mais forte, ela tem uma restrição por quê? Porque em geral você tem um enquadramento, então esse enquadramento, se for na escola sobretudo, a escola é um lugar de carola, é um lugar de conservação. O teatro é transgressão, então essa possibilidade de transgressão do teatro na escola está mais limitado, ela está mais reduzida, porque? Porque são só dois períodos, porque são muitos alunos, porque eles não estão ali unicamente pra fazer teatro. É diferente a escola e uma escola de teatro, a coisa já muda, então é um problema de restrição que a sala de aula tem, de condicionante. Mas não significa que esses condicionantes não existam no grupo de teatro, eles existem também, só*

que eles estão redimensionados, em outra dimensão. A possibilidade de conseguir transgredir num grupo de teatro é mais forte, mais possível, do que num grupo na escola, mas não é impossível. Porque o que significa transgredir com a UTA é uma transgressão muito maior do que significa transgredir com um grupo de teatro, numa escola municipal por exemplo, pouca coisa que se faz já é transgressão lá naquele ambiente. Enquanto que pra UTA, que está acostumado, que em 18 anos mudou mil vezes antes de fazer, e pensou e repensou, transgredir agora é muito mais difícil, do que a 18 anos atrás quando a gente começou.”

Considero muito interessante essa colocação em relação às possibilidades de transgressão dentro da escola, porque é sim, muito possível fazer isso sem que se descumpram normas ou a ética escolar. E acredito que neste ponto entra a maravilhosa funcionalidade estética do teatro, a imagem que, muitas vezes nossos olhos não vêem, é a que realmente nosso cérebro associa, e é realmente a ideia que o ator gostaria de passar. A comparação feita com o próprio grupo, em relação a essas transgressões é muito compreensível. Pensar num grupo de dezoito anos de trajetória, que tem uma identidade reconhecida, que tem uma prática fluente, e que acima de tudo tem uma platéia mais especializada, digamos assim, é realmente mais desafiador, e mais trabalhoso encontrar um momento real de transgressão. Enquanto que a escola, com tantas restrições, às vezes, um gesto mínimo, um olhar, um assunto, uma palavra, tem um caráter transgressor. E isso se torna de extrema importância na história daqueles jovens, tanto dos que atuam quando dos que assistem.

Comprometimento é a palavra que a professora Ana coloca para diferenciar os dois grupos em questão. E ela é enfática ao relatar isso, partindo do fato de que na sala de aula o professor tem que lidar com crianças ou adolescentes que geralmente não estão ali por vontade própria, e sim por obrigação. Isso exige do professor um esforço muito maior no sentido de fazer com que os alunos se interessem pelo trabalho, uma constante tentativa de mostrar como pode ser interessante uma aula de teatro. Por outro lado num grupo de teatro os atores estão ali porque querem, porque tem um interesse em comum, uma vontade, “*um interesse particular dos atores*”, logo a energia, a atmosfera de trabalho difere completamente. Obviamente que isso não interfere na dedicação do diretor de também ter que instigar e desafiar os atores a todo o momento (o esforço deve ser o mesmo), porém se torna menos desgastante e mais rentável. O professor Sérgio compartilha da mesma opinião inclusive se utilizando novamente de algumas palavras, exigências, comprometimento por parte do aluno e do ator que é diferenciado, no entanto o comprometimento do professor e do diretor não deve ter distinções. E ele traz como características as diferenças estéticas: “*mas tem uma exigência estética e de solução, para o diretor e para o elenco, que na escola talvez*

seja mais diluída, seja mais condescendente nessas circunstâncias. O conhecimento que esses alunos tem, o acúmulo de experiência que esses alunos tem. Embora se possa chegar a um belo nível estético, a um estado muito interessante, guardadas as circunstâncias da escola [...]”

Parto do pressuposto da existência de um grupo, num determinado espaço, com um orientador, com uma determinada carga horária, se pensar por esse ponto de vista estrutural entre sala de aula e grupo de teatro até então encontramos basicamente semelhanças. No entanto ao vislumbrar as condições de trabalho e os interesses, surgem as diferenças e as contradições. Porém o mais importante a ressaltar, visto que este trabalho consiste numa reflexão sobre a formação docente em teatro é, o fato já citado anteriormente da igualdade de dedicação do professor e do diretor. Apesar de termos imensas diferenças de comprometimento entre a sala de aula e grupo teatral, este comprometimento não deve se alterar quando se trata do professor (diretor). Chego a este momento do trabalho já sem conseguir mais separar ou distinguir o papel do professor do papel do diretor. Quanto mais busco respostas aos meus questionamentos nas diversas facetas do teatro na educação, mais a questão do professor-diretor salta aos meus olhos, é uma certeza que se fortalece nesta busca. Passarei a incorporar este termo, não como algo novo, mas como impulso de reflexão contínua e ponto de partida para minha prática, já que este foi meu maior sentimento desde o início, desde as primeiras vezes que me posicionei diante de uma turma.

5 FORMAÇÃO: PROBLEMÁTICAS E DESAFIOS PARA SUPERÁ-LAS

Todas as questões abordadas neste trabalho surgem, como já relatei anteriormente, da minha formação. É impossível negar a minha passagem pela UERGS. A instituição possui na essência de seu contexto, integrantes que lutaram para construí-la (mesmo com todos os problemas burocráticos de regularização), e continuaram lutando para mantê-la, e esta luta se dá de tal maneira pulsante e amorosa que não pude deixar de ser envolvida por esse amor. Assim como não pude deixar de me entristecer ao ver o curso e as pessoas perderem a vitalidade. Quando decidi sair e fazer a prova do extra vestibular da UFRGS, foi quase como se estivesse desistindo de lutar por um grande amor, mas o que estava em jogo no momento era a minha formação. Além do cansaço físico e mental que me abatia, pensava que talvez concluísse a graduação em uma “faculdade fantasma” e isso poderia afetar a minha carreira profissional futuramente. Ainda que neste ano de 2010, a UERGS começou a se reerguer e a se configurar novamente, agora com a realização do concurso para efetivação dos professores e o concurso vestibular. Acredito que um dia ainda poderei retornar e encontrá-la em funcionamento ativo, com toda sua vivacidade e capacidade de criação constante, resultado da energia que pulsa em todos aqueles que fazem com que ela continue de alguma forma viva, sempre tendo como princípio o amor a arte.

Meu objetivo ao escrever sobre a minha formação não é, em hipótese alguma, criticar ou sobressaltar uma ou outra instituição, muito menos teria condições e direitos para isso. Meu objetivo é basicamente refletir sobre alguns aspectos que caracterizam os dois cursos e talvez alguns pontos no qual se encontram suas fragilidades. A UERGS tem um aspecto que provavelmente a auxilie de uma maneira estrutural que é sua dimensão docente, ou seja, o quadro docente da Universidade gira em torno de cerca de cinco professores das cadeiras específicas do curso de teatro e outros das disciplinas conjuntas (as disciplinas de pedagogias e outras de cunho geral se dão em aulas com a presença dos alunos dos quatro cursos oferecidos pela UERGS, teatro, dança, música e artes visuais). Isso possibilita uma maior interação entre estes professores a fim de que facilite a abordagem de discussão de conteúdos, das problemáticas e da questão avaliativa que se dá muito especificamente por eles sobre cada aluno. O número de alunos também tem uma dimensão reduzida, visto que apenas uma turma de vinte alunos ingressa por concurso vestibular (e nos últimos quatro anos nenhuma turma havia ingressado). Outro aspecto de suma importância é o fato de que os professores de teatro que compõem este quadro docente, na sua maioria tem uma formação baseada sobre os

mesmos conceitos. Obviamente que cada um com suas especificidades e maneiras de abordagem, mas todos com um referencial bastante forte calcado na antropologia teatral. Isso provavelmente facilita o entendimento entre eles nos aspectos rotineiros, assim como provavelmente facilitou no momento da estruturação curricular.

Num grupo mais reduzido as facilidades de relação sempre são mais compatíveis, principalmente partindo do pressuposto de que as opiniões convergem. Acredito que isso traga uma identidade mais presente para o curso, a Licenciatura em Teatro da UERGS tem uma identidade forte e reconhecida. Por outro lado isto pode ser um aspecto, do ponto de vista do aluno, limitante. Talvez ele encontre nesta formação um enfoque concreto e bem desenvolvido para o seu trabalho, ou talvez ele se sinta sem outras opções para embasar sua construção profissional. Estou aqui, abrindo uma possibilidade reflexiva, como em todo o capítulo, não há nenhuma pretensão de afirmativas sobre as ideias lançadas. Algumas situações são afirmações porque estão presentes realmente, no entanto as possibilidades que apresento são alternativas de análise funcional. Por exemplo, um aspecto que está presente na licenciatura da UERGS e que acredito ser um diferencial na formação do aluno é a interdisciplinaridade com as outras áreas de conhecimento das artes, obviamente que esta possibilidade é maior novamente pelo fator dimensional. Muitas disciplinas são conjuntas, o que nos proporciona o contato direto com os colegas dos outros cursos e a troca de conhecimentos e experiências. As próprias disciplinas eletivas que o aluno tem por obrigação cumprir os créditos devem ser obrigatoriamente realizadas nas disciplinas das outras graduações. Ou seja, o conhecimento compartilhado vem unicamente para acrescentar na formação deste aluno que vislumbra a profissão docente, principalmente no teatro que é, em minha opinião, a forma de arte mais abrangente. Na nossa concepção cênica temos a capacidade de fundir todas as áreas do conhecimento artístico, em um só espetáculo.

Um aspecto que a Universidade Estadual tem enfraquecido frente à formação do seu graduando é o aspecto de pesquisa. Mas esse aspecto no sentido formal, no sentido de incentivo financeiro e núcleo pré-determinado para esta função, porque quando falo isso não falo no sentido de que não somos incentivados a pesquisar, muito pelo contrário, este incentivo por meio dos professores se dá diariamente. A questão da falta de um núcleo de pesquisa reconhecido se dá, obviamente pela curta extensão de tempo que a universidade tem de engajamento e, portanto curto prazo para conquistar estes espaços de abrangência acadêmica, e seu reconhecimento frente aos órgãos de fomento.

O curso de Teatro da UFRGS, por sua vez, de trajetória muito mais ampla e também criada e desenvolvida a partir das vontades e crença na arte de seus primeiros integrantes, é

criada a partir de muitos conflitos políticos e luta constante de um espaço reconhecido, primeiramente dentro da própria instituição e posteriormente em relação a sua importância social. Nasceu em 1957 junto a Faculdade de Filosofia. Somente em 1971 com a Reforma Universitária, passou a integrar o Instituto de Artes oferecendo os cursos de Bacharel em Direção e Interpretação Teatral e Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas. Com mais de cinquenta anos de história possui um núcleo docente de grande repercussão acadêmica. Por conseguinte suas possibilidades em relação à pesquisa se desdobram em muitas temáticas, possibilitando aos alunos esse crescimento acadêmico que repercute nacionalmente. Esse aspecto me deixou bastante impressionada ao ingressar, e inclusive pude participar não exatamente da pesquisa, mas pude ocupar uma vaga de monitoria acadêmica na área de teatro no Colégio de Aplicação da UFRGS como bolsista. Considero este momento um grande salto na minha formação, pois pude vivenciar diariamente não só as rotinas escolares, como conviver diretamente com os profissionais que me acrescentaram muitos conhecimentos, assim como novas amizades. Os benefícios que a UFRGS fornece aos alunos tornam muito mais rentáveis nosso aprendizado.

Retomando a questão dimensional, pode ser que os cursos (sempre tratando do Teatro) na UFRGS se fragilizem pela sua dimensão estrutural. A questão da interdisciplinaridade aqui fica bastante comprometida, visto que não temos praticamente nenhuma interação com os colegas das outras áreas artísticas. Acredito que também ocasionada pelo tamanho e distinção de espaço físico. Além disso, considerando um número considerável de professores de especializações em muitas vertentes teatrais e a presença de alguns professores substitutos que permanecem no máximo dois anos presentes, ao mesmo tempo em que nos abre um “leque de opções” de experimentação para então buscarmos um aprofundamento, pode fazer com que o aluno se perca em muitas possibilidades tornando sua formação frágil. No entanto esta questão depende unicamente do aluno, e é esse meu principal objetivo ao observar esses processos de formação, ele deve estar atento para selecionar aquele aspecto que mais lhe dá prazer, ou que lhe parece mais funcional e aprofundá-lo, não ficar no limiar entre muitas possibilidades porque elas podem acabar se perdendo. Talvez eu faça uma ressalva diante desta situação por ter sido mais um dos meus questionamentos. Talvez tenha me faltado durante a graduação fazer opções de acordo com as minhas vontades e experimentá-las a fundo. E para auxiliar nesta questão os professores da UFRGS possuem total domínio. Refletindo sobre a minha trajetória pude perceber que talvez somente neste último ano de graduação pude ter consciência de algumas escolhas. Contudo não considero tardia esta

percepção visto que, a graduação é o ponto de partida para uma formação que nunca se esgota em possibilidades.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o desenvolvimento deste trabalho procurei descrever basicamente minha trajetória durante estes cinco anos de graduação, incluindo minhas experiências na UERGS e UFRGS que foi o que me causou algumas inquietações que por sua vez motivaram a realização deste.

A opção pela utilização de uma pesquisa de campo através das entrevistas realizadas com estes profissionais de teatro que julgo serem exemplos de professores artistas, em primeiro lugar me possibilitou uma aproximação maior com eles e com suas histórias de vida no teatro. Além disso, me serviu para confirmar através dos relatos de suas práticas algumas relações feitas com o meu próprio trabalho e na reflexão de outros aspectos referentes à prática do professor artista.

Sobre a prática de ator do professor, percebi que não necessariamente este professor deva obrigatoriamente ser um bom ator, mas deve vivenciar as práticas de ator não importando em que nível. Ou seja, não precisamos estar no dito circuito, não precisamos entrar em cartaz no Teatro São Pedro para termos esta prática. Ela deve ser realizada mesmo que de maneira caseira, talvez para os próprios alunos, na própria escola, não importa. Também não estou aqui fazendo afirmações de caráter absoluto sobre essa questão, conheço muitos professores que não possuem essa prática e que ainda assim são maravilhosos em suas conduções e condutas dentro de sala de aula, assim como não se utilizam de máscaras ou personificações e conseguem manter o interesse e a disponibilidade de seus alunos. São maneiras de lidar, de trabalhar com a docência, mas no sentido do professor artista, acredito que ele com sua produção artística mesmo que caseira, se desafia, se permite surpreender com seu próprio corpo a si e aos seus alunos, se enche de energia e vivacidade, e então ele se destaca. Para Costa (2009, p. 125), se considerarmos a *condição criativa* como experiência, como potencialidade de colocar-se em risco, de abrir-se para o inesperado, então um processo de aprendizagem da linguagem teatral no contexto escolar pode se redimensionar, pois contaria com alunos artistas, diretores artistas, coordenadores artistas.

Segundo Gilberto Icle na entrevista, essa produção lhe serve de formação e de alimentação. Essa energia, esse alimento que ele cria, acredita ser este um fator importante para a fuga do tédio, é inevitável que ao longo de muitos anos de carreira este fator venha a aparecer em nossas vidas. No depoimento de Gilberto ele traz este aspecto: “[...] o tédio é o que mata o professor, não só na escola, aqui na Universidade, em todos os lugares. Tu dá

aula há muito tempo, depois de vinte anos, o que mais que tu vai fazer que vai te motivar? Qual é o aluno que vai te surpreender depois de vinte anos? O que vai acontecer que vai te dar prazer? Então eu acho que a coisa do tédio ela é fundamental. O Burnier dizia que o trabalho da gente é como um muro, ele parece sólido, mas o tédio é como a umidade. A umidade tu não enxerga, mas ela vai corroendo o muro. Um dia o muro cai de repente, e tu nem sabia que ele tinha umidade, nem te deu conta que ele tinha umidade. Então talvez a possibilidade de ter essa prática seja a possibilidade de tu enfrentar este tédio de uma forma mais competente, mais habilitada, mais ligado.” Peter Brook, em seu livro “A Porta Aberta”, trata detalhadamente desta questão, o tédio como o termômetro. Ele enfoca obviamente, a sua experiência como diretor dentro de seu grupo, mas ao mesmo tempo trata do teatro de uma maneira geral, e então estamos incluídos. O tédio é o princípio que orienta o seu trabalho, e pode também ser o que orienta o nosso trabalho na docência.

Como um demônio astuto, o tédio pode aparecer no teatro a qualquer momento. Sempre à espreita e voraz, costuma atacar ao menor pretexto, infiltrando-se sorrateiramente numa ação, num gesto ou numa frase. Para enfrentá-lo, temos que enfrentar a capacidade inata de aborrecimento que todos os seres humanos possuem e usá-la como critério. É impressionante: quando digo a mim mesmo, durante um ensaio ou exercício, “Estou chateado, logo, deve haver um motivo”, fico desesperado para descobrir o porquê. Aí, dou uma sacudidela e surge uma nova ideia – que sacode outra pessoa, que me sacode de volta. O tédio quando aparece é como um sinal de alarme. (BROOK, 2010, p. 29).

Um fator bem determinante dos resultados desta pesquisa foi que refleti muito em relação as minhas possibilidades sobre a questão da atuação na minha carreira. Como já determinei anteriormente não tenho muita experiência de atriz e isso me fazia “travar” em determinados momentos da minha docência, no entanto, fazendo esta análise e conversando com os professores percebi que posso me utilizar de outras experiências mais aprofundadas que tenho como, por exemplo, na dança. Isso também pode me abrir muitas possibilidades na sala de aula, pois possuo o domínio do movimento, algo bem determinante para o ator, portanto buscarei deste momento em diante, incluir na minha docência a minha experiência em dança, também nesse aspecto incluindo a interdisciplinaridade nas minhas aulas.

Dentro destas possibilidades do ator no professor, consolidei minhas expectativas do papel do diretor neste professor. E esta percepção aparece de maneira bastante forte nos relatos, dimensão esta muito parecida com meus sentimentos iniciais, e que agora me levam a não mais dissociar os dois saberes, as duas experiências em si. Acredito que esta questão talvez tenha que estar bem estruturada no professor, ou seja, quando afirmo que o professor não tem obrigação de atuar de maneira grandiosa, talvez ele tenha que dominar muito bem as

ferramentas de um diretor, porque neste momento, salvo as diferenças do grupo atuante, pra mim não há possibilidade de pensar nos dois como estruturas distintas. Dos relatos e reflexões muitas foram as semelhanças ressaltadas, em determinados momentos inclusive, repetidas. Olhar de fora, condução, organizar, articular, conexões, hierarquia, desestabilizar, provocar, acreditar, foram palavras que surgiram durante a pesquisa na relação entre as duas funções e que esboçam claramente essa enorme semelhança. E para isso, para dominar estas ferramentas, ainda assim é necessária a presença da prática de ator.

Quando penso na dimensão do que é ser este professor artista, e o quanto o teatro como um todo se integra nesta profissão, principalmente num olhar com lente de aumento sobre este professor, mais me convenço do quão o professor se torna global em suas aptidões. Ele precisa ser um pouco de tudo, e, no entanto sem superficialidades, para isso precisa se aprofundar nas questões ou temáticas que mais lhe suscite interesse sem deixar de passar pelos outros campos. Ele é o responsável por um momento de abertura de um corpo e uma mente ao encontro da arte, para isso ele deve proporcionar a si mesmo este encontro, e essa responsabilidade é para si e para com os seus alunos. Nas considerações de Costa (2009), ela revela que entende o professor artista não como uma pessoa, mas como um espaço de formação (responsabilidade), ele é o canal que possui a potencialidade de transformação do espaço da sala de aula. E percebe que é neste sentido que se encontra a singularidade desse processo. Segue ainda revelando suas considerações tão claramente descritas:

Penso no *professor artista* como a ante-sala para o inesperado. Um espaço de reinvenção das relações. Um espaço em suspenso. Um espaço a ser recriado em um exercício constante. Um espaço que reinventa a função do professor de teatro e que transforma o espaço das aulas de teatro. Um espaço da *condição criativa*. Um espaço de relação entre os desejos de saber. Os desejos do aluno e os desejos do professor. (COSTA, 2009, p. 122).

Em se tratando dos desejos do aluno, é importante fazer uma ponte entre esta relação de aluno e professor, acho necessário que consigamos nos manter atentos diante dos desejos de nossos alunos. É necessário que prestemos atenção em suas vontades e demandas, desde seus interesses cotidianos como a música que ouvem ou o programa que assistem, até as questões mais íntimas relacionadas às suas dificuldade ou facilidades, seus medos e relação com o outro. Quanto mais investigarmos suas potencialidades, mais próximo de nós este aluno estará e mais facilmente conseguiremos criar este espaço de condição criativa citada anteriormente. Mais facilmente ele encontrará o momento de encontro com arte daquele aluno que, muitas vezes está ali por obrigação. Mais facilmente será despertar uma centelha de vida artística

neste corpo geralmente muito despreparado para receber este tipo de conhecimento ou vivenciar este tipo de experiência na qual nós, professores artistas somos responsáveis. Em relação a esta última observação destaco a fala do Sérgio, ao indagar sobre algum conselho prático aos futuros professores. *“A primeira é observar a criança e o adolescente, observa, olha, escuta, vê quais são os gostos, quais são as tendências. [...] Bota o ouvido, bota o olho, bem como um investigador, e fica atento de maneira sensível. A outra é, não se desligar dos processos práticos.”*

Em sequência também alguns trechos dos meus entrevistados que gentilmente cederam seu tempo, seu conhecimento e principalmente suas experiências para que reflexões fossem possíveis:

“[...] professor tem uma coisa de responsabilidade de sensibilidade, seja professor se é tua história enfim. [...] Não dá pra ser professor por obrigação, tu pode ser bancário por obrigação, tu pode ser funcionário público, mas professor, é brabo, não dá, professor de teatro ainda.” (Jeze).

“[...] não esqueçam de serem professores artistas. [...] Pra ti fazer teatro na escola, tu tem que fazer teatro. [...] Tu tem que pensar na escola como um lugar possível de criar, um lugar possível de criação, um lugar onde tu pode efetivamente fazer teatro.” (Gilberto).

“[...] primeiro seja sempre um professor artista, dá um jeito de ser artista, nem que seja na tua escola. [...] mesmo que o mundo te leve a só ser professor, encontra um espaço pra ser artista. [...] quando é que é significativo pra ti? Pra quem está ali? [...] É tornar o que tu faz importante.” (Ana).

Para finalizar este panorama de buscas de respostas, de inquietações e questionamentos, que nunca se apague essa chama da incerteza, essa centelha de vontade de ir além. Para isso é fundamental entender acima de qualquer circunstância que a formação que recebemos todos os anos que passamos na Universidade e o tanto de conhecimento que adquirimos é apenas um primeiro impulso. Esta formação é apenas inicial e não total, justamente quando tratamos da formação de artistas, e principalmente quando tratamos da formação do professor artista. Nunca se está pronto, e acredito que também nunca se está preparado, é preciso lançar-se! Este tem sido meu maior esforço e tenho por objetivo colocar muitos aspectos aqui apresentados em prática. Sem temores!

*“Sou dramática, intensa, transitória e tenho uma alegria em mim que me deixa exausta.
Eu sei sorrir com os olhos e gargalhar com o corpo todo.
Sei chorar toda encolhida abraçando as pernas.*

Por isso, não me venha com meios termos, com mais ou menos, ou qualquer coisa. Venha a mim com corpo, alma, vísceras tripas e falta de ar...

Eu acredito é em suspiros, mãos massageando o peito ofegante de saudades intermináveis, em alegrias explosivas, em olhares faiscantes, em sorrisos com os olhos, em abraços que trazem pra vida da gente.

Acredito em coisas sinceramente compartilhadas.

Em gente que fala tocando no outro, de alguma forma, no toque mesmo, na voz ou no conteúdo.

Eu acredito em profundidades.

E tenho medo de altura, mas não evito meus abismos. São eles que me dão a dimensão do que sou.”

(Maria de Queiroz)

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAYÓN, Pilar. **Los recursos del actor en el acto didático**. Ciudad Real: Ñaque, 2003.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABRAL, Biange. O professor-artista: perspectivas teóricas e desdobramentos históricos. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 10, p. 39-48, dez. 2008.

CONCILIO, Vicente. Professor de teatro: existe? **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 10, p. 73-78, dez. 2008.

COSTA, Rossana Perdomini Della. **Experiências de formação do professor artista**: cenários de apaixonamento entre teatro e educação no curso de graduação em teatro: licenciatura da FUNDARTE/UERGS. 2009. 136 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

ICLE, Gilberto. **Teatro e construção do conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

KOUDELA, Ingrid. O ato artístico coletivo. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO, 13., 1999, Montenegro, RS. **Anais...** Montenegro, 1999. p. 29-36.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTANA, Arão Paranaguá de. **Teatro e formação de professores**. São Luís, MA:

EDUFMA, 2000.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. Sobre o sentido das práticas do teatro no meio escolar. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu, MG. ANPEd: 30 anos de pesquisa e compromisso social: resumos. Caxambu, MG: ANPEd, 2007. p. 38.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni. Formação docente em teatro: pesquisa aliada à ação pedagógica. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 10, p. 65-72, dez. 2008.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VIDOR, Heloíse Baurich. O professor assume um papel e traz, por que não, um personagem para a sala de aula: desdobramentos do procedimento *teacher in role* no processo de drama. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, SC, v. 10, p. 13-21, dez. 2008.

TEATRO ESCOLA DE PORTO ALEGRE. Porto Alegre: TEPA. Disponível em: <<http://www.tepa.com.br>>. Acesso em: 2 set. 2010.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre: UERGS. Disponível em: <<http://www.uergs.edu.br>>. Acesso em: 22 nov. 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ufrgs>>. Acesso em: 30 out. 2010.

USINA DO TRABALHO DO ATOR. Porto Alegre: UTA. Disponível em: <<http://www.utateatro.com.br>>. Acesso em: 15 nov. 2010.